



**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

**UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE V « CONCEPTS ET LANGAGES »
Patrimoines et langages musicaux**

**CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE
DANSE DE PARIS**

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
Discipline / Spécialité : Musique Recherche et Pratique

Présentée et soutenue par :
Constance Luzzati

Le 20 novembre 2014

Du clavecin à la harpe

Transcription du répertoire français du XVIII^e siècle

Sous la direction de :

Madame Raphaëlle Legrand, professeur à l'université de Paris IV – Sorbonne
Monsieur Kenneth Weiss, claveciniste, chef d'orchestre, professeur au CNSMDP

JURY :

Madame Violaine Anger, maître de conférence habilité à diriger des recherches à l'Université d'Evry-Val-d'Essonne

Monsieur Jean-Pierre Bartoli, professeur à l'Université Paris IV – Sorbonne

Monsieur Philippe Brandeis, directeur des études musicales et de la recherche au CNSMDP

Madame Raphaëlle Legrand, professeur à l'Université Paris IV – Sorbonne

Madame Isabelle Moretti, harpiste, professeur au CNSMDP

Monsieur Bertrand Porot, professeur à l'Université de Reims

Monsieur Kenneth Weiss, claveciniste, chef d'orchestre, professeur au CNSMDP

Le répertoire original pour harpe est relativement restreint. Deux voies permettent de concourir à son accroissement : la création contemporaine d'une part, et la transcription d'autre part. La présente étude interroge le rapport entre les *habitus* anciens et une pratique actuelle de transcription, depuis le répertoire de clavecin français du XVIII^e siècle vers la harpe. La transcription est ici considérée comme une pratique non notée qui relève de l'interprétation, et qui partage avec celle-ci, comme avec la traduction, des problématiques fondamentales en apparence antinomiques : esprit et lettre, idiomatisme et fidélité. Elle confronte l'interprète à ses propres limites ainsi qu'à celles de son instrument, et favorise la rencontre avec l'altérité d'une écriture dépourvue de gestes familiers. La transcription constitue l'un des moyens privilégiés de compréhension du répertoire transcrit, de l'instrument de destination, et du rapport de l'interprète à son instrument.

La transcription du répertoire de clavecin français pour harpe sera envisagée tout d'abord sous un angle historique, puis à travers les interrogations de nature esthétique que suscite l'antagonisme entre idiomatisme et fidélité, enfin la question des limites et impossibilités sera interrogée selon une approche technique et pratique.

Mots-clés : transcription, arrangement, harpe, clavecin, interprétation, traduction, idiomatique, authenticité.

The original harp repertoire is rather limited. It seems there are two efficient ways to help its increase : contemporary creation on the one hand, and transcription on the other. This study questions the relation between early music and a current way of transcribing for harp the eighteenth century french harpsichord repertoire. Transcription is here considered as an unwritten practice that comes close to interpretation, and like interpretation and translation, it faces fundamental issues which seem paradoxical : spirit and letter, idiomatism and fidelity. Transcription forces the performer to face his own limits as well as his instrument's, and it favours the encounter with the otherness of a writing that is free of any familiar gesture. Transcription is one of the best ways to comprehend the transcribed repertoire, the instrument the piece is being transcribed for, and the relationship the performer has with his instrument.

The transcription for harp of the eighteenth century french harpsichord repertoire will be examined first under a historic angle, then, with esthetic concerns raised by the paradox between idiomatism and fidelity, and finally, the issue of the limits and impossibilities will be studied from a technical and practical approach.

key-words :

transcription, arrangement, harp, harpsichord, performance, interpretation, translation, idiomatic, authenticity.

Remerciements

Je voudrais remercier ici tous ceux qui m'ont permis d'effectuer ce travail de recherche. Je leur dois bien davantage que ce qui peut se dire en une page.

Ma gratitude va tout d'abord à mes directeurs de recherche : Madame Raphaëlle Legrand, qui a accepté d'encadrer un type de doctorat nouveau, et qui m'a accompagnée avec confiance et largeur d'esprit, à travers des échanges aussi libres qu'enrichissants ; Monsieur Kenneth Weiss, qui, dès 2006, a consenti à me faire travailler sur un instrument moderne, accueillant mes expérimentations avec humour et bienveillance, et me transmettant avec générosité son immense connaissance du répertoire.

Je leur suis reconnaissante, ainsi qu'à Madame Violaine Anger, Monsieur Jean-Pierre Bartoli, Monsieur Philippe Brandeis, Madame Isabelle Moretti et Monsieur Bertrand Porot d'avoir accepté de participer à ce jury particulier, où l'interprétation se conjugue sous forme pratique autant qu'écrite. J'espère que le concert qui accompagnera la soutenance pourra compenser la lecture de certains passages, excessivement techniques ou fastidieux.

Ma gratitude va également à l'Université Paris-Sorbonne ainsi qu'au CNSMDP, qui ont eu la mansuétude de m'accorder une cinquième année d'études sans laquelle je n'aurais pu parvenir au terme de ce parcours. Je suis particulièrement reconnaissante à l'égard de l'ensemble des professeurs du conservatoire de Paris, qui m'ont accueillie et formée pendant quatorze années : Monsieur Christian Accaoui, Monsieur Rémy Campos, Monsieur Pierre-Albert Castanet, Madame Brigitte François-Sappey, Madame Geneviève Létang, Monsieur Alain Louvier, Madame Isabelle Moretti, et Monsieur Kenneth Weiss, ainsi que Mesdames Odile Abrell, Sylvie Lannes, Françoise Netter, Corinne Schneider, et Brigitte Sylvestre qui les ont précédés dans le cadre d'autres institutions.

Je dois à Isabelle Moretti et Germaine Lorenzini de pouvoir m'exprimer avec une harpe sans être trop contrainte par mes limites : elles n'ont pour cela ménagé ni leur générosité, ni leur temps, ni leur engagement, ni leur énergie, qui ont été nécessaires pour faire entrer dans ma tête et dans mes mains, parfois rétives, un peu de leur parfaite maîtrise de l'instrument. Qu'elles en soient chaleureusement remerciées.

Merci à mes infatigables relecteurs : Daniel dont la rapidité et le soutien aussi indéfectible que sans emphase ont été mis à l'épreuve bien en amont de ce doctorat, la finesse et la bienveillance manifestées par Sylvie à travers un accompagnement intellectuel, musical et humain de près de vingt ans, Sophie et Catherine pour leurs remarques toujours justes et leur chaleureux soutien, Anne-Marie pour sa minutie et son investissement. Le résumé anglais aurait été d'une piètre qualité sans l'aide d'Abigaïl, et je n'aurais pu terminer ni l'index ni la relecture finale sans celle de Françoise.

Ma gratitude va également à tous les bras salvateurs qui ont pris en charge force tours de poussette, de porte-bébé ou de berceuses. Ils m'ont offert des instants de répit qui ont permis l'émergence de bien des paragraphes : Emmanuel, Françoise, Daniel, Héloïse, Catherine, Arlette, François, Annie, Florence, Joël, Abigaïl, Delphine.

Enfin, à Emmanuel merci pour tout, jusqu'à ta jambe plâtrée qui m'aura de façon opportune détournée d'un été d'itinérance alpine au profit d'un premier mois d'intense rédaction. Et merci Altaïr, toi qui as toléré de n'être pas l'unique sujet de mon attention au cours de tes quatre premiers mois d'existence.

Introduction

Sujet et Corpus

Le répertoire de la harpe est restreint. Hormis quelques œuvres majeures composées au début du XX^e siècle, ainsi qu'un nombre croissant de pièces contemporaines, il est principalement constitué de morceaux de virtuosité, souvent dus à des compositeurs eux-mêmes harpistes, compositeurs-interprètes ou interprètes-composants. Deux pistes me semblent privilégiées pour favoriser la sortie de l'esthétique de salon à laquelle cet instrument est communément associé : la création d'œuvres nouvelles, et la transcription. L'exploration de cette dernière fait l'objet de mon étude. Nombre de harpistes œuvrent à dépouiller l'instrument de son image caricaturale, par des moyens différents, voire opposés aux miens, notamment en valorisant le répertoire original pour harpe. Je prends donc position, ne serait-ce que par le sujet traité, de manière personnelle et subjective. Je m'exprime en tant qu'interprète et non pas en tant que musicologue, et ne puis à ce titre prétendre à un discours objectif. Ce qui concerne le processus d'interprétation n'est pas totalement formalisable : les hypothèses et les conclusions de ce travail ne visent pas des vérités stables mais partielles, locales, mouvantes. Ce discours ne peut être que singulier, un autre harpiste pourrait avoir un point de vue aussi différent que valide sur le sujet traité. Aussi j'emploierai la première personne du singulier.

Tous les répertoires polyphoniques ne peuvent être adaptés à la harpe. Les grandes œuvres pour piano du XIX^e siècle sont souvent impropres à la transcription¹ : d'une part, le matériau musical est pensé pour des cordes frappées et supporte difficilement le changement de « couleur » par rapport aux cordes pincées ; d'autre part, la majorité de ces pièces sont techniquement incompatibles avec les contraintes de l'instrument. Les transcrire nécessiterait d'effectuer un réel travail de ré-écriture, qui aboutirait à un résultat probablement peu satisfaisant d'un point de vue esthétique. L'effet sonore est en revanche beaucoup plus convaincant en ce qui concerne les œuvres du XVIII^e siècle pour pianoforte, ainsi que pour une partie du répertoire des années 1900. De nombreuses œuvres du XVIII^e siècle ont été publiées avec une double destination, « pour harpe ou pianoforte ». Par ailleurs, l'écart sonore

¹ Néanmoins, plusieurs éditions de transcriptions d'œuvres de Brahms ou de Schumann existent. Il s'agit presque toujours de petites pièces à destination pédagogique (ex. : *Schumann for harp*, La Mesa, CA, Jubal Press, 1994), ou de pièces de genre (ex. : *Valses pour harpe*, Paris, H. Lemoine, 1934). Il existe par ailleurs plusieurs transcriptions d'œuvres de Liszt (ex. : *Le rossignol : d'après la mélodie russe d'Alabieff*, Salvi, 1990 ; *Un sopiro : caprice poétique*, Salvi, 1990) : à la harpe, elles constituent de véritables tours de force et nécessitent le déploiement d'une virtuosité considérable, tandis qu'elles font partie du répertoire lisztien « facile » du piano. La plupart des disques comportant ces transcriptions sont des florilèges intitulés « la harpe virtuose » (ex. : *Virtuose Harfe*, München, Eurodisc, 1981 ; *The Virtuoso harp*, Klavier, 1975 ; *Jana Bouskova plays virtuoso encores*, Supraphon, 1998 ; *Virtuose harfenmusik*, Berlin, Berlin Classics, 1991)

entre pianoforte et harpe n'est pas beaucoup plus important que celui qui existe entre pianoforte et piano, dont on se formalise peu. Une partie des œuvres françaises des années 1900¹, ainsi que certaines œuvres espagnoles², sont également fréquemment adaptées. Ces deux moments, dont les œuvres de clavier à cordes frappées s'adaptent bien à la harpe, sont également ceux où de nombreux compositeurs non harpistes ont écrit pour l'instrument, ce qui n'est probablement pas sans lien.

La migration du répertoire venant des autres instruments à cordes pincées est en revanche plus fréquemment satisfaisante. Le timbre et le type d'attaque sont proches, quoique la harpe ait un son plus volumineux et résonnant que les instruments qui lui sont apparentés. L'arrangement de pièces de luth et de guitare est possible, et a donné lieu à quelques transcriptions éditées³. Cependant, il comporte deux difficultés supplémentaires par rapport à l'adaptation des œuvres de clavecin à la harpe. La première concerne l'écriture polyphonique, souvent moins dense – sauf dans le cas de certaines suites de Bach – que celle du clavecin. Le résultat sonore à la harpe peut de ce fait sembler trop mince, et densifier la texture harmonique et contrapuntique implique une action qui dépasse le cadre de l'interprétation pour toucher à la sphère compositionnelle. La seconde difficulté concerne le dédoublement du processus de transcription : passer du luth à la harpe implique un changement de *medium* instrumental auquel s'adjoint une modification du type de notation, qui passe de la tablature à la partition.

Le clavecin apparaît donc comme l'instrument dont le répertoire est le plus susceptible d'être adapté à la harpe. A des critères objectifs viennent s'ajouter des critères personnels et subjectifs : je joue et transpose le répertoire de clavecin sur harpe moderne depuis plus de dix ans. Après avoir éprouvé et expérimenté ces œuvres en concert à de multiples reprises, j'ai acquis l'intime conviction que la musique de clavecin ne subit pas de forte déperdition en étant jouée à la harpe. L'importation des œuvres écrites pour cet instrument pose certes quelques difficultés, mais elles sont moindres qu'avec les œuvres composées à l'origine pour luth ou pour piano. Cette relative facilité d'adaptation fait partie de mes objectifs pratiques :

¹ Par exemple : *Clair de lune : extrait de la Suite bergamasque*, Paris, Jean Jobert, 1929 ; *La fille aux cheveux de lin (extrait du premier livre Préludes pour piano)*, Paris, Durand, 2000. Voir à ce sujet Hee-Jeong YOON et Claude DEBUSSY, *Harp transcriptions of Debussy's piano preludes Voiles, Danseuses de Delphes, and Canope*, Northwestern University, 2008.

² *Spanish music for the harp*, Bloomington, IN, Musicworks -- Harp Editions, 1984 ; *L'Automne*, Paris, A. Leduc, 1922 ; *Le Printemps*, Paris, A. Leduc, 1922.

³ Beaucoup moins nombreuses que les éditions pour harpe de pièces de clavecin, il en existe néanmoins plusieurs, dont voici quelques exemples significatifs : *16th century Italian lute pieces*, New York, Lyra Music Co., 1989 ; *Suite no. 1 : BWV 996 pour le Luth*, Paris, Alphonse Leduc, 1984 ; *Dal liuto all'arpa : 9 pezzi per arpa*, Milano, G. Ricordi, 1958 ; *Early lute works for the harp*, New York, N.Y., Lyra Music Co., 1976.

n'étant pas compositeur, je suis à la recherche de répertoire à interpréter, et non pas à réécrire. J'espère également diffuser ce travail de manière à favoriser l'accès des harpistes à plusieurs centaines de pièces supplémentaires, de manière autonome et non pas *via* le truchement d'éditions spécifiques.

Comme mon ambition est de promouvoir un « nouveau » répertoire, j'ai choisi de restreindre mon *corpus* à l'immense vivier des œuvres de clavecin français éditées au XVIII^e siècle. La *quasi* totalité des recueils étant numérisés et accessibles à tous grâce à la bibliothèque numérique et gratuite *Gallica*, la diffusion ne peut être un facteur limitant pour les harpistes qui souhaitent développer ce répertoire. Par ailleurs, le travail sur manuscrit est insuffisamment répandu chez les musiciens jouant sur instruments modernes pour qu'il me semble pertinent de développer dans cette direction un corpus déjà conséquent.

Deux raisons m'ont orientée vers les œuvres du XVIII^e siècle : d'une part elles sont beaucoup plus nombreuses à être publiées que celles du XVII^e siècle ; d'autre part, elles sont écrites pour des tempéraments qui tendent davantage vers l'égalité. La harpe moderne est en effet un instrument qui, pour des raisons mécaniques, peut être accordée uniquement de façon égale. De ce fait, les œuvres du XVII^e siècle, lorsqu'elles sont transcrites, sont susceptibles de subir une forte déperdition expressive¹, ou tout du moins des changements importants dans la manière dont les affects s'y manifestent.

Le *corpus* est par conséquent circonscrit aux œuvres originales² pour clavecin seul³ de compositeurs français, publiées en France au XVIII^e siècle. Il reste cependant très vaste : 34 compositeurs ont écrit environ 1300 pièces. Il n'est pas question ici de tenter un nouveau recensement des œuvres du répertoire de clavecin : je me suis appuyée sur ceux déjà existants, principalement sur le catalogue thématique réalisé par Bruce Gustavson et David Fuller⁴. Bien qu'un peu ancien, cet ouvrage m'a été d'une très grande utilité. Je l'ai partiellement complété, mais sans prétention exhaustive. Les catalogues de la musique pour harpe ne concernent pas

¹ Je pense ici à deux œuvres du XVII^e siècle, non françaises, que j'ai beaucoup jouées, et dont certaines rencontres harmoniques (notamment les passages à couleur de « *fa* mineur »), à l'effet saisissant au clavecin, deviennent presque lisses en tempérament égal. Il s'agit des *Cento partite sopra Passacagli* de Girolamo Frescobaldi et de la *Lamentation faite sur la mort très douloureuse de sa Majesté Impériale Ferdinand III*, de Johann Jakob Froberger. Pour Froberger, voir : Constance LUZZATI, *Résonances*, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2009.

² Par œuvres originales, j'entends ici celles qui ont été écrites directement pour le clavecin, ou les auto-transcriptions par le compositeur de ses propres œuvres, mais non les arrangements par un compositeur des œuvres d'un autre.

³ Sont exclues de ce *corpus* les œuvres pour clavecin et autre(s) instrument(s), ainsi que les œuvres à double destination (clavecin et pianoforte).

⁴ Bruce GUSTAFSON, *A catalogue of French harpsichord music, 1699-1780*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1990.

directement le *corpus* étudié : ils ne retiennent que la musique originale, ou celle déjà transcrite et éditée à destination de cet instrument. Il en existe trois principaux en langue française : l'un est guidé par un objectif pédagogique¹, manifeste dans le choix de classement opéré, puisqu'il est établi en fonction du niveau de difficulté d'exécution propre à chaque pièce. L'autre catalogue majeur est plus exhaustif, classé par ordre alphabétique, avec de brèves notices biographiques sur chaque compositeur, et sans indications d'ordre pédagogique². Le dernier est un ouvrage plus « scientifique » – bien que ne se réclamant pas comme tel, car sans recours aux sources directes – co-écrit par Catherine Michel et François Lesure, consacré à la musique pour harpe jusqu'aux années 1820³. A ces catalogues raisonnés francophones, s'ajoutent deux grandes références américaine et germanique, qui ne concernent pas davantage mon *corpus*⁴.

Etat de la recherche

Transcriptions modernes pour divers instruments

Les travaux de recherche concernant la transcription pour un instrument, mis en corrélation avec un répertoire spécifique, sont nombreux⁵. Une grande partie d'entre eux concerne le piano. L'arrangement pour piano est étudié soit dans une perspective historique, centrée sur l'importante tradition d'arrangement qui s'est développée au XIX^e siècle⁶ (qui puise ses origines dans les transcriptions pour clavecin évoquées ci-dessus), soit dans une

¹ Sylvie BELTRANDO, *10 ans avec la harpe*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1996.

² Annie GLATTAUER, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, Paris, CNRS éditions, 2003.

³ Catherine MICHEL et François LESURE, *Répertoire de la musique pour harpe publiée du XVII^e au début du XIX^e siècle : bibliographie*, Paris, Aux amateurs de livres international : Diffusion, Klincksieck, 1990.

⁴ Mark PALKOVIC, *Harp music bibliography : compositions for solo harp and harp ensemble*, Bloomington, Indiana University Press, 1995 ; Mark PALKOVIC, *Harp music bibliography supplement : compositions for solo harp and harp ensemble*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2002 ; Hans Joachim ZINGEL, *Harfenmusik.*, Hofheim am Taunus, Hofmeister, 1965.

⁵ Les transcriptions anciennes, pour harpe ou pour d'autres instruments, seront l'objet d'une première partie. L'état de la recherche les concernant sera intégré à cette partie et non à la présente introduction.

⁶ Thomas CHRISTENSEN, « Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception », *Journal of the American Musicological Society*, 1 juillet 1999, vol. 52, n° 2, pp. 255-298 ; Glenn David COLTON, *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*, <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opensdissertations/6483>, consulté le 8 juillet 2013 ; Sergio SABLICH, « Valore della trascrizione », in *La trascrizione Bach e Busoni : atti del Convegno internazionale*, Firenze, L.S. Olschki, 1987, ; Jacques DRILLON, *Liszt transcritteur, La charité bien ordonnée*, Arles, Paris, Actes Sud, PUF, 1986 ; Jonathan Sanvi KREGOR, *Franz Liszt and the vocabularies of transcription, 1833-1865*, Harvard University, 2007 ; Bruno MOYSAN, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra, 1830-1848 : musique, sémantique, société*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000 ; ROBERGE, « The Busoni network and the art of creative transcription », *Canadian university music review*, 1991, vol. 11, pp. 68-88 ; Millan SACHANIA, *The arrangements of Leopold Godowsky : an aesthetic, historical and analytical study.*, University of Cambridge, 1997.

perspective plus contemporaine¹, liée au champ disciplinaire des *performance practice studies*. Les problématiques soulevées par ce double champ d'étude, lorsqu'il est associé au piano, sont assez éloignées des miennes. En revanche, il existe un vaste corpus d'écrits dont les questionnements sont voisins de ceux que suscite l'adaptation pour harpe. Depuis plusieurs décennies, les textes produits aux USA pour l'obtention du titre de *Doctor of Musical Arts* (DMA) se sont déployés dans le champ de la recherche des *performance practice studies* ; la réflexion sur la transcription est un champ largement exploité par les instrumentistes en déficit de répertoire soliste. Les travaux qui portent sur la musique ancienne, seuls considérés ici, forment un corpus conséquent. Leurs auteurs sont principalement² guitaristes³, contrebassistes⁴, percussionnistes⁵, et représentants de la famille

¹ Shih-Yi CHIANG, *Brandenburg Concerto No. 6 in B-flat major by Johann Sebastian Bach : A new arrangement transcribed for two pianos*, D.M.A., University of New York, 2007 ; Bruce F HART, *Transcriptions of baroque instrumental music for piano ensemble at intermediate and lower advanced levels*, Columbia University, 1965 ; Maurice HINSON, *The pianist's guide to transcriptions, arrangements, and paraphrases*, Bloomington, Indiana University Press, 2000 ; REZAK, « L'évolution de la transcription pianistique à travers quatre pianistes contemporains », in *Pianistes du XXe siècle : critique, pédagogie, interprétation*, Université Paris-Sorbonne, Paris, Danièle Pistone, coll. « Observatoire musical français », 2007, pp. 39-54 ; Victorien VANOOSTEN, « Un orchestre dans un piano : quelques réflexions sur la transcription ».

² Il existe également plusieurs travaux de clarinettes et saxophonistes ; par ailleurs, les accordéonistes commencent à investir ce champ de recherche. Cf. Antoine Terrell CLARK, *Five Late Baroque works for string instruments transcribed for clarinet and piano : A performance edition with commentary*, D.M.A., Ohio State University, 2009 ; Dennis Charles CRABB, *Renaissance and Baroque compositions transcribed for saxophones solo and ensemble*, University of Oregon, 1985 ; Robert MARCUS, « The joy of transcribing : why should string players have all the fun ? », *The clarinet*, 2008, vol. 35, n° 2, pp. 62-63 ; Vincent CARENZI, « Vision hiérarchique de la transcription : son apport pour l'accordéon de concert ».

³ Olga AMELKINA-VERA, *Solo lute music of Tobias Hume (c. 1579-1645) historical context and transcription for modern guitar*, 2008 ; Howard Mayer BROWN, « Introductory guitar transcriptions : lute music of the renaissance », *Early Music*, 1 janvier 1974, vol. 2, n° 1, p. 37-38 ; Joseph Philip FELICE, *A Pedagogical and Performance Edition of J. S. Bach's Violin Sonata I in G minor, BWV 1001, Transcribed for Guitar : Transcription, Analysis, Performance Guide, Pedagogical Practice Guide, and Recording*, D.M.A., Arizona State University, 2013 ; Tilman HOPPSTOCK, *Bach's lute works from the guitarist's perspective*, Darmstadt, Prim-Musikverlag, 2010 ; Richard M. LONG, « Renaissance lute music for the guitar », *Soundboard*, 2010, vol. 36, n° 2, pp. 31-33.

⁴ Fausto BOREM, « A brief history of double-bass transcription », *bass world : the journal of the International Society of Bassists*, 1996, vol. 21, n° 2, pp. 8-16 ; Han Han CHO, *Double bass : Transcribed and contemporary repertoire*, D.M.A., University of California, 2010 ; Yong Hao PAN, *The transcription for two double basses of selections from Pièces de violes, Quatrième livre, Deuxième partie Suite d'un Goût Etranger by Marin Marais*, Louisiana State University, 2006 ; Li Ting SANKEY, *The transcription for double bass of two French suites for viola da gamba by Roland Marais and Joseph de Boismortier : a doctoral essay*, University of Miami, 1993 ; Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », *Revista de performance musical*, 2001, vol. 3, pp. 17-26.

⁵ Darren Bruce BASTIAN, *Bach Transcription for Marimba : Creating an Authentic Performance Edition of Johann Sebastian Bach's Sonata no. 1 for Violin Solo, BWV 1001, and Sonata no. 2 : Grave, BWV 1003, Using Guitar and Lute Transcriptions as Models*, University of Arizona, 2009 ; Brian COLE, « Baroque performance practice and the marimba transcription », *Percussive notes*, 1991, vol. 29, n° 5, pp. 7-9 ; Geary Henderson LARRICK, « The marimba as a transcribing instrument », *NACWPI journal*, 1987, vol. 35, n° 3, pp. 13-20 ; Christopher Scott NORTON, *Transcribing for solo marimba*, Louisiana State University, 1988 ; Peter Ignatius ZAMBITO, *Marimba transcriptions of piano and harpsichord literature a comparison of techniques and a study of transcription practices and procedures of four compositions*, University of North Carolina at Greensboro, 2003.

des cuivres¹. La plupart de ces DMA ont pour objet la production d'une nouvelle transcription, accompagnée d'un appareil critique et d'une réflexion technique très poussée sur le passage de l'instrument original au leur. Dans la majorité des cas, les considérations instrumentales techniques sont accompagnées d'une réflexion sur l'interprétation de la musique ancienne, et sur ses spécificités pour l'instrument concerné. Le déficit de répertoire est parfois clairement exprimé, et annoncé d'emblée comme le principal moteur du travail de transcription :

« Le trompettiste soliste n'a accès qu'à un très mince répertoire d'une valeur musicale significative. »² / « Les transcriptions sont devenues une part essentielle du répertoire pour contrebasse du fait du manque d'œuvres de qualité de compositeurs majeurs. »³ / « Le fait qu'un contrebassiste défende arrangements et transcriptions ne surprendra personne, parmi ceux qui songeront à la pénurie de répertoire disponible. »⁴ / « Les compositions écrites à destination du marimba sont en nombre limité. L'un des moyens pour élargir le répertoire pour marimba est la transcription. »⁵

Quelques travaux donnent à la transcription des visées pédagogiques⁶ mais, dans leur majorité, ces DMA produisent des transcriptions qui ont pour but d'accroître le répertoire des concertistes, voire de développer la virtuosité des instrumentistes⁷. L'analyse qu'ils font de leur littérature est similaire à celle qui peut être faite pour la harpe :

- le répertoire « de qualité » est considéré comme étant mince, il existe néanmoins quelques « grandes » œuvres⁸ ;
- les pièces de virtuosité composées par des compositeurs qui n'ont écrit que pour leur instrument sont nombreuses mais pas toujours pleinement satisfaisantes¹ ;

¹ Paul James DORSAM, *Some solutions to the problem of transcribing Corelli's opera quinta church sonatas for trumpet and piano*, Boston University, 1975 ; Lorenzo TRUJILLO, *Virtuoso trumpet technique and the art of transcription*, UCLA, 2007 ; Stephen G WAMPLER, *A brass players' guide to the transcription and performance of J.S. Bach*, University of Washington, 1998.

² « *The trumpet recitalist has very little solo repertoire of significant value musically.* » Paul James DORSAM, *Some solutions to the problem of transcribing Corelli's opera quinta church sonatas for trumpet and piano*, op. cit., p. viii.

³ « *Transcriptions have become an essential part in double bass literature because of the lack of first-class compositions by great composers.* » Yong Hao PAN, *The transcription for two double basses of selections from Pièces de violes, Quatrième livre, Deuxième partie Suite d'un Goût Etranger by Marin Marais*, op. cit., p. 2.

⁴ « *That a double bassist would rise in defense of arrangements and transcriptions would not surprise anyone who thinks for a moment about the dearth of original repertoire available to him.* » Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », op. cit., p. 17.

⁵ « *Compositions writtent specifically for solo marimba are limited. One means of expanding the repertory is to transcribe for marimba.* » Christopher Scott NORTON, *Transcribing for solo marimba*, op. cit., abstract.

⁶ Joseph Philip FELICE, *A Pedagogical and Performance Edition of J. S. Bach's Violin Sonata I in G minor, BWV 1001, Transcribed for Guitar*, op. cit. ; Zdenka OSTADALOVA, *La transcription pour clavecin des pièces de luth de la première moitié du XVIIe comme outil pédagogique dans l'enseignement aujourd'hui*, Paris, CNSMDP, Mémoire de pédagogie, 2008.

⁷ Cf. Lorenzo TRUJILLO, *Virtuoso trumpet technique and the art of transcription*, op. cit.

⁸ Pour la harpe, par exemple : *Concerto de Haendel, Concerto pour flûte et harpe de Mozart, Sonate pour flûte alto et harpe de Debussy, Introduction et Allegro de Ravel, Impromptu et Une châtelaine en sa tour de Fauré, Sonate de Hindemith, Suite de Britten.*

- le développement du répertoire contemporain est primordial ;
- il existe une tradition de transcription, qu'il semble utile – voire nécessaire – de développer et de favoriser².

Si les problématiques techniques et interprétatives sont toujours présentes dans ces travaux, l'acte de transcrire n'y est pas nécessairement interrogé. Lorsqu'il l'est, les interprètes orientent leur réflexion selon trois axes principaux : la comparaison entre l'instrument d'origine et celui de destination ; la proximité ou la distance avec la partition d'origine ; l'historique de la transcription des pièces choisies.

La relation entre l'instrument d'origine et l'instrument de destination est abordée soit sous l'angle des affinités fortes qui peuvent exister entre les deux instruments³, soit sous celui de la comparaison, qui met en avant leurs points « forts » et « faibles », permettant ainsi de justifier des choix de transcription :

« Ainsi, alors que le marimba diffère fortement du violon, les percussionnistes jouent habituellement les transcriptions de violon strictement, note pour note, à l'exception de quelques roulements additionnels et de transpositions de clés. Le violon, en tant qu'instrument à cordes frottées, peut soutenir les notes sur un temps long, tandis que l'aspect percussif du marimba le rend inapte à un soutien réel du son. D'un autre côté, le marimba est plus polyphonique que le violon, et capable de faire sonner quatre notes simultanément. Tant de différences suggèrent que les percussionnistes devraient traiter les transcriptions en tenant davantage compte de la nature de leur instrument. »⁴

¹ Pour la harpe, voir les œuvres de Godefrid, Parish-Alvars, Renié, Grandjany, Posse, Zabel, Hasselmanns, Tournier. Leur qualité première est la remarquable mise en valeur de l'instrument et des qualités de l'interprète. Il ne s'agit cependant que d'un point de vue personnel, susceptible de n'être pas partagé par mes pairs.

² Par exemple, « *There are very few solo double bass compositions available today which were written by famous composers before the twentieth century, though, many prominent composers such as Reinhold Moritzovich Gliere, Paul Hindemith, Karlheinz Stockhausen, Vincent Persichetti, and others, have written music for solo double bass since the beginning of 1900. (...)The large number of transcribed pieces in the catalog confirms the importance of transcriptions for double bass as well as the need of transcriptions for solo bass.* » Yong Hao PAN, *The transcription for two double basses of selections from Pièces de violes, Quatrième livre, Deuxième partie Suite d'un Goût Etranger by Marin Marais*, op. cit., p. 1 □2.

³ « L'origine historique partagée par la viole et la contrebasse n'est pas la seule raison qui justifie la transcription, l'autre est l'importance des caractéristiques communes aux deux instruments. » « *One reason to transcribe bass viol music for double bass is not only because of the historical origin they share, but also because of the important similar characteristics of both instruments.* » Ibid., p. 2.

⁴ « *Even so, although the marimba differs greatly from the violin, marimbists often perform strict note-for-note transcriptions of these works, with the exception of adding rolls for sustain or transposing the key due to range considerations. The violin, as a bowed string instrument, can sustain notes over a long period of time, while the marimba's percussiveness renders it virtually incapable of creating a true sustain with mallets. On the other hand, the marimba is more polyphonic than the violin, and capable of sounding up to four notes simultaneously. Such differences suggest that marimbists should treat these works with more consideration as to the nature of their instrument.* » Darren Bruce BASTIAN, *Bach Transcription for Marimba*, op. cit., p. 1, ma traduction. Voir aussi : Olga AMELKINA-VERA, *Solo lyra viol music of Tobias Hume (c. 1579-1645) historical context and transcription for modern guitar*, op. cit. ; Li Ting SANKEY, *The transcription for double bass of two French suites for viola da gamba by Roland Marais and Joseph de Boismortier*, op. cit. ; Peter Ignatius ZAMBITO, *Marimba transcriptions of piano and harpsichord literature a comparison of techniques and a study of transcription practices and procedures of four compositions*, op. cit.

Les arguments mis en valeur pour appuyer soit une grande proximité avec la partition, soit une distance importante, diffèrent souvent de la comparaison instrumentale ci-dessus. La recherche de conformité avec la partition première est souvent présentée comme un argument d'autorité :

« Le but est de préserver les indications du compositeur au plus haut degré possible, tout en restant en adéquation avec les possibilités techniques actuelles de l'exécution à la guitare. (...) Cependant, cette édition reste fidèle à la clé originale et aux articulations exactes du manuscrit autographe. De plus, cette édition ne contient aucun contrepoint additionnel, ou autre procédure compositionnelle de reconstruction. »¹

Les transcriptions qui s'éloignent davantage de l'original sont justifiées par le souhait de s'inscrire fortement dans une écriture idiomatique, ou par la nécessaire et souhaitable créativité de l'arrangeur, ou encore par la volonté de produire une édition facilitant l'interprétation (« pour faire une édition pratique d'interprétation, il était nécessaire d'ajouter des indications concernant les phrasés et les dynamiques. »²) Entre « fidélité » et « liberté », toutes les nuances sont présentes, bien que la plupart de ces travaux mettent en avant une volonté d'équilibre entre ces deux pôles :

« Une transcription efficace doit user pleinement des caractéristiques idiomatiques du nouvel instrument pour que l'œuvre sonne comme si elle avait été écrite directement pour cet instrument, tout en préservant l'intégrité de la composition originale. »³

La date à laquelle ces thèses et articles ont été rédigés, ainsi que l'instrument de destination, influencent peu l'orientation prise par les transpositeurs. Le choix de faire passer l'écriture idiomatique⁴ de la nouvelle œuvre avant la lettre du texte d'origine est majoritaire, pour les percussionnistes, les instrumentistes à cordes ou à vent, et il a été défendu de la même manière en 1970 ou en 2010.

¹ « *The goal is to preserve the composer's indications to the highest degree possible while still adhering to the technical confines that allow for actual execution on the guitar. (...) However, this edition remains faithful to the original key and the exact slurring articulations as shown in the autograph manuscript. Furthermore, this edition does not contain additional counterpoint or other reconstructive compositional procedures* » Joseph Philip FELICE, *A Pedagogical and Performance Edition of J. S. Bach's Violin Sonata I in G minor, BWV 1001, Transcribed for Guitar*, op. cit., p. 1□2, ma traduction.

² « *In order to make a practical performance edition, it was necessary to add indications for phrasing (slurs) and dynamics* » Li Ting SANKEY, *The transcription for double bass of two French suites for viola da gamba by Roland Marais and Joseph de Boismortier*, op. cit., p. 3.

³ « *An effective transcription must make full use of the idiomatic characteristics of the new instrument to create a musical work that succeeds in sounding like it was conceived with this instrument in mind, while preserving the integrity of the original composition.* » Olga AMELKINA-VERA, *Solo lyra viol music of Tobias Hume (c. 1579-1645) historical context and transcription for modern guitar*, op. cit., p. 3.

⁴ Particulièrement net en ce qui concerne les travaux suivants : Darren Bruce BASTIAN, *Bach Transcription for Marimba*, op. cit. ; Paul James DORSAM, *Some solutions to the problem of transcribing Corelli's opera quinta church sonatas for trumpet and piano*, op. cit. ; Li Ting SANKEY, *The transcription for double bass of two French suites for viola da gamba by Roland Marais and Joseph de Boismortier*, op. cit. ; Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », op. cit. ; Lorenzo TRUJILLO, *Virtuoso trumpet technique and the art of transcription*, op. cit. ; Stephen G WAMPLER, *A brass players' guide to the transcription and performance of J.S. Bach*, op. cit.

Plusieurs auteurs justifient leur travail par une étude historique de la pratique de la transcription. Elle est dans ce cas limitée soit à leur instrument¹, soit au groupe d'œuvres sur lequel portent leurs recherches². Parmi les travaux d'interprètes que j'ai consultés, seuls deux se souciaient de considérations générales sur la pratique de la transcription. Christopher Scott Norton³ identifie clairement deux problématiques : la question de la fidélité et de l'infidélité à l'œuvre première, et celle de la terminologie. Selon lui, le terme de « transcription » est adapté dès lors qu'il y a un changement d'instrument, y compris lorsque la partition originale n'est en rien modifiée, tandis que celui d'« arrangement » est approprié uniquement si des modifications sont apportées. Il compose avec la question de la fidélité en tentant de distinguer les œuvres qui supportent bien la transcription pour marimba de celles qui ne la supportent pas, privilégiant celles qui ne nécessitent que des modifications minimales. Ma démarche est à ce titre assez proche de la sienne. Antony Scelba pose également la question de la fidélité⁴, qu'il évacue au profit d'un parallèle entre transcription et traduction, qu'il exploite davantage :

« Je considère comme équivalent le fait d'arranger de la musique et de traduire de la littérature, et je crois que ce parallèle tient le coup intellectuellement et est susceptible de nourrir notre pensée au sujet de l'arrangement. »⁵

Transcriptions pour harpe

Seuls deux écrits étudient la transcription pour harpe en général. L'un est récent⁶ mais très bref, tandis que l'autre date de 1941⁷, ce qui en fait un document historique sur la conception de la transcription pour harpe dans les années 1940. Elle était dominée par trois grandes figures : Henriette Renié, Carlos Salzedo et Marcel Grandjany. Il n'existe pas d'étude d'ensemble sur la transcription du piano à la harpe, du clavecin à la harpe, ou de la musique ancienne à la harpe. En revanche, une étude est spécifiquement consacrée au passage de la

¹ Cf. Yong Hao PAN, *The transcription for two double basses of selections from Pièces de violes, Quatrième livre, Deuxième partie Suite d'un Goût Etranger by Marin Marais*, op. cit. ; Peter Ignatius ZAMBITO, *Marimba transcriptions of piano and harpsichord literature a comparison of techniques and a study of transcription practices and procedures of four compositions*, op. cit.

² Cf. Paul James DORSAM, *Some solutions to the problem of transcribing Corelli's opera quinta church sonatas for trumpet and piano*, op. cit. ; Brian HODGES, *A transcription of Vivaldi's violin concerto RV 208 for cello*, D.M.A., University of North Carolina, Greensboro, 2007.

³ Christopher Scott NORTON, *Transcribing for solo marimba*, op. cit.

⁴ « Discussions about transcribing music or evaluations of individual transcriptions often teeter between two poles : fidelity and license – fidelity to the presumed original sound and the license or freedom allowed to capture an original intent. Thinking about transcriptions with reference to these antipodes is limiting. » Anthony SCSELBA, « In defense of arrangement », op. cit., p. 21.

⁵ « I equate arranging music to translating literature, a parallel that I believe holds up intellectually and that should inform our thinking on the subject of arranging » Ibid., p. 20, ma traduction.

⁶ Dewey OWENS, « Arrangement versus transcription and other considerations », *The American Harp Journal*, 2002, vol. 18, n° 4, pp. 29-31.

⁷ Elizabeth MCCARTHY, *Transcriptions for the harp*, Syracuse University, 1941.

guitare à la harpe¹. Les travaux consacrés à un répertoire précis sont plus nombreux. Ce sont le plus souvent des DMA qui, en introduction à l'édition de la transcription d'une ou plusieurs œuvres, posent les bases d'une réflexion sur la transcription des pièces choisies. Deux d'entre eux concernent la musique ancienne : l'un est une transcription pratique de trois pièces de François Couperin² ; l'autre étudie la transcription de la *Chaconne* pour violon de Bach³. Les autres DMA sont consacrés à des répertoires qui n'ont rien de commun avec le mien (Debussy, Villa-Lobos⁴). Pour autant, certains développent des aspects qui m'intéressent directement, d'une part lorsque les raisons de la transcription pour harpe sont évoquées de façon générale, d'autre part lorsqu'ils abordent les questions de réalisation technique de l'arrangement pour la harpe. Ces interprètes justifient la transcription et la considèrent comme nécessaire pour des raisons similaires à celles avancées par les autres instrumentistes, c'est-à-dire le manque de répertoire ainsi que les parentés entre les instruments :

« Parce que le répertoire original pour harpe est limité, les transcriptions sont nécessaires et bienvenues. Les similarités entre la guitare et la harpe font que transcrire la musique de guitare à la harpe est très approprié. »⁵

Le DMA de Liu-Hsiu Kuo sur Debussy se démarque à plus d'un titre. L'étude de toutes les transcriptions pour harpe publiées du *Clair de lune* de Debussy n'est pas son objectif mais un moyen, utilisé pour dégager des éléments techniques et pratiques susceptibles d'aider d'autres musiciens à transcrire pour la harpe. Elle souhaite :

¹ Chelcy Lynn BOWLES, *Problems of transcription from guitar to harp*, Texas Tech University, Lubbock, Tex., 1975.

² Danièle HABEL et François COUPERIN, *Transcriptions for harp : three movements from Pièces de clavecin (second livre) of François Couperin (1668-1733)*, Bowling Green State University, 1987.

³ Katherine A PETAK, *The Bach chaconne as a representation of the Baroque style in the harp repertoire*, Ball State University, 2008.

⁴ Liu-Hsiu KUO, *Transcribing for the harp a study of Debussy's Clair De Lune*, University of Cincinnati, 2006 ; ROMAO, MONIKA JERECKA, *Harp transcriptions of selected guitar works of heitor Villa-Lobos*, Ph. D., New York University, 1984 ; Hee-Jeong YOON et Claude DEBUSSY, *Harp transcriptions of Debussy's piano preludes Voiles, Danseuses de Delphes, and Canope*, op. cit.

⁵ « Because the original harp repertoire is limited, transcriptions are needed and welcomed. The similarities between the guitar and the harp indicate that guitar music is very appropriate for transcription to harp. » ROMAO, MONIKA JERECKA, *Harp transcriptions of selected guitar works of heitor Villa-Lobos*, op. cit., p. 67, ma traduction. Ces deux aspects de la transcription sont davantage développés dans son introduction, pp. 1-2 : « The guitar was chosen for this treatment of harp transcription because of its several similarities with the harp. The harp and guitar, although drastically different in actual size, have approximately the same dynamic ranges. Similar, too, are the methods of tone production. Both instruments are plucked with the finger tips, producing generally the same sound. Therefore, the music for each instrument can be similarly composed and programmed. (...) Another reason the guitar was chosen as the model instrument is the lack of original harp repertoire. Although the harp is an ancient instrument, the development of the modern chromatic harp is quite recent (around 1810). Most earlier compositions did not exploit the capabilities of the modern instrument. Few contemporary composers who are not harpists have composed for the instrument. Therefore, a large part of the repertoire for harp is made up of transcriptions from other instrumental music. Because of the several similarities, many guitar compositions are adaptable to harp and can be quite effectively transcribed. »

« 1 / aider le transcripateur à appréhender les diverses alternatives possibles lors de la transcription de la musique de piano à la harpe. (...) 2 / rendre harpistes et professeurs de harpe conscients des différentes transcriptions dont ils sont susceptibles de s'inspirer pour leur interprétation. »¹

Elle relève, dans son deuxième chapitre, les problèmes de terminologie - entre « transcription » et « arrangement » - afférents à son sujet de recherche, et se livre à une réflexion épistémologique sur la transcription. Elle définit ainsi :

- trois causes ou objectifs majeurs pour la transcription² : but commercial, objectif pédagogique, élargissement du répertoire de concert ;
- quatre types de changement de *medium* : *one to one* (le plus fréquent pour la harpe, qui concerne aussi bien le répertoire venant d'autres instruments que celui venant d'autres types de harpes – l'exemple le plus célèbre étant les *Danses* de Debussy –, écrites pour harpe chromatique), *one to multiple* (par exemple, l'arrangement que Salzedo a fait de la *Sonatine* pour piano de Ravel, pour harpe, violoncelle et flûte), *multiple to multiple* (ré-orchestration), *multiple to one* (réduction) ;
- trois modes de relation à l'œuvre originale (fidèle, libre, *medium*) : elle aborde ici indirectement la question de l'« authenticité » ;
- deux modes de relation au destinataire, lorsqu'elle parle de pièces simplifiées ou non simplifiées, c'est-à-dire à vocation pédagogique ou destinées à une exécution en concert.

Par ailleurs, trois études sont centrées, non sur la transcription de mon répertoire, mais sur trois des plus importants harpistes-compositeurs-transcripteurs du début du XX^e siècle, à savoir Henriette Renié, Marcel Grandjany, et Carlos Salzedo. Deux sont récentes³ ; l'autre est plus ancienne et presque contemporaine de son auteur⁴. Ces trois harpistes ont nettement privilégié la qualité idiomatique de leurs transcriptions. La recherche de « fidélité » à la partition originale n'est pas leur objectif premier ; ils se réapproprient l'œuvre selon des critères empiriques et instrumentaux. Ils se placent ainsi dans la continuité des arrangements et paraphrases du XIX^e siècle. Les questions d'« authenticité » que suscitent leurs

¹ « 1 / To help the transcriber recognize various alternatives when transcribing piano music for the harp. (...) 2 / to make both harpists and harp instructors aware of different transcriptions so that they might be inspired in their interpretation. » Liu-Hsiu KUO, *Transcribing for the harp a study of Debussy's Clair De Lune*, *op. cit.*, p. 6.

² « There are several reasons for transcription : expansion of the repertoire of an instrument, educational and performance purposes, and commercial exploitation. » *Ibid.*, p. 15.

³ Jaymee Janelle HAEFNER, *Virtuoso, composer, and teacher: Henriette Renie's compositions and transcriptions for harp in perspective*, D.M.A., Ann Arbor, United States, 2007 ; Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, Texas Tech University, 2004.

⁴ Johnne Buddington THORNBERRY, *Transcriptions and editions for harp by Carlos Salzedo*, North Texas State University, 1956.

transcriptions sont à poser non pas au regard de nos problématiques actuelles, mais en rapport avec leur contexte historique, ce que relève Jeffrey Lee Parsons à propos de Grandjany :

« Toutes ces caractéristiques font que les transcriptions de Grandjany ont quelque chose de problématique de nos jours, à une époque où tant d'attention est portée à l'interprétation de la musique ancienne. Ses transcriptions peuvent être comprises à la lumière de l'époque à laquelle elles ont été écrites. Bien que beaucoup de ses transcriptions aient été écrites au XX^e siècle, la formation de Grandjany l'a conduit à une attitude à l'égard de la transcription qui relève davantage de celle de la fin du XIX^e siècle. »¹

Etudes générales sur la transcription

Les études générales sur la transcription couvrent quatre domaines distincts :

- l'ethnomusicologie, où le terme de « transcription » concerne la transposition par écrit d'une musique de tradition orale ;
- le jazz et les musiques actuelles, où il s'agit également d'un passage de l'oralité à l'écriture ;
- le transfert d'un système de notation à un autre, notamment d'une notation ancienne à une notation moderne, ou bien de la tablature à la partition ;
- le changement de *medium* instrumental, quel que soit le travail d'arrangement qui lui est associé (seule cette quatrième acception de la transcription me concerne).

Plusieurs livres et articles de revues², majoritairement anglophones, sont consacrés à la transcription en tant que passage d'un *medium* instrumental à un autre. Les notes de programme et conférences organisées autour des concerts de la Cité de la Musique consacrés à la transcription en novembre 2002³ viennent s'ajouter à ces travaux, de même que quelques

¹ « *All of these characteristics make Grandjany's transcriptions somewhat problematic today, in an age where so much emphasis has been placed on hisforical performance practice, His transcriptions should be understood, though, in the light of the times in which they were written, Although many of his transcriptions were written into the twentieth century, Grandjany's training and mindset with regard to transcription is very much in keeping with that of the late nineteenth century.* » Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, op. cit., p. 36, ma traduction.

² A ANDERSON, « The Epistemology of Transcription », *Sonus*, Cambridge, 2001, vol. 22, pp. 15-28 ; Jean BORREIL, « De la transcription », in *L'idée musicale*, Presses universitaires de Vincennes., Saint-Denis, 1993, pp. 65-84 ; Werner BREIG, « Composition as arrangement and adaptation », in *The Cambridge companion to bach*, Cambridge University Press., Cambridge, 1997, pp. 154-170 ; Donald BROWDE, « Arrangement, transcription, edition : some problems in terminology », *Choral journal*, 1977, vol. 18, n° 1, pp. 25-29 ; Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *The British Journal of Aesthetics*, 1988, vol. 28, n° 3, pp. 216-227 ; Linda HUTCHEON, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006 ; Hans KELLER, « Arrangement for or against ? », *The musical times*, janvier 1969, vol. 110, n° 1511, pp. 22-25 ; Millan SACHANIA, *The arrangements of Leopold Godowsky*, op. cit. ; Peter SZENDY, *Musica practica : arrangements et phonographies : de Monteverdi à James Brown*, Paris ; Montréal, l'Harmattan, 1997 ; Peter SZENDY, *Arrangements, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, Paris, Ircam : L'Harmattan, 2000.

³ Emmanuel HONDRÉ, « La Transcription - Orchestre de Paris » ; Anatol VIERU, « Bach et la transcription » ; Gianfranco VINAY, « La Transcription - Nieuw Sinfonietta Amsterdam » ; Hans ZENDER, *La Transcription - Ensemble Intercontemporain*, Paris, Cité de la musique, note de programme, 2002 ; *Forum « La transcription » (conférence enregistrée)*, Paris, Cité de la musique, 2002.

notices de disques ou de concerts¹. Les articles d'encyclopédie² offrent une synthèse brève et claire de la notion de transcription ainsi que du vocabulaire connexe ; leur mise en regard met cependant en évidence une pluralité d'interprétations du terme. Il est néanmoins envisageable de définir la transcription de manière minimale, en observant les points de convergence et de complémentarité entre ces différents textes. La plupart d'entre eux établissent des distinctions dichotomiques, dont il est également envisageable de faire la synthèse. Par ailleurs, ils procèdent pour partie d'une pensée par analogie : ils établissent des parallèles avec divers domaines connexes, qui permettent de révéler certains aspects du phénomène de transcription.

La transcription, tout comme la traduction ou l'adaptation, désigne à la fois un processus et son produit³. Elle présuppose l'existence d'une œuvre première, souvent nommée « œuvre originale », dont dérive une œuvre seconde – mais pas nécessairement secondaire –. Elle implique une modification minimale de l'œuvre première, qui consiste le plus souvent en un changement de *medium* instrumental. Ce glissement instrumental peut être considéré comme seul nécessaire pour justifier l'appellation « transcription » qui, dans le cas contraire, est définie par un « en-deçà » et un « au-delà »⁴. En tant que « processus », elle est l'œuvre de l'auteur initial ou celle d'un tiers, contemporain ou postérieur, interprète ou compositeur. En tant que « produit », elle peut avoir trois objectifs principaux : développer un succès commercial, élargir le répertoire de concert d'un instrument ou d'une formation instrumentale en déficit de littérature dédiée, ou créer des outils pédagogiques.

La question du rapport de l'œuvre seconde à l'œuvre première est le point nodal de toute réflexion sur la transcription, quelle que soit la définition donnée à celle-ci, et l'angle d'étude

¹ Langham SMITH et Kenneth WEISS, *Rameau, Transcriptions des opéras et ballets, programme de récital donné à la cité de la musique à Paris*, Paris, 2003 ; EQUILBEY, GOTTWALD, KRAWCZYK, PESSON et MACHUEL, *Transcription - Accentus*, Cité de la musique, note de programme, 2007.

² Stanley SADIE et John TYRRELL, *The new Grove dictionary of music and musicians*, <http://www.grovemusic.com/>, consulté le 8 août 2013 ; Michael KENNEDY et Joyce Bourne KENNEDY, *The Oxford dictionary of music*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2012 ; Alison LATHAM, *The Oxford companion to music*, Oxford, England; New York, Oxford University Press, 2011 ; Marc HONEGGER, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970 ; *Encyclopaedia universalis*, Universalis « Le Figaro », coll. « Encyclopédie thématique », 2005, vol. 5 ; *Trésors de la Langue Française*, <http://atilf.atilf.fr/>.

³ Distinction établie d'après Linda HUTCHEON, *A theory of adaptation*, *op. cit.*, p. 9. : « *My more restricted double definition of adaptation as process and product is closer to the common usage of the word and is broad enough to allow me to treat not just films and stage productions, but also musical arrangements and song covers, visual art revisitations of prior works and comic book versions of history, poems put to music and remakes of films, and videogames and interactive art.* »

⁴ « *A change from one musical medium to another cannot be achieved mechanically or even automatically by specification of a change in instrumentation. One does not transcribe a harpsichord concerto merely by crossing out the word "harpsichord" on the score and replacing it with the word "piano". Although a change in instrumentation has been specified, the instruments are played in a similar way and share membership in the family of keyboard instruments.* » Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *op. cit.*, p. 217.

choisi. Ce rapport est généralement pensé de manière dichotomique. En fonction des termes privilégiés, une hiérarchie peut transparaître :

- transcription créative, voire créatrice *versus* transcription non créative¹ : formulé ainsi, la transcription créative, davantage encore si « créatrice » est le terme employé, est privilégiée à sa négation, qui apparaît ainsi comme un défaut davantage que comme une caractéristique² ;
- transcription libre *versus* transcription fidèle : la notion de « fidélité » possède une autorité indéniable, à tel point qu'il n'est pas réellement possible de la mettre en regard de sa négation, même en présentant cette dernière sous la forme d'une revendication de liberté ;
- transcription idiomatique *versus* transcription non idiomatique : on entre cette fois dans une appréciation technique, sur laquelle je reviendrai abondamment.

Linda Hutcheon³ déplace ce type de raisonnement, en considérant l'œuvre première et l'œuvre seconde sur un plan horizontal et non vertical. Il n'y a plus de « source » et de « produit dérivé », mais deux œuvres distinctes, une « inspirante » et une « inspirée ». Boyd en arrive à la même conclusion⁴. Cette manière de contourner la principale pierre d'achoppement de leur objet est intéressante, mais concerne uniquement la transcription de compositeur, qui implique un réel processus créateur. La transcription d'interprète, quelle que soit la « créativité » dont elle se réclame, n'est pas créatrice d'œuvre nouvelle. Elle se tient entre idiomatisme et fidélité, et ne peut se départir d'une problématique éthique. La question de l'« authenticité » est centrale, qu'elle soit abordée de front⁵, évacuée d'une phrase⁶, ou traitée avec distanciation⁷.

¹ « *It is, however, possible to distinguish between the purely practical arrangement, in which there is little or no artistic involvement on the arranger's part, and the more creative arrangement, in which the original composition is, as it were, filtered through the musical imagination of the arranger.* » Malcolm BOYD, « Arrangement », in *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

² C'est également le point de vue de DAVIES, *op. cit.*, qui développe une analogie autour du portrait et de la photographie.

³ « *As we have seen, multiple versions of a story in fact exist laterally, not vertically : adaptations are derived from, ripped off from, but are not derivative or second-rate.* » Linda HUTCHEON, *A theory of adaptation*, *op. cit.*, p. 169.

⁴ « *It would be unrealistic to propose that arrangements should be judged without reference to the original, but it is perhaps only by regarding the arrangement and the original as two different versions of the same piece that a solution to the aesthetic dilemma they so often create will be found.* » Malcolm BOYD, « Arrangement », *op. cit.*

⁵ Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *op. cit.*

⁶ Hans KELLER, « Arrangement for or against ? », *op. cit.*

⁷ Anatol VIERU, « Bach et la transcription », *op. cit.*

Quelques unes des études sur la transcription ou l'adaptation établissent des analogies avec des domaines connexes. Le parallèle avec la traduction¹ d'œuvres littéraires est particulièrement porteur de sens, bien que le rapport entre texte original et texte traduit diffère sur plusieurs points de celui entre œuvre musicale originale et une œuvre musicale transcrite. L'analogie est digne d'intérêt et significative dans tous les travaux qui l'évoquent, que les différences entre transcription et traduction soient soulignées², minimisées³, ou passées sous silence pour s'appuyer seulement sur leurs points de convergence⁴.

La seconde analogie, fondamentale à mon sens, concerne l'interprétation. Le seul auteur à l'exploiter réellement est Stephen Davies, qui définit un ensemble de points convergents et de points divergents. Linda Hutcheon, dont l'étude porte sur l'adaptation au sens large, le rejoint partiellement : la transcription, comme la traduction ou l'adaptation cinématographique, passent nécessairement par l'interprétation. Par ailleurs, tout interprète est, d'une certaine façon, un adaptateur. Hans Zender, dans sa note de programme sur la transcription du *Voyage d'hiver* de Schubert⁵, assied l'intégralité de son discours éthique sur l'analogie entre transcription et interprétation. Selon Stephen Davies, trois caractéristiques font de la transcription une forme d'interprétation (au sens de *performance*) :

- le transcripteur comme l'interprète tentent, à travers une notation qui est un code, d'accéder à « l'idée de l'auteur », exprimée selon certaines conventions ;
- la partition ne peut tout indiquer : dans le cas de la transcription comme dans celui de l'interprétation, il peut y avoir plusieurs interprétations différentes et également « authentiques » ;
- une interprétation (*performance*), du fait de l'immanquable « sous-détermination » de la partition, est par nature créative, comme une transcription.

L'analogie a cependant ses limites, qu'il énonce également de façon tripartite :

- l'interprétation est prévue par le compositeur, ce qui n'est pas le cas de la transcription ;
- l'interprétation est nécessaire pour que l'œuvre existe, à la différence de la transcription, dont l'existence n'est pas nécessaire à l'existence de l'œuvre en question ;

¹ Ce parallèle est significatif dans tous les travaux qui l'évoquent, que les différences entre transcription et traduction soient soulignées, minimisées, ou ignorées.

² Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *op. cit.*

³ Linda HUTCHEON, *A theory of adaptation*, *op. cit.*

⁴ Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », *op. cit.*

⁵ Hans ZENDER, *La Transcription - Ensemble Intercontemporain*, *op. cit.*

- en conséquence, l'activité de transcrire peut demander justification, ce qui n'est pas le cas de l'interprétation.

Terminologie

Il existe un flou terminologique manifeste dans le vocabulaire qui gravite autour de la transcription. Dans les pages ci-dessus, plusieurs termes différents ont été utilisés pour l'évoquer. Nombre d'entre eux sont des métaphores, qui intègrent toutes l'idée d'un déplacement : « transposition »¹, « transfert »², « importation »³, « migration »⁴, « passage »⁵. Outre les métaphores, des termes aux frontières du champ de la transcription ont été employés : « exécution »⁶ désigne un en-deçà, « ré-écriture »⁷ un au-delà, tandis qu'« adaptation »⁸ englobe le champ de la transcription ainsi qu'un au-delà, non pas en terme d'éloignement avec la partition d'origine, mais en terme d'élargissement du champ disciplinaire concerné. « Interprétation »⁹ et « traduction »¹⁰ sont des analogies, qui appartiennent à des domaines connexes, mais ne sont pas interchangeable avec le mot « transcription ». Métaphores, termes limitrophes et analogies ne sont pas d'un usage

¹ « A. 1.a) changement de lieu. / Beaux-arts : Technique de restauration consistant à transférer sur un nouveau support une peinture, une mosaïque. / b) Fait qu'une chose soit placée avant ou après la position qu'elle devrait normalement occuper dans une série. / 2. Inversion de l'ordre des termes d'un rapport. / B. Notation ou exécution d'une composition musicale dans une tonalité différente de celle dans laquelle elle est écrite. / C. 1. Adapter le contenu d'une oeuvre, un thème à un contexte différent, dans une forme différente. 2. Transfert, sous une forme adaptée, des méthodes ou des techniques d'un domaine dans un autre. » « Transposition », *in TLF*.

² « A. 1. Déplacement, transport (de personnes ou de choses) d'un lieu à un autre selon des modalités précises. » « Transfert », *in TLF*.

³ « B.2. Action d'introduire (dans une civilisation, un domaine intellectuel) des idées, des mœurs, des choses d'ailleurs. » « Importation », *in TLF*.

⁴ « Déplacement d'une personne, d'un animal ou d'une chose. » « Migration », *in TLF*.

⁵ « Action, fait de passer (ou de faire passer). / A. Fait de circuler, fait de parcourir ou de traverser un lieu ; avec ou sans idée d'obstacle à franchir. B / Fait d'aller, de se rendre quelque part. », « Passage », *in TLF*.

⁶ « Passage du virtuel au réel, de l'état de puissance à l'état de fait, en vertu d'un acte de la volonté. / A. Accomplissement de ce qui a été préconçu par l'esprit ou par la volonté. / C. Façon personnelle que l'artiste, l'exécutant, ont de réaliser ou d'interpréter une oeuvre. » « Exécution », *in TLF*.

⁷ « B. 1. Ecrire une nouvelle fois un texte à quelqu'un. / C. Réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose. » « Ré-écriture », *in TLF*.

⁸ « B. 1. Action d'adapter, résultat de cette action / 2. arts. Modifications imposées par la transposition d'une oeuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre. » « Adaptation », *in TLF*.

⁹ « A. *Vieilli*. Action de traduire un texte d'une langue dans une autre ; résultat de cette action. / B. Fait de traduire les paroles d'un orateur ou le dialogue de deux ou plusieurs personnes. / II. A. 1. Action d'expliquer, de chercher à rendre compréhensible ce qui est dense, compliqué ou ambigu ; résultat de cette action. / B. 1. Action de donner un sens personnel, parmi d'autres possibles, à un acte, à un fait, dont l'explication n'apparaît pas de manière évidente, résultat de cette action. / III. A. Action de jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien ; résultat de cette action. / B. Action de reproduire (un modèle ou la nature) de manière personnelle, selon sa propre vision des choses. » « Interprétation », *in TLF*.

¹⁰ « Action de traduire ; résultat de cette action. / B. 1.a) Fait de transposer un texte d'une langue dans une autre. b) texte, oeuvre traduite. / 2. *par analogie*. a) Transposition d'un système dans un autre. b) Transposition d'un art dans un autre. / 3. Expression, manifestation d'un phénomène. » « Traduction », *in TLF*.

problématique dès lors qu'ils sont identifiés. Tel n'est pas le cas du rapport entre « arrangement » et « transcription » : sans être totalement synonymes, ils détiennent de nombreuses caractéristiques identiques, et il n'existe pas de consensus quant à la distribution de leurs emplois. La définition musicale qu'en donne le *Trésors de la Langue Française* comporte ainsi une partie commune. Elle fait apparaître l'arrangement comme une sous-catégorie de la transcription :

- Transcription : « Rédaction en notation usuelle ou remise en partition d'œuvres musicales anciennes. / Arrangement ou adaptation d'une œuvre musicale pour des instruments ou des voix pour lesquels elle n'a pas été écrite originellement » ;
- Arrangement : « Transformation d'une œuvre écrite pour certaines voix, certains instruments ou ensembles, en vue de son exécution par des voix, des instruments ou des ensembles différents ».

Les problèmes terminologiques sont renforcés par les nuances d'usage entre anglais et français. En effet, pour désigner un changement de *medium* instrumental, accompagné ou non de modifications adjonctives, le français privilégie le terme « transcription », tandis que l'anglais préfère celui d'« arrangement », réservant parfois l'emploi de « transcription » au passage d'un type d'écriture à un autre, ou de l'oralité à l'écrit :

« **Transcription : Un terme fréquemment interchangeable avec celui d'arrangement.** Il est cependant possible de faire une distinction entre transcrire, qui correspondrait à copier une composition en changeant de système de notation (par exemple en passant de l'écriture en parties à celle en partition), et arranger, que l'on pourrait définir par changer de *medium* (par exemple, passer du quatuor à l'orchestre, comme c'est le cas de l'arrangement de l'op. 25 de Brahms par Schoenberg). Transcription est également un terme utilisé par les ethnomusicologues, lorsqu'ils notent sur portée un enregistrement réalisé sur le terrain. »¹

« La transcription est une sous-catégorie de notation. Dans les études Européennes et Américaines, la transcription fait référence à une copie d'œuvre musicale comportant généralement des changements de notation (par exemple, de la tablature à la notation sur portée, ou de façon similaire, des parties séparées à la partition) (...). Les transcriptions sont généralement faites d'après des sources manuscrites, ou de la musique ancienne, et par conséquent impliquent un certain degré de travail d'édition. **Transcription signifie également arrangement, notamment lorsqu'un changement de *medium* est impliqué** (par exemple de l'orchestre au piano).»²

¹ « A term often used interchangeably with arrangement. It is however possible to make a distinction between transcribing, as copying a composition while changing layout or notation (for example, from parts to full score), and arranging, as changing the medium (for example, from piano quartet to full orchestra, as in Schoenberg's arrangement of Brahms's op. 25). Transcription is also carried out by ethnomusicologists when they attempt to capture in staff notation a performance recorded in the field. » Arnold WHITTALL, « Transcription », in *Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, ma traduction.

² « Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation to Tonic Sol-fa) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing

Le *Oxford Companion to Music* donne une définition plus restrictive que le *Grove*. Il évacue le parallèle avec l'arrangement dès la première ligne : tout en soulignant le flou terminologique, il restreint sa définition à la transcription comme sous-catégorie de notation. L'article du *Grove* est construit à l'inverse : c'est à la fin qu'il rappelle que transcription et arrangement peuvent être synonymes. Il introduit néanmoins une nuance de signification, plus apparente lors de la mise en regard avec la définition de l'arrangement :

« Le mot « arrangement » peut être appliqué à toute pièce de musique fondée ou incorporant un matériau musical pré-existant : forme à variation, *contrafactum*, messe-parodie, pastiche, et œuvres liturgiques basées sur un cantus firmus impliquent tous un certain degré d'arrangement. Dans le sens le plus communément utilisé parmi les musiciens, cependant, le mot peut être pris dans le sens du transfert d'une composition d'un *medium* à un autre, ou encore comme l'élaboration (ou la simplification) d'une pièce, avec ou sans changement de *medium*. Dans un cas comme dans l'autre, un certain degré de re-composition est impliqué, et le résultat peut varier d'une transcription simple, presque littérale, à une paraphrase où la majorité de la pièce est davantage l'œuvre de l'arrangeur que du compositeur original. **De plus, bien qu'une distinction entre arrangement et transcription soit ici implicite, elle n'est pas universellement acceptée.** »¹

L'arrangement est ici porteur d'un sens plus vaste que la transcription : il concerne toute modification impliquant de la musique pré-existante, avec ou sans changement d'instrumentation. La transcription, en revanche, concerne uniquement les changements de *medium* instrumental ; elle peut être simple, presque littérale. Le passage des pièces de clavecin à la harpe relève donc de la transcription davantage que de l'arrangement, du moins d'après la définition que le *Grove* donne de ces termes. C'est par conséquent ce mot *transcription* que j'utiliserai principalement, bien que dans la plupart des cas le processus n'implique pas de réécriture et se situe à la limite d'un en-deçà de la transcription, pour lequel il n'existe pas d'autre terme plus adapté et spécifique.

process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an Arrangement, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano). » ELLINGSON, « Transcription », in *Grove Music Online*, ma traduction.

¹ « The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material : variation form, the *contrafactum*, the parody mass, the *pasticcio*, and liturgical works based on a *cantus firmus* all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a [Transcription](#) is by no means universally accepted. » Malcolm BOYD, « Arrangement », *op. cit.*, ma traduction.

Hypothèses de départ

Cette étude sur la transcription est issue d'une constatation simple : la harpe manque de répertoire, déficit qui est probablement la cause de sa relative marginalité ainsi que d'une image caricaturale d'instrument de salon éthéré. L'un des moyens susceptibles de faire évoluer cette image comme d'élargir son répertoire me semble être la transcription. Les œuvres de clavecin français du XVIII^e siècle me paraissent compter parmi celles qui s'adaptent le mieux à la harpe, tant d'un point de vue esthétique que stylistique. Il s'agit en tous les cas d'un répertoire à la fois vaste, varié, facile d'accès et, qui plus est, issu d'une époque où la transcription était communément pratiquée. Cela dit, je n'ai pas choisi ce répertoire uniquement pour des raisons objectives, mais également par affinité personnelle. Je fais l'hypothèse, d'une part que jouer ce répertoire à la harpe est intéressant, utile, et déontologiquement acceptable, et d'autre part que ces œuvres peuvent être interprétées sur une harpe moderne presque sans adaptation, directement à partir des partitions de clavecin. Un des objectifs de ce travail sera de réfléchir à une méthode, aussi systématique que possible, pour surmonter les difficultés inhérentes à un changement de *medium* sans passer par des éditions spécifiques, qui limiteraient le corpus concerné. Ces hypothèses sont évidemment fondées sur la pratique et l'expérience de ces pièces en concert et un des objectifs de ce travail consiste à faciliter une diffusion de cette expérience, c'est-à-dire à rendre aussi aisé que possible l'accès à ce répertoire.

Il s'agit d'un discours d'interprète, nécessairement singulier et en partie réflexif, ce qui me semble inhérent à ce doctorat *Musique, recherche et pratique*, et qui constitue à la fois sa principale faiblesse et l'une de ses caractéristiques les plus intéressantes et stimulantes. Cet aspect subjectif s'articule avec deux objectifs de portée plus large :

- développer une compétence suffisante concernant ce répertoire de clavecin, afin d'être en mesure de le diffuser, et d'en promouvoir l'interprétation à la harpe ;
- mettre en perspective ce discours particulier avec des problématiques plus vastes concernant la transcription d'interprète dans son ensemble, le corpus d'études à ce sujet n'étant pas particulièrement développé.

Si le premier objectif, d'ordre pratique, implique qu'une large partie de la recherche ait été réalisée à l'instrument, et se traduise ici par des considérations d'ordre technique¹, le second rend parfois nécessaire l'utilisation d'outils de pensée empruntés à d'autres disciplines. Quelques textes de linguistique, et plus particulièrement de traductologie, ainsi que de

¹ Cf. troisième partie, p. 190.

philosophie (esthétique) m'ont semblé par moments rejoindre l'approche pratique et permettre d'étoffer la compréhension du phénomène de la transcription. Je les ai par conséquent mentionnés à plusieurs reprises, sans être nécessairement à même de les mettre en perspective dans leur contexte comme je puis le faire lorsqu'il s'agit d'un geste de harpe.

Ce travail, bien qu'il s'intéresse au répertoire et aux usages du XVIII^e siècle, est éminemment contemporain et ne prétend pas restituer de pratiques anciennes. L'instrument de destination est la harpe moderne, et non pas l'une des harpes anciennes, et ce pour plusieurs raisons, aussi bien historiques que pragmatiques. Tout d'abord, les anciennes harpes triples ou doubles ne sont pas davantage contemporaines du répertoire de clavecin français du XVIII^e siècle que ne l'est la harpe à double mouvement. Ensuite, la harpe à simple mouvement, presque contemporaine de ce répertoire, est harmoniquement limitée et ne permet pas de jouer l'ensemble du corpus. Elle est cependant l'instrument le plus proche historiquement du répertoire de clavecin concerné. Enfin, mon instrument est la harpe classique à double mouvement, et je ne possède pas d'instrument à simple mouvement avec lequel expérimenter. Par ailleurs, l'un de mes objectifs étant la diffusion du répertoire de clavecin auprès des harpistes, il semble davantage cohérent de travailler sur l'instrument qui leur est familier et accessible. J'assume donc pleinement l'anachronisme sous-jacent qui existe entre des partitions qui datent d'il y a 2 à 3 siècles et une version de mon instrument bien plus récente.

La première partie mettra en perspective la transcription du répertoire de clavecin pour harpe aujourd'hui, avec la transcription au XVIII^e siècle en France, à travers les supports notés en partitions, les pratiques orales, ainsi que les fonctions et objectifs de la transcription. Ce rapport aux pratiques du XVIII^e siècle pose nécessairement de multiples questions à l'interprète, qui sont presque d'ordre éthique. Les notions de fidélité-authenticité semblent centrales dans l'interrogation de ce rapport au passé. Elles feront, avec la transcription idiomatique qui leur est antagoniste, l'objet d'une deuxième partie. La mise en tension de ces deux aspects censément opposés de la transcription peut apparaître comme une aporie. Par ailleurs, d'autres caractéristiques de la transcription pour clavecin semblent mener à des impasses. Sans constituer de contradictions aporétiques au sens exact du mot, elles incitent à une réflexion sur la confrontation aux limites et sur la notion d'impossibilité, à laquelle sera consacrée la troisième partie.

Première partie : Historicité de la transcription

Introduction

« La transcription de pièces était une pratique banale et répandue en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. De nombreuses œuvres publiées nous fournissent des exemples de cette pratique dans des orchestrations variées. Il est clair que les musiciens ne se sentaient pas limités à la musique écrite spécifiquement pour leur instrument. »¹

Il est communément admis, par les interprètes et les musicologues, que la transcription était largement pratiquée aux XVII^e et XVIII^e siècles. Diverses traces écrites, musicales ou verbales, l'attestent. Les interprètes qui souhaitent inscrire leur travail dans une démarche historiquement informée² s'appuient sur cet argument. Il est privilégié dans le principal article défendant l'usage de la transcription pour harpe, écrit en 1963 par Marcel Grandjany :

« La pratique qui consiste à transcrire de la musique d'un instrument vers un autre instrument a une longue et honorable histoire. Des compositeurs dont le goût ne peut être remis en question ont souvent transcrit leur propre musique aussi bien que celle des autres. (...) La question n'est donc pas de savoir si l'on doit ou non jouer des transcriptions ; il s'agit plutôt d'exercer son bon goût et son jugement pour décider de ce qui est réellement adapté pour notre instrument. »³

Une argumentation faisant appel à des figures d'autorité – Bach le plus souvent –, est fréquemment utilisée pour défendre la transcription car celle-ci, à la différence de la traduction, est appelée à justifier son existence. L'étude de son histoire peut satisfaire ce besoin de justification ; elle autorise les interprètes modernes à transcrire, ou tout du moins leur donne le sentiment qu'ils y sont autorisés.

Je suis, comme la plupart des musiciens-transcripteurs, rassurée de développer une pratique qui semble attestée historiquement. Savoir que Madame de Genlis, qui a connu Rameau, a joué ses pièces de clavecin à la harpe, est indubitablement rassurant. Néanmoins,

¹ Richard SUTCLIFFE, « Transcriptions d'Alcide pour clavecin », in *Marin Marais : violiste à l'Opéra (1656-1728)*, CMBV, Versailles, 2006, pp. 229-236.

² Paul James DORSAM, *Some solutions to the problem of transcribing Corelli's opera quinta church sonatas for trumpet and piano*, op. cit. ; Brian HODGES, *A transcription of Vivaldi's violin concerto RV 208 for cello*, op. cit. ; Yong Hao PAN, *The transcription for two double basses of selections from Pieces de violes, quatrieme livre, deuxieme partie : « Suite d'un Gout Etranger » by Marin Marais*, D.M.A., Louisiana State University, 2006 ; Yves RECHSTEINER, « Adapter Rameau à l'orgue : une démarche historique », *La tribune de l'orgue*, 2009, vol. 61, n° 4, pp. 14-29 ; Peter Ignatius ZAMBITO, *Marimba transcriptions of piano and harpsichord literature a comparison of techniques and a study of transcription practices and procedures of four compositions*, op. cit. ; Langham SMITH et Kenneth WEISS, *Rameau, Transcriptions des opéras et ballets, programme de récital donné à la cité de la musique à Paris*, op. cit.

³ « The practice of transcribing music from one instrument to another has a long and honorable history. Composers whose taste no critic could question have frequently transcribed their own music and the music of others as well. (...) It is not a musical question, then, whether to play or not to play transcriptions, but rather a question of exercising good taste and judgment as to what is truly suitable for our instrument. » Marcel GRANDJANY, « In Defense of transcriptions », *Harp News*, 1963, ma traduction.

l'existence attestée de changements de *medium* instrumental ou de réécriture empruntant à des œuvres antérieures, n'implique pas que les pratiques, leurs produits, leurs fonctions et leurs finalités aient été identiques à ceux d'aujourd'hui.

Il apparaît donc plus fructueux d'interroger cette pratique dans sa dimension historique, que de l'utiliser pour me justifier.

L'exécution à la harpe de pièces de clavecin, ainsi que la publication d'arrangements pour harpe d'airs connus n'est pas attestée pour la première moitié du XVIII^e siècle ; elle ne l'est qu'à partir des années 1760. Cependant, ces pratiques ont existé pour d'autres instruments tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles. L'observation de ces corpus permet de distinguer quatre types de migrations instrumentales :

- les pièces à destination instrumentale multiple¹ ;
- les arrangements de pièces d'orchestre (accompagnant ou non la voix) pour instruments polyphoniques, principalement le clavecin ;
- l'utilisation de pièces pour clavier, citées ou arrangées, dans des œuvres scéniques, vocales et orchestrales² ;
- l'exécution d'œuvres sur un instrument autre que celui initialement prévu par le compositeur, qui nécessite un travail d'arrangement moindre.

A ces distinctions de degré et de nature de transcription, caractéristiques du répertoire dit « baroque » mais non restreintes à celui-ci, s'ajoutent les différents sens du mot, également relevés par Linda Hutcheon à propos de l'adaptation³ : « transcription » désigne à la fois un processus et son produit. Autrement dit, la transcription désigne une pratique - qui relève toujours d'une forme d'interprétation, et peut être ou non affiliée à la composition – qui fait exister un nouvel objet. La distinction entre transcription comme pratique et transcription

¹ Les exemples d'œuvres à nomenclature libre, ou à destination instrumentale plurielle abondent (*Goûts réunis* et *Concerts Royaux* de François Couperin, nombreux recueils pour harpe ou clavecin ou pianoforte, etc.).

² L'exemple le plus célèbre est probablement celui des *Sauvages* de Rameau, d'abord accompagnement d'une danse de véritables indiens de Louisiane à la Foire, puis pièce de clavecin, puis danse, duo et chœur dans les *Indes Galantes*. Il ne s'agit pas d'un exemple isolé chez Rameau : *La Musette en rondeau* et le *Tambourin* des pièces de clavecin sont repris dans *Les Fêtes d'Hébé*, *Les Niais de Sologne* dans *Dardanus*, Cf. Raphaëlle LEGRAND, « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, 1 janvier 2002, vol. 9, n° 1, pp. 7-18.

³ « My more restricted double definition of adaptation as process and product is closer to the common usage of the word and is broad enough to allow me to treat not just films and stage productions, but also musical arrangements and song covers, visual art revisitations of prior works and comic book versions of history, poems put to music and remakes of films, and videogames and interactive art. » Linda HUTCHEON, *A theory of adaptation*, op. cit., p. 9.

comme objet peut s'étendre à l'acte de transcrire sans notation, et à la partition comme objet résultant de la transcription.

C'est par l'étude de ces œuvres notées que je commencerai à explorer la question de l'historicité de l'arrangement. Ensuite, je me consacrerai à ce qui me concerne plus directement, à savoir la transcription comme pratique – interprétative – non notée, dont relève entièrement le passage du clavecin à la harpe au XVIII^e siècle. Dans un troisième temps, je mettrai en regard les différentes fonctions de la transcription ancienne et moderne, et plus particulièrement celles qui font de la transcription un outil au service du développement du répertoire et de la pratique d'un instrument.

1.1. Un objet

La transcription, comme processus et comme pratique, produit des objets-partitions que l'on nomme également « transcriptions ». Le répertoire de transcriptions, manuscrit ou imprimé, constitue la majeure partie des sources qui attestent de cette pratique. Il concerne les quatre types de migrations instrumentales définis ci-dessus. A ce titre, il est particulièrement intéressant, car il permet d'étudier presque tous les cas de figure afférents à la transcription au XVIII^e siècle. En revanche, il n'est pas révélateur de la quantité d'adaptations effectuées, une grande partie d'entre elles n'impliquant pas de transformation du support écrit.

1.1.1. Nomenclature libre

Les œuvres à nomenclature indéterminée constituent un cas de figure abondamment représenté au sein des partitions notées au XVIII^e siècle, qui se situe à la limite d'un en-deçà de la transcription. Elles constituent une sorte de « degré zéro » de cette dernière, qui permet de mieux comprendre la facilité avec laquelle on pouvait faire migrer le répertoire d'un instrument à l'autre, sans pour autant changer de partition. Cette indétermination quant à l'instrumentation des œuvres de l'époque dite « baroque » a été l'un des champs d'investigation des *performance practice studies*. En effet, les choix instrumentaux, et le travail sur instruments d'époque ont été au centre des préoccupations des premiers interprètes jouant sur instruments anciens au XX^e siècle.

L'instrumentation de la basse continue est le principal point d'indétermination de ce répertoire. Dominée par le clavecin, le théorbe, et la viole de gambe au XVII^e siècle, elle vient progressivement à une réalisation par le clavecin et le violoncelle au XVIII^e siècle, sous l'influence de la sonate à l'italienne¹. Le passage d'un ensemble à l'autre n'est pas aisé à étudier, dans la mesure où, si certains compositeurs indiquent que la partie est dédiée à la basse de viole ou à la basse de violon, nombreux sont ceux qui n'indiquent rien, ou bien laissent ouverte la question du choix de l'instrument. La partie d'archet n'est par ailleurs que rarement séparée de celle de l'instrument polyphonique, pour des questions économiques de

¹ Concernant la basse continue en France, voir Robert ZAPPULLA, *Figured bass accompaniment in France*, Turnhout, Brepols, 2000. Pour le cas particulier du passage de la viole au violoncelle, voir Julie Anne SADIE, « Bowed Continuo Instruments in French Baroque Chamber Music », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1 janvier 1978, vol. 105, pp. 37-49.

gain de place. François Couperin, dans ses *Sonades* des années 1690¹, demande une ou deux basses d'archet, sans spécifier de quelle famille, tandis qu'Aubert, dans son troisième livre de sonates pour violon², indique que les basses sont « ajustées à la portée du violoncelle et du basson ». Le *continuo*, présent dans presque toutes les œuvres instrumentales et vocales, est particulièrement concerné par cette indétermination.

Hormis le cas du *continuo*, c'est dans la musique à deux ou trois parties que la nomenclature est le plus souvent laissée à l'appréciation des interprètes. Il s'agit d'ailleurs plutôt d'un choix offert entre plusieurs instruments qu'une indétermination totale. Il n'y a que peu d'équivalents aux XIX^e et XX^e siècles, si ce n'est dans certaines œuvres de musique de chambre française du début du XX^e siècle³. Indépendamment de l'époque, c'est entre la flûte et le violon (voire le hautbois) que le choix est le plus souvent laissé, pour des raisons qui sont probablement tout autant liées aux contraintes de notation qu'aux choix des timbres. Ibert aurait souhaité publier pour flûte ou clarinette plutôt que pour flûte ou violon, il n'aurait pas pu le faire avec une seule partition.

Les titres de certaines œuvres apparentées au genre de la sonate en trio, publiées au XVIII^e siècle, soulignent la diversité des choix offerts pour jouer la ou les parties de dessus : *Les Goûts réunis ou nouveaux concerts à l'usage de toutes les sortes d'instrumens de musique*⁴ ; *Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon*⁵ ; *Sonates en trio, pour les flûtes allemandes, violons, hautbois, &c.*⁶ ; *Quarante-et-unième œuvre... contenant VI sonates en trio pour une flûte traversière et un violon avec la basse. Ces sonates se peuvent jouer également sur deux flûtes traversières ou sur deux*

¹ Insérées plus tard dans François COUPERIN, *Les Nations, sonades et suites de simphonies en trio. En quatre livres séparés pour la comodité des académies de musique et des concerts particuliers... [Ier livre]*, Paris, l'auteur Boivin, 1726.

² Jacques AUBERT, *Sonates à violon seul et basse-continue... Livre IIIe*, Paris, l'auteur Boivin Le Clerc, 1723.

³ Au sein du répertoire de harpe, on peut notamment penser aux œuvres de Jacques Ibert : Jacques IBERT, *Entr'acte, pour flûte ou violon et harpe*, Paris, A. Leduc, 1954 ; *Deux interludes pour flûte, violon et clavecin (ou harpe)*, Paris, Alphonse Leduc, 1949.

⁴ François COUPERIN, *Les Goûts réunis ou nouveaux concerts à l'usage de toutes les sortes d'instrumens de musique augmentés d'une grande sonade en trio intitulée le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli...*, Paris, Boivin, 1724.

⁵ Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon...*, Paris, Leclair, 1741.

⁶ Louis Antoine DORNEL, *Sonates en trio, pour les flûtes allemandes, violons, hautbois, &c . Par Mr Dornel...* *Œuvre IIIe*, Se vend à Paris : chez l'auteur, rue de la Licorne devant la petite porte de la Magdeleine, et chez le Sr Foucault marchand, rue St Honoré à la Regle d'or, 1713.

*violons et la basse*¹... Les œuvres en duo, qu'elles soient sonate pour instrument monodique avec accompagnement de basse chiffrée, ou sonate pour clavecin avec accompagnement de dessus², présentent les mêmes caractéristiques.

Lorsque le titre ne comporte pas d'indication quant à une instrumentation flexible, une préface ou un avertissement peut transmettre cette donnée d'exécution. C'est le cas, chez Couperin, au début de la partition des *Concerts Royaux* ainsi que de celle de l'*Apothéose de Lully* :

« Les pieces qui suivent sont d'une autre Espèce que celles que J'ay données jusqu'a present. Elles conviennent non seulement, au clavecin ; mais aussy au violon, a la flute, au hautbois, a la viole, et au basson. »³

« Ce Trio, ainsi que l'Apothéose de Corelli ; et le Livre complet de Trios que j'espere donner au mois de Juillet prochain, peuvent s'exécuter à deux Clavecins, ainsi que sur tous autres instrumens. »⁴

Dans ces cas, où le choix des instruments est partiellement laissé aux interprètes, en fonction de leurs désirs mais surtout de leurs possibilités, aucune indication n'est donnée sur la partition elle-même, si ce n'est parfois « 1^{er} dessus », « 2^{ème} dessus », « basse d'archet », « basse continue ». Couperin fait exception, réclamant dans les *Concerts Royaux* une instrumentation précise pour quelques-unes des pièces. « L'essence » musicale de certaines oeuvres serait donc en partie associée à leur timbre, ce qui ne serait pas le cas de la majorité de ces œuvres en duo ou en trio. L'avertissement qui précède les pièces de Luc Marchand souligne, plus clairement que les préfaces de Couperin, la nomenclature libre de celles-ci :

« Mon intention en composant ces pièces à été de les rendre propres a tout le monde s'il est possible, les ayant contrastées par le gout et variées par les differents accompagnemens qui y sont. Je propose un Hautbois pour accomagner la 2é Suite, parceque cet instrumens champêtre convient au caractere de la Chasse, ou un Violon si l'on veut. J'ay imaginé pour la 3e et 4e Suite que le tendre et moëleux son des celebres Violoncelles d'aujourd'hui ou la flateuse melodie de la Viole feroient nouveautés en les associant au Clavecin, mais comme on n'a pas toujours d'accompagnateurs, j'ay arrangé ces pièces pour qu'on puisse les executer seul, ce qui cependant ne sera pas si bien qu'avec les trois parties remplies. »⁵

¹ Joseph de BOISMORTIER, *Quarante-et-unième oeuvre... contenant VI sonates en trio pour une flûte traversière et un violon avec la basse. Ces sonates se peuvent jouer également sur deux flûtes traversières ou sur deux violons et la basse*, Paris, Le Clerc, 1732.

² Ce second cas est le plus fréquent. Voir par exemple Luc MARCHAND, *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon, hautbois, violoncelle ou viole. Divisées en six suites dont les deux dernières sont pour le clavecin seul... Œuvre Ier... Gravées par Melle Bertin*, Paris, Le Clerc, 1747.

³ François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, Paris, Le Clerc, 1733.

⁴ François Compositeur COUPERIN, *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully par Monsieur Couperin...*, Paris, Boivin, 1725.

⁵ Luc MARCHAND, *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon, hautbois, violoncelle ou viole. Divisées en six suites dont les deux dernières sont pour le clavecin seul... Œuvre Ier... Gravées par Melle Bertin, op. cit.*

Le compositeur exprime des souhaits et des préférences quant à l'instrumentation. C'est la volonté de rendre les œuvres accessibles au plus large public possible qui motive la liberté de la nomenclature. Le timbre est un élément important, partie prenante de l'œuvre, mais qui devient secondaire si, pour assurer sa diffusion, il faut le négliger. C'est Jean-Philippe Rameau qui s'exprime le plus clairement à ce sujet :

« J'ai formé de petits Concerts entre le Clavecin, un Violon ou une Flute, et une Viole ou un 2e Violon. (...) Ces Pièces exécutées sur le Clavecin seul ne laissent rien à désirer ; on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément. (...) J'ai fait graver à part le 2e Violon, dont on ne doit se servir qu'au défaut de la Viole. »¹

Certaines instrumentations sont également bonnes (clavecin seul, ou clavecin avec violon ou flûte et viole), alors que d'autres sont envisageables s'il n'y a pas d'autre solution (violon comme 2^{ème} dessus). Mieux vaut donc les jouer mal instrumentées que pas du tout ; néanmoins, déduire de ceci que l'instrumentation était sans importance pour le compositeur serait tout à fait abusif.

Les publications de pièces écrites pour un seul instrument laissent beaucoup plus rarement la question de l'instrumentation ouverte. C'est surtout le cas des œuvres composées pour instrument polyphonique qui ont, la plupart du temps, une écriture très caractérisée. Cela est tout particulièrement vrai avant l'avènement du pianoforte, pour des raisons évidentes : la tablature de luth ne peut être commune à celle des claviers ; le luth et le clavecin ont une écriture fortement idiomatique et différenciée, et le clavecin n'est pas doté du pédalier de l'orgue. Il existe cependant des exceptions, et certaines pièces sont publiées pour orgue ou clavecin². Les œuvres pour « clavecin ou pianoforte » sont nettement plus nombreuses. Dans certains cas, il n'est pas évident de déterminer si ce choix est dû à l'éditeur seul, lorsqu'il s'agit par exemple d'une réédition d'une œuvre étrangère³, qui est probablement considérée comme plus rentable si elle proposée pour les deux instruments. Dans le cas de premières éditions d'œuvres françaises, il est tout aussi difficile de savoir si la double destination est voulue par le compositeur, ou imposée par l'éditeur, surtout en l'absence de préface⁴.

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon...*, op. cit.

² Par exemple : Michel CORRETTE, *Nouveau livre de noëls avec un carillon, pour le clavecin ou l'orgue. Par M.r Corrette. Organiste des RP. PP. Jesuites de la rue S.t Antoine*, L'auteur, Boivin, Le Clerc, Paris, 1753 ; Michel CORRETTE, *VI Concerti a sei strumenti, cimballo o organo obligati, tre violini, flauto, alto viola e violoncello. Da Michele Corrette...* Opera XXVI..., Paris, l'auteur, 1756.

³ Par exemple Ludwig van BEETHOVEN, *Grande sonate pathétique pour le clavecin ou pianoforte... Œuvre 13e*, Paris, Mlles Erard, 1800.

⁴ Par exemple : Étienne-Nicolas MEHUL, *Trois Sonates pour le clavecin ou piano-forte... op. 1er*, Paris, Le Duc, 1783.

Il existe en revanche une profusion d'arrangements de morceaux à succès qui sont publiés à destination de plusieurs instruments polyphoniques. Ces transcriptions peuvent être pour instrument seul ; comme c'est le cas lorsqu'il s'agit d'ouvertures d'opéras, ou de réductions de morceaux symphoniques¹. Mais le plus souvent, ce sont des ariettes à la mode qui sont arrangées. Dans une logique de diffusion maximale d'airs à succès, il est logique de les proposer à la vente pour tous les instruments susceptibles de faire usage de la même notation : piano-forte, clavecin, mais aussi harpe².

Hormis un volume d'airs légers arrangés par le claveciniste Pellegrini en 1759³, les premières pièces publiées en France pour la harpe qui nous soient parvenues datent de 1762. Les sonates de Hochbrucker, qui sont pour harpe seule, sont une exception : les recueils de Clément, Légat de Furcy, Schaffrath, et Van den Bosch, sont constitués d'œuvres ou d'arrangements pour instruments mélodiques ou voix et accompagnement de harpe ou de clavecin. D'après le catalogue de Catherine Michel et François Lesure, celui de la BNF, et la thèse de Laure Barthel⁴, on peut estimer à une quarantaine de volumes les publications pour harpe de la décennie 1760⁵. Seules quatre d'entre elles sont destinées à la harpe seule ; leurs

¹ Dans ces cas, il est très fréquent de trouver également la mention « avec accompagnement de violon ».

² Par exemple : François GUICHARD, *IVe Recueil de romances ariettes et chansons avec accompagnement de harpe, clavecin, ou piano-forte...*, composé par M. Guichard, Paris, Michaud, s.d.

³ Ferdinando Compositeur PELLEGRINI, *Chansons italiennes pour chanter à table et pour les plaisirs champêtres. Elles se peuvent chanter avec la harpe, guitare, clavecin et seules...* Gravée par Melle Vendôme, 1759.

⁴ Laure BARTHEL, *La harpe de Rousseau à Boieldieu évolution organologique, les partitions de Marie Antoinette, catalogue des auteurs et des oeuvres, 1760-1828*, Lyon 2, 1996.

⁵ Christian ou Coelestin HOCHBRUCKER, *Six sonates pour la harpe avec une gamme et des pièces doigtées pour les commençants*, Huberty., Paris, 1762 ; Christian ou Coelestin HOCHBRUCKER, *Recueil d'ariettes choisies, avec des accompagnements de harpe, doigtés et une petite gamme*, Auteur., Paris, 1769 ; Josef KOHAUT, *Trio [n° 1] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse [en ut]... pour le [1er janvier] l'année 1767...* Gravé par Gerardin, Paris, Le Clerc, 1766 ; Josef KOHAUT, *[Trio, n° 2 pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse.]*, Paris, Le Clerc, 1767 ; Josef KOHAUT, *Trio [n° 3] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et basse... Pour le 1er [mai] l'année 1767...* Gravé par Gerardin, Paris, Le Clerc, 1767 ; Josef KOHAUT, *Trio [n° 4] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse... Pour le 1er [avril] l'année 1767...* Gravé par Gerardin, Paris, Le Clerc, 1767 ; Josef KOHAUT, *Trio [n° 5] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse... Pour le 1er [mai] l'année 1767...* Gravé par Gerardin, Paris, Le Clerc, 1767 ; Jean-Benjamin de LA BORDE, *Premier recueil de chansons avec accompagnement de harpe, de violon, de clavecin*, Moria, Paris, 1763 ; Jean-Benjamin de LA BORDE, *Recueil de chansons avec accompagnement de harpe, de violon, de clavessin*, Moria., Paris, 1763 ; Jean-Benjamin de LA BORDE, *Deuxième recueil de chansons avec accompagnement de harpe, de violon, de clavecin*, Moria., Paris, 1764 ; Antoine LEGAT DE FURCY, *Les Soirées de Choisy-le-Roy. Recueil de chansons dont plusieurs sont avec accompagnement de harpe, de guitare, de clavecin, de flûtes et de violons etc...*, gravé par Gerardin..., Paris, l'auteur, 1762 ; Antoine LEGAT DE FURCY, *Les Soirées de Choisy-le-Roy. Recueil de chansons, dont plusieurs sont avec accompnem.t de harpe, de guitare, de clavecin, de flûtes et de violons, etc... par Mr Légat de Furcy...*, Paris, l'Auteur, 1763 ; Antoine LEGAT DE FURCY, *Soirées de Choisy-le-Roy. Deuxième recueil d'ariettes et de chansons avec accompagnement de violons et de basse chiffrée pour le clavecin ou pour la harpe...*, gravées par Gérardin, Paris, l'auteur, 1764 ; Antoine LEGAT DE FURCY, *Air de M. Légat de Furcy, avec accompagnement de harpe*. 1768, Ms., 1768 ; Philippe-Jacques MEYER, *1er Divertissement pour la harpe*, Paris, Pacini ; Philippe-Jacques MEYER, *Recueil de chansons choisies dans les plus beaux opéra comiques avec*

auteurs sont harpistes. Le répertoire restant est un répertoire d'accompagnement, dont une moitié est explicitement destinée à la harpe, et l'autre moitié est à double ou triple destination.

L'écriture des premières œuvres pour harpe n'est par conséquent pas distincte de celle du clavier ; elle n'est pas idiomatique. Les auteurs de ces partitions ne sont pas harpistes, mais plus probablement claviéristes. La harpe n'est à ses débuts pas une affaire de spécialiste : ses professeurs l'enseignaient en alternance avec le chant, le clavecin ou la guitare¹, à des amateurs bien nés et dilettantes².

Les accompagnements étant destinés à des mélomanes souvent peu qualifiés, ils sont généralement faciles à exécuter au clavecin, et tout à fait réalisables sur une harpe. Cependant, certains arrangements sont plus aisés à jouer à la harpe moyennant quelques modifications, que devaient probablement faire spontanément les interprètes de ce répertoire. Dans l'exemple ci-dessous, tout est « faisable ». Néanmoins, les tierces en triple-croches qui sont entourées sont difficiles à exécuter pour une main aguerrie, et irréalisables pour un dilettante. La possibilité de modifier le texte publié est donc inhérente aux pièces à destination instrumentale multiple, qui peuvent à ce titre être considérées comme une forme de transcription.

accompagnement de harpe ou clavecin..., Paris, de La Chevardière, 1765 ; Philippe-Jacques MEYER, *Sei Divertimenti per l'arpa con violino... opera seconda*, Paris, Bureau d'abonnement musical Cousineau Vve Daullé, 1767 ; Philippe-Jacques MEYER, *Sei Sonate a solo per l'arpa... opera terza. Gravé par Melle Fleury*, Paris, Bureau d'abonnement musical, 1768 ; G. MOREAU, *Six Sonates pour la harpe avec accompagnement de violon et violoncelle non obligé... Œuvre Ier.. Gravées par Mme Oger*, Paris, l'auteur Louvet Cousineau, 1768 ; Wolfgang Amadeus MOZART, *Six Sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon... Œuvre IV. Ces pièces peuvent s'exécuter sur la harpe. [KV 26-31]*, Paris, Le Menu, 1767 ; PATOUART, *I Recueil d'airs choisis avec accompagnement de harpe et une sonate à la fin.... Gravé par Melle Vendôme et le sr Moria*, Paris Lyon, Cousineau Castaud, 1768 ; Francesco PETRINI, *Six Sonates pour la harpe avec un accompagnement de violon ad libitum... Oeuvre I.... Gravée par Melle Vendôme et le sr Moria*, Paris Lyon, Cousineau, 1769 ; Christoph SCHAFFRATH, *IV Sonates pour le clavecin ou harpe accompagnée d'un violon..., mis au jour par Huberty..., gravez par Mme Leclair. Oeuvre Ier...*, Paris Lyon Rouen, l'éditeur les frères Le Goux, 1762. Philippe VALOIS, *Sonates pour le clavecin seul que l'on peut accompagner avec un violon et une basse, ou un alto mais toujours à demi-voix. La I & II sonate peuvent s'exécuter sur la harpe... Oeuvre III*, Paris Toulouse Lyon, Mme Bérault l'auteur Desprès Brunet Castaud Le Goux, 1766 ; Pierre-Joseph VAN DEN BOSCH, *VI Divertissements pour le clavecin ou la harpe avec accompagnement de deux violons et basse, ad libitum*, Paris / Lyon, Le Menu / Casteau et Le Goux, 1762.

¹ Cf. Laure BARTHEL, *Au cœur de la harpe au XVIII^e siècle*, Mouzeil, Camac, 2005, p. 95-97.

² Concernant les interprètes harpistes et leur position sociale, voir Laure BARTHEL, *La harpe de Rousseau à Boieldieu évolution organologique, les partitions de Marie Antoinette*, op. cit. ; Emmanuelle GUELFUCCI, *La Naissance de l'école française de la harpe, 1750-1825 étude sociale et musicale*, Ecole nationale des Chartes, [S.l.], 1991 ; Ann YEUNG, *Gender, image and reception : the development and social history of the pedal harp*, Indiana University, 1998.



Ariette de Zémir et Azor, mes. 11-28, in Joseph BRUHIER, Premier recueil d'ariettes choisies dans différents opéras comiques, avec accompagnement de harpe ou de pianoforte, Paris, de La Chevardière, 1774, p. 8.

Les publications à destination de plusieurs instruments s'insèrent dans une logique commerciale de rentabilité, et témoignent d'une volonté de diffusion maximale. Elles concernent souvent des morceaux à succès, et sont d'une difficulté technique modérée qui les rend accessibles à des amateurs. On peinerait à trouver un équivalent dans la musique occidentale savante aujourd'hui. En revanche, les nombreuses partitions de musique « populaire » (variété, film, comédies musicales) qui sont publiées pour voix et piano ou guitare procèdent d'une logique semblable.

1.1.2. Du théâtre au salon

Les arrangements pour clavier et pour harpe sont, dans leur majorité, des réductions de musique orchestrale ou vocale. La principale fonction de ce type de transcription est la diffusion d'un répertoire qui, à défaut, serait audible uniquement lors de représentations. De nombreuses sources, parfois éditées, manuscrites le plus souvent, attestent de cette pratique, au XVII^e et XVIII^e siècles, en France ainsi que dans les autres pays d'Europe.

Ces arrangements ont avant tout une fonction de diffusion. Ils permettent ainsi à la musique de circuler¹, d'être lue ou jouée avec des moyens réduits, notamment dans un cadre privé. Ils sont par ailleurs significatifs du succès d'un auteur, d'une œuvre, d'un air. David

¹ Cf. Rudolf RASCH, *The circulation of music in Europe 1600-1900 : a collection of essays and case studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008 ; Rudolf RASCH, *Music publishing in Europe 1600-1900, concepts and issues, bibliography*, Berlin, BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.

Chung, relève ainsi, complétant le catalogue de Gustafson et Fuller¹, plus de 400 arrangements de moments musicaux de Lully². En un sens, la florissante édition, au XIX^e siècle, d'arrangements pour piano des grandes œuvres à succès, est dérivée de ces premiers et nombreux arrangements pour le clavecin ou la harpe. Ces fonctions ou significations de la transcription perdurent jusqu'à l'apparition au XX^e siècle de l'enregistrement, ainsi que le relève Thomas Christensen dans son article sur la transcription pour piano à quatre mains :

« Assumant le rôle qui sera porté par la radio et le phonographe au XX^e siècle, l'arrangement en duo offrit à tous les pianistes amateurs l'opportunité d'entendre au sein de leur propre domicile un large éventail d'œuvres symphoniques, chorales, et de musique de chambre, plus fourni que celui auquel ils auraient pu avoir accès *via* les concerts. »³

Les arrangements pour clavecin, harpe et pianoforte, de bluettes, d'airs et d'ouvertures d'opéra du XVIII^e siècle, comme les transcriptions pour piano à quatre mains de grandes œuvres instrumentales du XIX^e, ainsi que les fantaisies et variations sur des thèmes d'opéra, pourraient donner lieu à une étude centrée sur des problématiques de « réception »⁴.

Il serait certes réducteur, mais néanmoins révélateur, de jauger le succès d'un opéra comique ou d'un air d'après le nombre d'arrangements auxquels ils ont pu donner lieu. Des cahiers⁵ mettant les ariettes les plus à la mode⁵ à la disposition des amateurs paraissent chaque année, et contiennent exclusivement des extraits d'œuvres très récentes. Parmi les succès des années 1770, des arrangements du *Huron* de Grétry sont publiés dans une soixantaine de recueils, tandis que *Zémire et Azor* du même auteur en totalise environ le double, tout du moins si l'on se réfère au catalogue de la BNF.

La mise en perspective de plusieurs versions d'un même air permet d'observer l'importance des disparités entre les différentes adaptations.

¹ Bruce GUSTAFSON, *French harpsichord music of the 17th century : a thematic catalog of the sources with commentary*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

² « There are a significant number of transcriptions, mostly of Lully's orchestral music. In fact, there are over 400 setting's of Lully's music, embracing over 220 different titles » David CHUNG, « Lully, D'Anglebert and the Transmission of 17th-Century French Harpsichord Music », *Early Music*, 1 novembre 2003, vol. 31, n° 4, p. 583. Parmi ces 400 titres, seuls 15 d'entre eux ont été publiés (dans les Pièces de clavecin de D'Anglebert, op. cit.), les autres étant répartis dans 40 manuscrits.

³ « Assuming a role that would be played by the radio and the phonograph in the twentieth century, the duet arrangement offered any two amateur pianists an opportunity to hear in their own home a wide variety of symphonic, chamber, and choral works beyond what they might have access to in live performance. » Thomas CHRISTENSEN, « Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception », op. cit., p. 256, ma traduction.

⁴ Au sens développé par la théorie de la réception, initiée par Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception : préf. de Jean Starobinski*, traduit par Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 169, 1990.

⁵ Pour une étude plus spécialisée sur la question, voir Michelle GARNIER-BUTEL, « Du répertoire vocal à la musique instrumentale : les transcriptions d'airs connus en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in *Le chant, acteur de l'histoire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1999, pp. 125-135.

Oboe Solo
Andantino
 Violino 1
 Violino 2
 Le Huron
 Alto Col Basso
Les joncs ne sont pas plus droits : elle en avoit la sou-pleesse,

Air des Joncs, mes. 1-8, in André-Ernest-Modeste GRETRY, *Le Huron*, comédie en 2 actes et en vers représentée pour la 1er fois par les Comédiens Italiens le 20 aoust 1768, Paris, Mme Beraux, 1768

R. a C. *Les joncs ne sont pas &c;*
 Clav.
 à Viol.

Air des Joncs, mes. 1-8, in Charles-François CLEMENT et André-Ernest-Modeste GRETRY, *Journal de clavecin. Composé sur les ariettes des comedies ; intermedes ; et opera comiques, qui ont eu le plus de succès. Par Mr Clément*, Paris, se vend chez l'auteur et aux adresses ordinaires, 1768, p. 68.

Les joncs ne sont pas plus droits, Elle en avoit la sou' : plus se c'.

Air des joncs, mes. 1-8, in Coelestin HOCHBRÜCKER et André-Ernest-Modeste GRETRY, *Recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de harpe doigtés... Œuvre IV...*, Paris, l'auteur, 1772, p. 20.



Air des joncs, mes. 1-8, in Abbé BOILLI et André-Ernest-Modeste GRETRY, *Troisième Recueil d'ariettes choisies et de duos tirés des operas comiques. Arrangé pour la harpe par Mr l'abbé Boilli, bénéficié de la Ste Chapelle...*, Paris, Cousineau, 1770, p. 6.

De ces trois versions de l'air des joncs du *Huron*, celle pour clavecin est la plus proche de la partition d'orchestre, à tel point que l'on pourrait parler de réduction tout autant que de transcription ou arrangement. Cela peut notamment s'expliquer par l'absence de partie vocale, qui ne permet pas au clavecin de développer un accompagnement susceptible de se libérer davantage de la partition originale. C'est le même type d'arrangement qui est utilisé par Corrette dans les *Amusements du Parnasse*¹, à ceci près que le thème du *Huron* n'y est qu'un prétexte à variations. Les arrangements pour harpe présentés ci-dessus procèdent d'une logique différente : ils ne doivent pas rendre reconnaissable l'air par la seule partie d'instrument, puisque cette dernière vient ici accompagner la voix. Si Hochbrucker fait le choix de rester très proche de l'instrumentation originale, et donc de doubler la voix, Boilli² décide de s'en écarter d'avantage, et de privilégier une écriture instrumentalement intéressante, qui élabore un dialogue avec la partie vocale tout en se distinguant nettement de celle-ci.

Ce répertoire d'accompagnement constitue l'essentiel du répertoire de la harpe en France à ses débuts. De ce fait, certaines méthodes de harpe enseignent également quelques principes d'accompagnement et d'harmonie. L'une d'entre elles évoque la harpe comme étant, au regret de l'auteur, exclusivement employée pour accompagner des ariettes :

¹ Michel CORRETTE, *Les amusements du Parnasse : livre 1er, 1749*, Courlay, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 2007 ; Michel CORRETTE, *Les Amusemens du Parnasse. Brunettes, et les plus jolis airs à la mode avec des variations pour le clavecin. Livre IIe...*, Paris, l'auteur, 1750 ; Michel CORRETTE, *III. Livre des Amusemens du Parnasse, contenant les belles ariettes italiennes qui ont été chantées au Concert spirituel de l'opéra italien, mises en pièces de clavecin par Michel Corrette*, Paris, Bayard l'auteur, 1754 ; Michel CORRETTE, *IV. Livre des Amusemens du Parnasse contenant les belles ariettes italiennes, chansons, menuets et autres jolis airs, le tout ajusté pour le clavecin par Mr Corrette*, Paris, aux adresses ordinaires, 1762 ; Michel CORRETTE, *VIe. Livre des Amusemens du Parnasse contenant la marche des gardes françaises et celle des gardes suisses, avec des ariettes choisies accommodées pour le clavecin...*, Paris, aux adresses ordinaires, 1769.

² Aussi orthographié Boilly ou Boely, harpiste, moins célèbre que son confrère Hochbrücker.

« La Harpe jusqu'à ce moment ci n'a point été employée dans les Orchestres, et semble avoir été restreinte au seul usage de jouer de petits airs et quelques morceaux accompagnés par quelques instrumens ; mais elle n'en a jamais fait partie comme le Clavecin, l'Orgue, etc. »¹

D'après l'auteur, la harpe est donc habituellement employée comme instrument d'accompagnement, à partir de textes intégralement réalisés en partition. Il déplore, dans les pages suivantes, que les accompagnements publiés soient souvent trop élaborés et difficiles pour un amateur de faible niveau, et considère que l'apprentissage de la réalisation de la basse chiffrée permettrait de mieux accompagner le répertoire vocal au débotté, y compris avec des capacités digitales limitées. Ce faisant, il considère l'accompagnement comme le but ultime et commun de la pratique d'un instrument polyphonique.

Plusieurs auteurs distinguent ce qu'ils appellent des « pièces » de ces accompagnements d'ariettes. Madame de Genlis par exemple, non seulement distingue les « pièces » de l'accompagnement, mais les place à des degrés divers sur son échelle de valeurs :

« (...) Messieurs de Beaumarchais et de Monville (...) ne jouèrent point de pièces et qui se bornèrent à accompagner des romances. (...) Comme j'étois la seule personne jouant des pièces sur la Harpe, ces succès d'amateur eurent beaucoup d'éclat. »²

L'accompagnement d'ariettes lui semble une pratique bornée, impropre à faire valoir pleinement les qualités de l'instrument, ainsi que, probablement, celles de sa propre personne.

L'arrangement de pièces d'orchestre pour la harpe ne semble pas pâtir à ses yeux d'une connotation négative similaire. D'autant plus lorsqu'il est assorti de fréquentations prestigieuses, comme celles de Gluck ou Monsigny :

« Gluck venait deux fois par semaine avec Monsigny, M. de Monville et Jarnovitz, le célèbre violon, faire de la musique chez moi ; il me faisait chanter tous ses beaux airs et jouer sur la harpe ses ouvertures, entre autres celles d'Iphigénie, que j'aimais avec enthousiasme. »³

Il n'est pas possible de savoir si Madame de Genlis jouait d'après un arrangement réalisé par elle-même ou par un tiers. En tous les cas, elle n'était pas seule à jouer les ouvertures de Gluck à la harpe : les collections de la BNF comportent cinq volumes dans lesquels se trouvent des ouvertures de Gluck transcrites pour harpe⁴, dont trois versions de celle

¹ ANONYME, *Méthode de Harpe, Avec laquelle on peut accompagner à Livre ouvert, toutes sortes d'Ariettes et Chansons avec le secours de la Basse chiffrée Et trois Recueils d'Ariettes arrangés suivant ces principes*, Bouïn, Paris, 1787, p. 1.

² Stéphanie Félicité GENLIS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, Duhan, 1807, p. 2-3.

³ Stéphanie-Félicité Du Crest GENLIS, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris*, Paris, G. Barba, 1825, p. 62.

⁴ Christoph Willibald von GLUCK, *Recueil d'Ouvertures arrangées en pièces de harpe avec accompagnement de violon et violoncelle ad libitum,...* par M. Baur le fils. *Oeuvre Ier...*, A Paris, chez l'auteur,

d'Iphigénie. Des cinq recueils, seul celui de Baur est réellement écrit pour harpe. Les autres sont publiés pour harpe ou clavecin ou pianoforte, et les arrangements, réalisés par des claviéristes, nécessitent quelques remaniements avant d'être « jouables » à la harpe : ce sont des réductions de parties d'orchestre fournies, qui présentent trop de difficultés techniques.

La même Madame de Genlis – qui, en tant que harpiste et femme de lettres, est une source majeure d'informations, quelque peu romancées néanmoins – considère que le meilleur transcritteur de musique instrumentale est Xavier Désargus :

« Quant à ceux qui arrangent pour la Harpe de beaux morceaux connus de musique instrumentale, des marches, des ouvertures, etc. il me semble que Mr. Xavier Désargus doit être à cet égard particulièrement cité, (...) ; je ne connois rien de mieux arrangé pour la Harpe, de mieux choisi, de mieux fait pour faire valoir l'instrument et le talent d'un joueur habile. »¹

Il est l'auteur de plusieurs arrangements d'ariettes et de pièces d'orchestre, mais surtout de fantaisies et variations composées sur des airs célèbres², dans la lignée des variations des *Amusements du Parnasse* de Corrette, qui préfigurent les très nombreuses œuvres de ce type qui seront publiées au XIX^e siècle. Il est d'ailleurs probable que la plupart des transcriptions de Désargus, non datées, aient été réalisées au début du XIX^e siècle plutôt qu'au XVIII^e siècle.

Si les transcriptions pour harpe sont le plus souvent l'œuvre d'auteurs distincts du compositeur initial, ce n'est pas toujours le cas des arrangements de pièces d'orchestre pour clavier. Outre les nombreux arrangeurs anonymes ou de modeste renommée, il existe quelques adaptations célèbres de l'œuvre d'un compositeur par un autre au XVII^e et au XVIII^e siècles : il s'agit notamment des œuvres de Lully, mises en pièces de clavecin par

s.d. ; Christoph Willibald von GLUCK, *Orphée et Euridice. Opéra de Mr le Chevalier Gluck, arrangé pour le clavecin, forte-piano ou harpe... par Mr Edelmann. II^{me} recueil...*, A Paris, chez Mme Le Marchand ; Christoph Willibald von GLUCK, *Ouverture d'Iphigénie En aulide arangée pour la harpe*, Ms., 1774 ; Christoph Willibald von GLUCK, *Ouverture d'Armide... ariettes et airs de danse du même opéra, arrangés pour le clavecin, forte piano ou harpe avec accompagnement de violon et flûte... par Camille Monteze*, Paris, l'auteur, 1778 ; Christoph Willibald von GLUCK, *Ouverture d'Iphigénie, arrangée pour la harpe ou le clavecin par M. J. A. Gaultier...*, Paris, Mlle Girard, 1781.

¹ Stéphanie Félicité GENLIS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, op. cit., p. 4.

² Xavier DESARGUS, *Air du « Bon Roi Dagobert » avec la variations précédé d'un prélude ou introduction pour la harpe... par Xavier Desargus. Oeuv. 14*, Paris, Mme Duhau, s.d. ; Xavier DESARGUS, *Air du bon roi Dagobert avec six variations, précédé d'un prélude ou introduction pour la harpe*, op. 14, Paris, Duhau ; Xavier DESARGUS, *Fantaisie et variations sur l'air : Au clair de la lune, pour la harpe avec acc. de violon (ad libitum)*, Paris, Benoist ; Xavier DESARGUS, *Fantaisie avec cinq variations pour la harpe avec acc. de violon (ad libitum) sur Bélisaire, romance de Garat*, Paris, Erard, s.d. ; Xavier DESARGUS, *Fantaisie et dix variations pour la harpe avec acc. de violon sur un air hongrois, (Ah ! que l'amour aurait pour moi de charmes)*, op. 19, Paris, Duhau ; Xavier DESARGUS et André-Ernest-Modeste GRETRY, *Fantaisie pour la harpe avec acc. de violon sur l'opéra de « l'Amant jaloux », de Grétry*, op. 12, Paris, Duhau ; Xavier DESARGUS, *24 Etudes pour la harpe sur les Folies d'Espagne*, op. 6, Paris, Duhau, s.d.

d'Anglebert¹, et de celles de Rameau accommodées pour le clavecin par Balbastre². Ces transcriptions de renom ne représentent qu'une petite partie de celles qui ont été réalisées : David Chung³ dénombre environ 400 transcriptions de 220 pièces de Lully, dont seules 15 sont publiées, dans les livres de clavecin de d'Anglebert. Les autres sont réparties dans une quarantaine de manuscrits. Les transcriptions de Balbastre sont assez simples lorsqu'il s'agit d'arrangements d'airs, mais comportent parfois certains traits d'écriture caractéristiques du clavecin tardif, comme les batteries de main gauche en octaves et tierces, avec passage par dessus le pouce. L'aspect le plus intéressant de ces transcriptions réside dans leur écriture parfois peu caractéristique du clavier, par conséquent d'une difficulté importante. C'est le cas des abondantes notes répétées de la partie centrale de l'ouverture de *Pygmalion* :



Claude BALBASTRE et Jean-Philippe RAMEAU, *Ouverture de Pygmalion par M.r Rameau mise en pièce de Clavecin par Mr Balbâtre*, mes. 30-39, Manuscrit, 1748, p. 2.

Il semblerait que Rameau ait entendu cette version de son *Pygmalion* chez le mécène la Poupelinière à Passy, et l'ait appréciée⁴. Il ne s'agit pas d'une simple réduction, mais d'une transcription qui est à la fois évocatrice des effets de l'orchestre, tout en s'appuyant sur des

¹ Jean-Henri d'ANGLEBERT et Jean-Baptiste LULLY, *Pièces de clavecin... avec la manière de les jouer. Diverses chaconnes, ouvertures et autre airs de M. de Lully, mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l'orgue et les principes de l'accompagnement. Livre premier*, Paris, l'auteur, 1689.

² Claude BALBASTRE et Jean Philippe RAMEAU, *Recueil d'airs choisis de plusieurs Operas acommodés pour Le Clavecin par Mr. Balbastre Organiste de la Paroisse St. Roch de Paris*, Manuscrit, 1750 ; Claude BALBASTRE et Jean-Philippe RAMEAU, *Ouverture de Pygmalion par M.r Rameau mise en pièce de Clavecin par Mr Balbâtre*, Manuscrit, 1748.

³ David CHUNG, « Lully, D'Anglebert and the Transmission of 17th Century French Harpsichord Music », *op. cit.* ; David Yu Sum CHUNG, *Keyboard arrangements of Lully's music and their significance for French harpsichord music*, Cambridge, University of Cambridge, 1996 ; David CHUNG, « Keyboard Arrangements and the Development of the Overture in French Harpsichord Music, 1670-1730 », *Early Keyboard Journal*, 2001, vol. 19, pp. 33-67.

⁴ Cf. Langham SMITH et Kenneth WEISS, *Rameau, Transcriptions des opéras et ballets, programme de récital donné à la cité de la musique à Paris*, *op. cit.*

figures idiomatiques du clavier. C'est ainsi que Kenneth Weiss définit le défi que consiste l'adaptation de l'orchestre au clavecin :

« Distiller le chatolement tonal d'une partition pour orchestre en vue d'en extraire l'écriture idiomatique d'une partition pour clavier relève véritablement du défi. Car il s'agit de trouver non seulement le phrasé, mais également l'articulation, le toucher, la mesure, et le registre nécessaires pour recréer l'atmosphère de l'original. »¹

Ces adaptations de l'orchestre vers le clavecin participent à l'évolution de l'écriture du clavier, ce qui me semble constituer l'une de leurs caractéristiques les plus intéressantes. Cette caractéristique n'est pas spécifique à la transcription réalisée par un tiers, elle concerne également les œuvres auto-arrangées, pratique commune à laquelle Rameau, ainsi que d'autres, a largement souscrit. Il indique dans la préface des suites de clavecin sur les *Indes Galantes* avoir choisi les pièces qui les composent en fonction du succès qu'elles avaient obtenu lors de leur représentation :

« Le Public ayant paru moins satisfait des Scenes des Indes Galantes, que du reste de l'Ouvrage, je n'ai pas cru devoir appeler de son Jugement ; et c'est pour cette raison que je ne lui présente ici que les Symphonies entremêlées des Airs chantans, Ariettes, Récitatifs mesurez, Duo, Trio, Quatuor et Chœurs, tant du Prologue, que des trois premières Entrées, qui font en tout plus de Quatre-vingt Morceaux détachés, dont j'ai formé quatre grands Concerts en différens Tons : les Symphonies y sont même ordonnées en Pièces de Clavecin (...). »²

Dans sa table des matières, comme dans la notation des partitions, il fait la différence entre ce qu'il appelle les « Airs chantans », et les « Symphonies », qui comportent les transcriptions des pièces d'orchestre. Les airs sont notés avec le texte, et la basse du clavecin est chiffrée, tandis que les pièces d'orchestre sont transformées en réelles pièces de clavecin, transcrites pour l'instrument et entièrement notées par Rameau. Ce dernier publie la trentaine de pièces issues des moments instrumentaux des *Indes galantes* séparément de ses autres pièces de clavecin, ce qui n'est pas le cas de tous les compositeurs. Pancrace Royer publie au sein même de son livre de pièces de clavecin³ des transcriptions, qui ne sont pas désignées comme telles. Il indique dans son « Avis » préalable que certaines pièces viennent du théâtre⁴, mais rien ne les signale dans la partition, ni ne les distingue des autres. Si *La Zaïde* laisse supposer qu'elle est issue du ballet homonyme⁵, rien ne laisse deviner que *Les Matelots* sont

¹ *Ibid.*

² Jean-Philippe RAMEAU, *Les Indes galantes, balet réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complete*, Paris, Boivin, 1735.

³ Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Labassée*, Paris, Le Clerc, 1746.

⁴ « Quelques unes des Pièces que j'ose présenter au Public ayant été défigurées, et même données sous d'autres noms, je me suis déterminé à les faire graver telles que je les ai composées. Celles qui ont paru dans plusieurs de mes Opera n'ont été mises en pieces de Clavecin que depuis qu'elles ont été entendues au Têâtre. »

⁵ Pancrace ROYER, *Zaïde, reine de Grenade, ballet héroïque.... Gravé par L. Hue*, Paris, Le Clerc, 1739.

initialement une entrée du *Pouvoir de l'amour*¹, et que le refrain de la *Marche des Scythes* est identique à l'air pour les turcs du cinquième acte du ballet *Zaïde, reine de Grenade*.



Air pour les turcs, mes. 1-7, in Pancrace ROYER, *Zaïde, reine de Grenade, ballet héroïque*, Gravé par L. Hue, Paris, Le Clerc, 1739, p. 109.



La Marche des scythes, mes. 1-5, in Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre....* Gravé par Labassée, Paris, Le Clerc, 1746, p. 22.

La provenance de cette pièce de clavecin est cependant indiscutable. Cet exemple conduit à penser que les frontières de mon corpus sont dessinées de façon très incertaine. J'ai annoncé en introduction travailler exclusivement sur la transcription pour harpe de pièces pour clavecin : intégrer l'immense répertoire d'arrangements eut été une tâche trop titanesque. Cependant, exfiltrer des livres de pièces de clavecin celles disposant d'une antériorité à leur publication pour clavier n'aurait pas grand sens, surtout lorsqu'elles sont totalement intégrées à celles qui les précèdent et les suivent.

La distinction entre arrangement et pièce originale, au sens où nous pourrions la faire au XXI^e siècle, n'a pas lieu d'être concernant le répertoire du XVIII^e siècle, qui mêle parfois sans distinction ces deux types d'œuvres. Certains extraits d'œuvres ont un parcours prolifique, qui

¹ Pancrace ROYER, *Le pouvoir de l'amour, ballet héroïque mis en musique par M. Royer*. Gravé par Labassée, Paris, l'auteur, Mme Boivin Le Clerc, 1743.

dépasse largement un unique transfert de l'orchestre au clavecin. L'itinéraire des *Sauvages*¹, ou celui des *Niais de Sologne*², sont à ce titre très convaincants, bien que procédant en sens inverse des exemples donnés jusqu'à présent :

- La musique des *Sauvages*, inspirée par de véritables indiens de Louisiane vus à la foire en 1725, est devenue pièce de clavecin en 1727³, puis *Danse du Grand Calumet de la paix* dans le ballet les *Indes galantes* en 1735, avant de revenir au clavecin dans la suite publiée d'après le ballet⁴ la même année, dans une version différente de celle des pièces de clavecin de 1727 ;
- les *Niais de Sologne* font leur première apparition dans les pièces de clavecin de 1724⁵, puis sont orchestrés dans l'acte III de la tragédie en musique *Dardanus* en 1744, pour finalement se retrouver sur les planches de la comédie italienne avec la parodie du *Devin du village* de Rousseau, *Les Amours de Bastien et Bastienne*⁶ de Favart et Guerville.

Par ailleurs, il est fort probable que je n'aie pas été en mesure d'identifier toutes les pièces transcrites qui font partie de mon corpus de livres pour clavecin. Il faut donc admettre que les limites de ce dernier sont par nature floues.

1.1.3. D'un instrument à un autre

« Le cas d'arrangement de pièces pour un instrument autre que celui d'origine n'est pas une pratique rare en France au XVIII^e siècle. »⁷

Cependant, ces changements de *medium* instrumental ont été moins étudiés que les réductions de l'orchestre au clavier. Les sources, manuscrites ou éditées, sont également moins nombreuses : le passage d'un dessus à un autre, ou d'un instrument polyphonique à un

¹ Cf. BORFSKY, HOWARD, « Rameau and the Indians : The Popularity of Les Sauvages », in *Music in the Classic Period*, Pendragon., New York, Atlas, A.W., 1985, pp. 43-60 ; Richard LANGELLIER-BELLEVUE, « Le concept d'exotisme chez Rameau : Un exemple, « Les Sauvages » des Indes galantes. », *La vie musicale en France sous les rois Bourbons. 2. série : Recherches sur la musique française*, 1983, vol. 21, pp. 158-160.

² Cf. Raphaëlle LEGRAND, « Rameau des villes et Rameau des champs », *op. cit.*

³ Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, Paris, l'auteur Boivin Leclerc, 1727.

⁴ Jean-Philippe RAMEAU, *Les Indes galantes, balet réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complete*, *op. cit.*

⁵ Jean-Philippe RAMEAU, *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, Paris, Ch. Et. Hochereau Boivin l'auteur, 1724.

⁶ Justine FAVART, Charles-Simon FAVART et HARNY DE GUERVILLE, *Les Amours de Bastien et Bastienne, parodie du « Devin du village »*, Paris, Veuve Delormel & fils Prault fils, 1753.

⁷ Théodora PSYCHOYOU, « François Couperin et les « Suites de pièces de Musique pour 2 hautbois » : un cas rare d'une pratique courante au XVIII^e siècle », *Bulletin de l'Atelier d'études sur la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles*, 2003, vol. 11, p. 14.

autre, ne nécessite pas toujours la production d'une nouvelle partition. Seuls certains cas bien spécifiques, impliquant un changement radical d'instrument ou de type de notation, ont donné lieu à de nouvelles partitions pour l'instrument de destination. Le rapport entre les répertoires de luth et de clavecin au XVII^e siècle a été particulièrement étudié par David Ledbetter¹. Les pièces de viole et de clavecin d'Antoine et Jean-Baptiste Forqueray n'ont pas suscité de réelles interrogations sur la transcription de la viole au clavecin au XVIII^e siècle². Un dialogue sur la question de l'attribution de ces pièces au père ou au fils s'est établi au fil de plusieurs articles dans *Early Music*³. En revanche, il n'existe pas, à ma connaissance, de partition de clavier qui ait donné lieu à une publication distincte, transcrite, pour la harpe au XVIII^e siècle. Le seul exemple de ce type auquel j'ai eu accès est une transcription postérieure de peu à la période et au répertoire qui m'occupent, à savoir une sonate de Mozart adaptée pour la harpe par Désargus⁴.

Il est difficile de savoir si le fait qu'il y ait peu de partitions qui témoignent de la transcription de pièces pour instrument seul est révélateur de la pratique. Ma première hypothèse – il n'est pas nécessaire de produire une nouvelle partition pour un changement si minime – peut être mise en regard d'une hypothèse opposée : l'écriture des pièces pour un seul instrument est souvent trop idiomatique⁵ pour permettre la transcription. En effet, la transcription d'œuvres pour instrument seul est souvent complexe, car celles-ci sont davantage tributaires des moyens d'expression propres à l'instrument pour lequel elles sont destinées.

Les liens étroits entre les répertoires du luth et du clavecin au XVII^e siècle tendent à contrarier la seconde hypothèse : en effet, ces deux instruments bénéficient d'une écriture

¹ David LEDBETTER, « Aspects of 17th century French lute style reflected in the work of the clavecinistes », *Lute society journal*, 1982, vol. 22, n° 2, pp. 55-67 ; David John LEDBETTER, *Harpsichord and lute music in seventeenth-century France : an assessment of the influence of lute on keyboard repertoire*, Oxford University, Oxford, 1984 ; David LEDBETTER, *Harpsichord and lute music in 17th-century France*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 ; David LEDBETTER, « What the Lute sources tell us about the performance of French harpsichord music », *The harpsichord and its repertoire*, 1992, pp. 59-85 ; David LEDBETTER, « German and Swedish keyboard arrangements of seventeenth-century French lute music: A repertory for fretted clavichord ? », *De clavicordio : VII clavichord and the lute*, 2006, vol. 7, pp. 64-80.

² Ces problématiques sont très brièvement évoquées par Joseph A. GASCHO, *The art of transcribing for harpsichord*, D.M.A., University of Maryland, 2010.

³ Lucy ROBINSON, « Forqueray « Pieces de Viole » : An Enigma of Authorship between Father and Son », *Early Music*, 1 mai 2006, vol. 34, n° 2, pp. 259-276 ; Thérèse de GOEDE et Lucy ROBINSON, « Figured Bass in Forqueray [with Reply] », *Early Music*, 1 février 2008, vol. 36, n° 1, pp. 168-172 ; Klaus MIEHLING, « Forqueray father or son? », *Early Music*, 1 août 2008, vol. 36, n° 3, p. 511.

⁴ Xavier DESARGUS et Wolfgang Amadeus MOZART, *Sonate extraite des oeuvres de Mozart (W. A), arrangée pour la harpe, op. 11*, Paris, Duhan.

⁵ C'est l'hypothèse soutenue dans Efrim FRUCHTMAN, « Transcription as an element in performance practice », *Journal of the viola da gamba society of America*, 1967, vol. 4, pp. 10-13.

fortement idiomatique, surtout le luth, car il est au XVIII^e siècle l'héritier d'une tradition plus ancienne. Les transcriptions de pièces de luth pour clavecin les plus connues sont dues à d'Anglebert¹, qui a arrangé des œuvres de Mézangeau, du vieux Gautier, de Pinel et de Richard. Par ailleurs, de nombreuses pièces de clavecin originales ont été écrites à l'imitation du luth². Cependant, le fait que des caractéristiques d'écriture soient partagées ne relève pas forcément de l'imitation. Il est normal que deux instruments à cordes pincées, jouant le même type de répertoire, à la même époque, aient des caractéristiques communes. David Ledbetter tente de dépasser ces explications antagonistes et d'analyser les interactions entre les deux répertoires sans réduire leur complexité³.

Si les styles de luth et clavecin sont des manifestations jumelles de l'émergence d'une esthétique nouvelle, il ne saurait cependant être question de réciprocité : c'est bien le luth qui précède le clavecin. Le nombre des transcriptions suffit à en témoigner : une centaine de pièces de luth ont été adaptées pour le clavecin, parfois dans de nombreuses versions et de multiples manuscrits, tandis que seulement six pièces de clavecin semblent avoir été arrangées pour le luth⁴.

Sur cet aspect, le passage du luth au clavecin semble proche de celui du clavecin à la harpe : un instrument précède l'autre, qui émerge au moment où le premier entame une phase de déclin. Par ailleurs, si les deux instruments peuvent partager des caractéristiques communes, les échanges n'en restent pas moins à sens unique : on joue des pièces de luth au clavecin au XVII^e siècle, et des pièces de clavecin à la harpe au XVIII^e siècle, mais la réciproque n'existe que peu, ou pas. La comparaison entre les deux migrations instrumentales ne peut cependant être poussée plus loin : si le passage du luth au clavecin a donné lieu à de nombreuses traces écrites, tel n'est pas le cas du passage du clavecin à la harpe.

Le travail de David Ledbetter intéresse néanmoins la transcription pour harpe sur un point : très précis et analytique, il décortique ce qui lui semble venir de l'influence du luth

¹ Jean-Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin : édition originale, 1689 et pièces manuscrites (Rés. 89ter), manuscrit intégral*, Courlay, J.M. Fuzeau, coll. « La Musique française classique de 1650 à 1800 », n° 126, 1999, vol. 2.

² Par exemple celles de la 2^{ème} suite d'Elisabeth Jacquet de la Guerre, en 1687, que le *Mercur Galant* définit comme étant écrites à l'imitation du luth.

³ « *The true nature of the keyboard style may now be seen as more complex and paradoxical than either of the views cited at the beginning of this summary allows, although each contributes an important stand to our understanding. While the two repertoires shared common stylistic ground, in which features are not easily attributable to one side or the other, there was undoubtedly an independent keyboard tradition with its own characteristics and techniques. Into that keyboard tradition the claveciniste incorporated procedures derived from the technique of the lute. These they extended and developed to expressive ends, and in doing so they made them a natural and idiomatic part of their keyboard technique.* » David LEDBETTER, *Harpsichord and lute music in 17th-century France, op. cit.*, p. 141.

⁴ Ces chiffres ont été établis d'après le catalogue fourni par David Ledbetter dans le 2^{ème} volume de sa thèse.

dans l'écriture du clavecin, y compris dans les œuvres originales. Ce qu'il relève comme venant du luth dans les partitions de clavecin fait partie de ce qui, dans l'écriture de clavecin, sonne particulièrement bien à la harpe. Ce « style brisé », n'est pas selon Ledbetter une imitation servile¹ du luth, mais l'un des principaux atouts expressifs du clavecin. « Style brisé » et « style luthé » sont des expressions courantes pour l'interprète et le commentateur modernes, qui évoquent immédiatement une écriture jouant sur les résonances, avec des accords arpégés et brisés, et une structure harmonique étalée d'où ressort un contour mélodique plus ou moins net². Cependant, il ne s'agit pas d'une terminologie en usage au XVIII^e siècle, et ce qu'elle désigne au clavecin n'est pas caractéristique de l'écriture du luth dans son ensemble, comme le montre David Buch³ dans deux articles. Ce que l'on appelle « style brisé » ou « luthé » serait donc, selon lui, davantage le nom – moderne – d'un type d'écriture du clavecin, que des caractéristiques représentatives de l'écriture du luth. Il serait cependant tentant de considérer que si ce type d'expressivité est particulièrement adapté aux exigences et possibilités sonores de la harpe, ce serait en raison de parentés entre luth et harpe. Les résonances des deux instruments sont par nature pérennes, à moins d'être étouffées. C'est exactement l'inverse au clavecin, où, pour que les sons se mêlent, l'interprète doit « surlier », c'est-à-dire laisser volontairement les doigts enfoncés. L'interprétation des pièces en « style luthé » repose sur ce principe.

La *Courante luthée* de Gaspar Leroux est davantage écrite dans un réel style de luth que dans le « style luthé-brisé » du clavecin. Cependant, elle repose sur un traitement de la résonance qui ne nécessite pas de soin particulier à la harpe.

¹ « *The same goes for the kind of obviously brisé keyboard writing which has been noted by virtually every commentator on the style. Here it is rare to find two notes sounded simultaneously, even in a texture of three or more individual notes in different registers is governed by a single quaver stem, in contrast to the complicated rendering of tenues and syncopations necessitated by staff notation. The texture is found in lute music throughout the century. Its use by the best of the clavecinistes is not a mere quirk of style, but has a conscious artistic purpose.* » David LEDBETTER, *Harpsichord and lute music in 17th-century France*, op. cit., p. 141.

² Douze critères – que l'on trouve rarement, voire jamais réunis dans une seule et même pièce – sont établis pas Wallace Rave dans Wallace John RAVE, *Some manuscripts of French lute music 1630-1700 an introductory study*, Ph.D., University of Illinois, Urbana-Champaign, 1972 : « *the avoidance of textural pattern and regularity in part writing / broken chord textures / ambiguous melodic lines / temporal distribution of chord members / rhythmic displacement of pitches within a line / octave migration of line / fleeting inner lines / absence of an assertive vigor of line / vague inner phrase definition / avoidance of melodic / harmonic, bass / and textural accent in any combination / except for beginnings and endings of a couplet / irregular phrase lengths (except in sarabandes) / an impression that melody hardly exists, with a surface harmonic progression that overshadows the melody.* »

³ David J. BUCH, « Style brisé, Style luthé, « and the »Choses luthées », *The Musical Quarterly*, 1 janvier 1985, vol. 71, n° 1, pp. 52-67 ; David BUCH, « Additional Remarks on « Style brisé, style luthé, and the choses luthées » », *The Musical Quarterly*, 1 janvier 1985, vol. 71, n° 2, pp. 220-221.



Courante luthée, mes. 1-3, in Gaspard LE ROUX, *Pièces de clavessin* Paris, Foucault, 1705, p. 8.

Dans le deuxième couplet des *Sylvains* de François Couperin, il ne s'agit déjà plus d'une imitation de l'écriture du luth, mais bien d'une écriture typiquement clavecinistique, dont les arpèges brisés et syncopés desquels émerge une ligne mélodique sont caractéristiques du « style brisé ». Certaines pièces sont entièrement construites selon ce principe ; les *Barricades mystérieuses* pourraient à ce titre être une des pièces de clavecin les mieux adaptées à la harpe, si elles n'évoluaient dans un registre *medium* grave favorisant un mélange des résonances presque dommageable à l'œuvre. Elle fait cependant partie des pièces de clavecin souvent jouées à la harpe, notamment outre Atlantique, précisément en raison de son écriture en « style brisé ».



Les Sylvains, 2^{ème} couplet, in mes. 23-28, François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, Paris, l'Auteur le sieur Foucault, 1717, p. 8.

Ledit style est indirectement issu du luth et du XVII^e siècle, mais devient l'un des modes d'écriture idiomatiques du clavecin. De ce fait, il n'est pas réservé aux œuvres du début du XVIII^e siècle, et on le retrouve encore fréquemment dans des œuvres de clavecin plus tardives.



La Forqueray, mes. 51-55, in Jacques DU PHLY, *Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, A Paris, chez l'auteur, 1756, p. 9.

Le dernier couplet de *La Forqueray* de Duphly est entièrement construit sur le modèle des deux mesures ci-dessus : polyphonie syncopée, harmonies brisées et retardées, régularité rythmique et résonances favorisées en font un passage de choix pour la harpe, d'autant plus que les quelques systèmes concernés sont dénués d'ornements. Cette pièce, l'un des plus manifestes exemples de « style brisé » dans le répertoire du clavecin tardif, n'est cependant pas nécessairement un « bon exemple » : elle rend hommage à un interprète de viole de gambe, instrument qui se trouve par ailleurs être emblématique du siècle précédent. Duphly emprunte peut-être volontairement à un style d'écriture qui pourrait lui sembler démodé. L'absence de « style brisé » dans les autres pièces de clavecin de Duphly semble corroborer cette hypothèse.

Duphly n'est pas le seul compositeur à avoir été inspiré par la fantasque et brillante famille de gambistes : Rameau¹ et Couperin² leur ont également rendu hommage dans leurs pièces de clavecin. Par ailleurs, la transcription pour clavecin des pièces de viole de gambe de Forqueray constitue le principal exemple de passage d'un instrument à un autre qui ait produit une partition nouvelle au XVIII^e siècle. Forqueray le fils (Jean-Baptiste) publie deux ans après la mort de son père, *Pieces de Viole avec Basse Continuë Composées par Mr Forqueray le Pere*³. Il publie simultanément les *Pieces de Viole Composées Par Mr Forqueray le Pere, Mises en Pieces de Clavecin par Mr Forqueray le Fils*⁴, en 1747.

Ces transcriptions pour clavecin ont été assez peu étudiées⁵. Elles sont probablement en partie dues à Marie-Rose Dubois, épouse de Jean-Baptiste Forqueray et excellente claveciniste. Elles témoignent par moments d'un travail proche de la réécriture, qui transforme les pièces de violes en pièces hybrides, à la fois hors normes pour des pièces de clavecin, et comportant des traits d'écritures idiomatiques totalement différents de la partition de viole⁶. Pour Jean Saint-Arroman, éditeur du *fac simile* de la publication originale, ces

¹ *La Forqueray*, in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon...*, op. cit.

² *La Superbe ou La Forqueray*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit.

³ Antoine FORQUERAY et Jean-Baptiste FORQUERAY, *Pièces de viole avec la basse continue...* Gravées par Mme Leclair. Livre Ier... Ces pièces peuvent se jouer sur le pardessus de viole, Paris, Le Clerc, 1747.

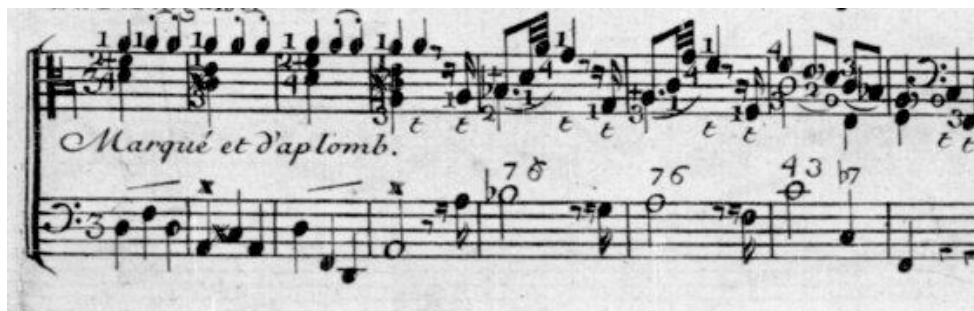
⁴ Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils...* Livre premier, Paris, L'Auteur, 1747.

⁵ Excepté quelques lignes dans Joseph A. GASCHO, *The art of transcribing for harpsichord*, op. cit.

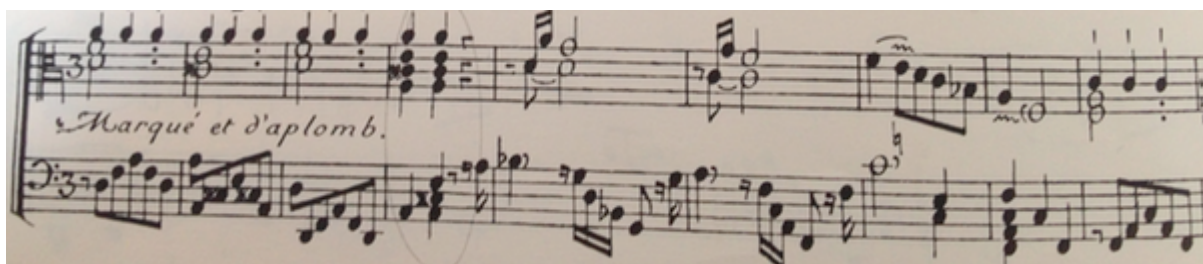
⁶ « La transcription pour clavecin est visiblement celle d'un excellent claveciniste, peut-être l'épouse de Jean-Baptiste Forqueray. C'est très souvent une véritable réécriture des pièces de viole, généralement dans le même esprit, parfois en modifiant plus ou moins leur caractère. » Jean-Saint Arroman, in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole mises en pièces de clavecin : Paris, 1747*, Courlay, J.M. Fuzeau, coll. « La Musique française classique de 1650 à 1800 », n° 93, 1995, p. 9.

pièces se situent presque « au-delà » de la transcription : « Il s'agit plus d'œuvres de viole repensées, réécrites pour le clavecin, qu'une simple transcription. »¹

Cette assertion est valable pour certaines pièces, mais non pas pour toutes. Les phrasés sont indiqués de façon beaucoup moins précise sur la partition de clavecin que sur celle de la viole² et, à l'inverse, les ornements sont plus nombreux (surtout les tremblements liés) dans la partition de clavecin que dans celle pour viole. Les agréments, aisés à réaliser au clavecin, viennent articuler le discours en lieu et place de phrasés parfois impossibles à effectuer sans archet. La transcription n'intègre des éléments de réécriture que pour palier l'absence de réalisation du *continuo* : les pièces de clavecin sont publiées pour un seul instrumentiste, donc sans chiffrage. Le transcripteur a cherché à nourrir autant que possible le discours harmonique avec des solutions adaptées à l'écriture pour instrument seul. C'est par conséquent souvent la basse qui est modifiée dans les pièces de clavecin. C'est le cas, par exemple, dans *La Portugaise* :



La Portugaise, mes. 1-8, in Antoine FORQUERAY et Jean-Baptiste FORQUERAY, *Pièces de viole avec la basse continue... Ces pièces peuvent se jouer sur le pardessus de viole*, op. cit., p. 4.



La Portugaise, mes. 1-9, in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier*, op. cit., p. 4.

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Le transcripteur a choisi, pour deux des pièces, de remplacer les signes sur la partition par des indications d'interprétation en français. Pour *La d'Aubonne*, p. 24 : « Cette pièce doit être jouée avec beaucoup de goût et de sentiment : pour en donner l'intelligence j'ay marqué des petites Croix qui signifient qu'il faut que les accords de la Basse, passent avant ceux du dessus ; et à tous ceux où ils ne s'en trouvera point, le dessus doit passer avant la Basse. » Pour *La Léon*, p. 30 : « Pour jouer cette piece dans le gout que je souhaiterois quelle fut jouée, il faut faire attention a la façon dont elle est écrite, le dessus ne se trouvant presque jamais d'aplomb avec la Basse. »

Il est manifeste que nourrir le discours harmonique n'est pas la seule préoccupation du transcripteur, qui joue tout particulièrement sur le dialogue et la complémentarité du discours entre les deux mains. Cette recherche est favorisée par le timbre identique, et une fonction des deux mains par moments similaire. Entre viole de gambe et *continuo*, il était certes possible d'improviser un dialogue entre les voix et les instruments, à travers la réalisation des chiffrages, mais le dispositif instrumental ne s'y prête pas autant que lorsque tout est condensé au clavecin. Par ailleurs, on peut également émettre l'hypothèse que la partie de basse est composée dans les pièces de clavecin à la manière dont Forqueray fils ou Marie-Rose Dubois auraient réalisé, ou souhaité voir réaliser, le *continuo* des pièces de viole. En tous les cas, Jean-Baptiste – le fils – se réclame plutôt d'une « fidélité » à la partition pour viole que d'un libre réaménagement, justifiant ainsi la tessiture grave¹ des pièces de clavecin :

« On en trouvera peut être quelques une un peu basses. Je n'ai voulu y faire aucun changement, non seulement pour en conserver le Caractere mais pour ne pas en renverser l'harmonie, lorsqu'elles seront executées avec la viole. »²

Plus que ces questions de transcription, ce sont les questions d'attribution qui ont mobilisé les chercheurs. Une controverse s'est développée à ce sujet dans *Early Music* entre 2006 et 2008. Lucy Robinson³ défend l'idée que, contrairement à ce qu'annonce le titre, les œuvres seraient dues tout autant au fils Forqueray qu'à son père. Jean-Baptiste ne revendique la paternité que de trois d'entre elles, tandis que seules quatre pièces du recueil sont présentes dans des manuscrits antérieurs et clairement identifiables comme étant l'œuvre d'Antoine. Les vingt-trois autres pièces de viole se prêtent par conséquent à diverses hypothèses. Lucy Robinson considère que les changements harmoniques abrupts, les modulations très rapides, les nombreux changements de clé, la basse plus accompagnante d'un dessus virtuose que contrapuntique et égale au dessus, et les cordes utilisées pour exécuter la partie de viole, sont davantage caractéristiques de la génération du fils que de celle du père. Par ailleurs, les titres des pièces font hommage aux contemporains de Jean-Baptiste plus qu'à ceux d'Antoine – mais le père peut avoir écrit les pièces, et le fils les avoir nommées ou rebaptisées. Deux autres arguments sont employés pour soutenir son hypothèse : les pièces publiées par le fils sont très différentes des pièces de viole manuscrites du père, et que les trois pièces présentées par Jean-Baptiste comme étant les siennes sont peu distinguables du reste du corpus.

¹ Cette tessiture est l'un des problèmes majeurs rencontrés dans l'adaptation de ces pièces pour la harpe. Elles constituent par ailleurs un cas supplémentaire d'œuvre aux frontières de mon *corpus*.

² Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier, op. cit.*, p. avertissement.

³ Lucy ROBINSON, « Forqueray « Pieces de Viole » (Paris, 1747) », *op. cit.*

Ces arguments sont réfutés par Goede¹ et Mielhing² en 2008, sur plusieurs points : analyser les pièces de Forqueray sous l'angle de l'harmonie fonctionnelle tonale est inadapté ; la distance entre les pièces manuscrites d'Antoine et les pièces publiées est celle que l'on peut attendre entre des pièces de jeunesse et des pièces de maturité ; et les relations entre père et fils étaient bien trop mauvaises pour que Jean-Baptiste publie sous le nom de son père des œuvres qu'il aurait composées lui-même. Mielhing considère qu'il a fait publier les œuvres de son père non comme un hommage à ce dernier, mais pour obtenir une compensation financière aux nombreux désagréments que son ascendant lui avait causés.

Il n'est pas nécessaire de prendre position au sein de ce débat pour étudier le travail de transcription de ces pièces : en effet, il n'y a pas de dissensions quant à la question de la primauté des pièces pour viole sur celles de clavecin. Quel que soit le membre de la famille Forqueray auteur des pièces pour viole, la partition de clavecin en est une transcription. La seule différence que soulèvent ces questions d'attribution réside dans l'appartenance de ces transcriptions à l'auto-arrangement (partiel, si l'épouse de Jean-Baptiste y a collaboré), ou à la transcription par un tiers. Ceci importe finalement assez peu : les auteurs semblent travailler sur leurs propres œuvres de façon similaire aux transpositeurs non compositeurs des pièces originales. Les exemples évoqués ci-dessus n'ont pas permis d'établir de différence de traitement, en tous les cas pas sous l'angle de la variabilité du degré de « liberté » pris dans l'arrangement des œuvres.

Ces transcriptions, qui ont presque toutes pour instrument destinataire le clavecin, ont une conséquence commune, qu'elles soient issues de l'orchestre ou d'instruments solistes : elles semblent apporter quelque chose de nouveau à l'écriture du clavecin, et faire évoluer cette dernière. Cet aspect sera davantage étudié dans le dernier chapitre de cette première partie³, consacrée aux conséquences et fonctions de la transcription. Avant cela, il semble nécessaire d'observer la transcription au XVIII^e siècle à travers sa pratique, processus qui constitue une facette plus difficile à appréhender que les quelques partitions qu'elle a produit.

¹ Thérèse de GOEDE et Lucy ROBINSON, « Figured Bass in Forqueray [with Reply] », *op. cit.*

² Klaus MIEHLING, « Forqueray father or son? », *op. cit.*

³ Cf. p. 96-102.

1.2. Une pratique

Les partitions de transcriptions du XVIII^e siècle ne sont pas représentatives de la pratique de la transcription à cette époque, qui outrepassait très probablement ce *corpus*. Une partie des adaptations qui ont été portées par écrit ne l'ont été que pour l'usage privé de leur auteur : elles sont restées manuscrites et sans copie, ce qui a minoré les chances qu'elles parviennent jusqu'à nous. Par ailleurs, plusieurs sources permettent de supposer qu'il existait une pratique non notée de transcriptions, réalisées à vue, avec des modifications minimales de la partition originale. Les sources concernant cette pratique sont ténues ; elle est par conséquent difficile à appréhender. Son étude est néanmoins primordiale, car le passage du clavecin à la harpe au XVIII^e siècle relève de la transcription non écrite. Il est par ailleurs intéressant de constater qu'il s'agit d'une pratique vivante et couramment expérimentée aujourd'hui.

1.2.1. Des transcriptions sans partition

« En présentant un programme de transcriptions de l'époque et des transcriptions modernes du même esprit, ce concert nous rappelle que les pratiques d'interprétation des XVII^e et XVIII^e siècles ne se limitent pas à notre conception moderne de la musique ancienne, mais qu'il faut tenir compte également de celles en usage mais pas forcément publiées. Les transcriptions publiées ne nous montrent qu'une faible partie de ce qui formait un répertoire beaucoup plus vaste, particulièrement en France. »¹

S'il est habituel de considérer que les transcriptions publiées ne montrent qu'une petite partie d'un répertoire plus vaste – assertion à laquelle je souscris –, il n'est pas évident de s'en assurer. Cette pratique est, dans certains cas, très proche de la nomenclature libre étudiée ci-dessus. En effet, si le choix de l'instrument est laissé à la discrétion de l'interprète dans certains cas, dans d'autres, le compositeur indique une préférence, ou une destination instrumentale prioritaire, tout en laissant ouverte la possibilité de jouer cette musique avec d'autres instruments. La frontière entre choix d'interprétation et transcription est ici particulièrement poreuse.

Le troisième livre de pièces de viole de Marin Marais est avant tout destiné à la viole. Le titre du recueil ne permet pas d'en douter, pas plus que l'avertissement, qui donne des indications d'exécution et explique les différents signes utilisés pour favoriser un emploi adéquat et expressif de l'archet :

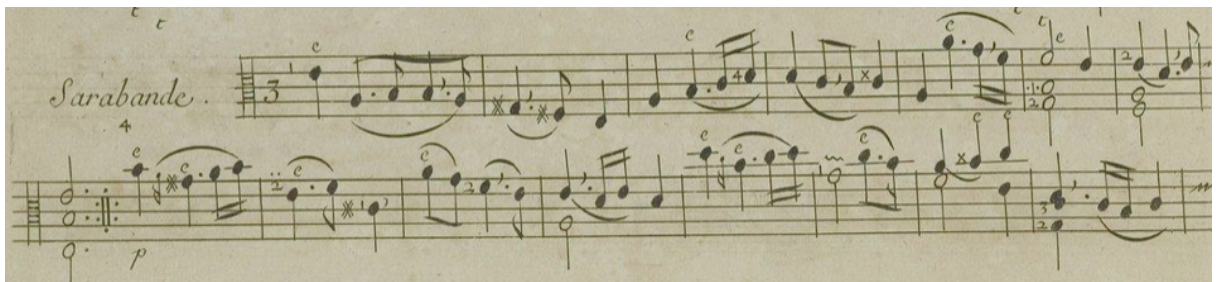
¹ Richard SUTCLIFFE, « Transcriptions d'Alcide pour clavecin », *op. cit.*

Certaines marques signifient « qu'il faut exprimer ou enfler le coup d'archet en appuyant plus ou moins sur la corde. Selon que la piece le demande et cela quelque fois sur le commencement du tems ou sur la vailleur du point comme la marque le désigne. »¹

Ce ne sont pas les seuls signes d'exécution spécifiques à la viole employés dans ce recueil. Les autres ont été utilisés dans ses précédents livres, et expliqués dans leurs préfaces respectives. La fin de l'avertissement, mise en regard des indications pour l'exécution à la viole de gambe que Marin Marais donne quelques lignes plus haut, est surprenante :

« Il est encore à propos d'avertir le public que la plus part des pièces qui composent ce troisième livre se peuvent jouër Sur plusieurs autres instruments comme, l'Orgue, le clavecin, le violon, le dessus de viole, le theorbe, la guitarre, la flutte traversiere, la flutte a bec et le hautbois Il ne s'agira que d'en sçavoir faire le choix pour chacun de ces instruments. »²

Quand bien même cette suggestion de jeu sur d'autres instruments relèverait d'une logique purement commerciale, elle fait partie des possibilités envisagées par Marais pour ses pièces de viole, à moins que ce ne soit un ajout non concerté de l'éditeur. Cependant, la partition pour viole est si fortement idiomatique qu'elle évoque presque l'écriture en tablature. Marais indique notamment de quelle manière d'exécuter les coups d'archets, et parfois quelles cordes et quels doigtés choisir :



Sarabande, mes. 1-15, in Marin MARAIS, Pièces de viole... [3e livre], Paris, Hurel, 1711, p. 3.

Jouer les pièces de viole de Marin Marais sur d'autres instruments suggère d'abord la capacité d'en « sçavoir faire le choix » : pour l'auteur, certaines seront adaptables à certains instruments, mais pas toutes. Ensuite, il faudra pouvoir transposer à vue, supprimer la polyphonie pour les instruments à vent, la densifier pour les instruments par nature polyphoniques, etc. Par la simple suggestion du jeu sur des instruments autres que la viole, cet *Avertissement* semble considérer comme acquis le fait que des instrumentistes transcrivent des pièces « à vue », en opérant les modifications nécessaires sans nécessairement passer par une étape de réécriture.

Les avis précédant les *Pièces de clavecin en concert* de Jean-Philippe Rameau constituent un autre cas de figure intéressant. La nature des instruments de destination est moins évidente

¹ *Avertissement, in Marin MARAIS, Pièces de viole... [3e livre], Paris, Hurel, 1711.*

² *Avertissement, Ibid.*

que la viole pour les pièces de Marais, et les partitions comportent beaucoup moins d'indications. Rameau exprime cependant des préférences : la partie de clavecin n'est envisagée qu'au clavecin, la partie de premier dessus indifféremment au violon ou à la flûte, et la partie de second dessus de préférence à la viole plutôt qu'au violon. Dans ce cadre habituel de libre choix un changement d'instrumentation, ces indications sont tout à fait inhabituelles. Certaines sont très précises, éventuellement reliées à des signes *d'ossia* présents dans la partition :

« (...) Dans la Pièce intitulée, *La Laborde*, il faut préférer les Notes d'en haut dans les six premières mesures de chaque partie, et celles d'en bas dans tout le reste. Dans la Pièce intitulée, *La Boucon*, il faut préférer les Notes d'en haut de la première et troisième portées, ou accolades, et celles d'en bas dans tout le reste. »¹

« (...) excepté qu'on ne trouve de pareil cas, des petites têtes de notes au milieu des queuës, à peu près comme des points, qui indiqueront justement celles qui conviennent à la Flute. Ce signe (parallèle) marque qu'il ne faut commencer qu'à la note qui lui répond. »²

Les autres « consignes » laissées par Rameau sont plus ouvertes : elles concernent les cas où, avec l'instrument employé, il serait impossible de jouer la partition telle qu'elle est écrite, parce que l'on emploie une flûte plutôt qu'un violon, ou encore en raison d'un clavecin à l'ambitus restreint. Le choix, parmi les solutions proposées par Rameau, est laissé au jugement de l'interprète :

« (...) S'il se trouve des Claveçons dont l'étendue ne reponde pas à celle de quelques-unes des Pièces, il n'y a toujours qu'à porter le doigt où seroit la Touche qui manque, dès que les Notes y sont par accord de Tierce, Quarte, Octave, etc. au lieu que si les Notes sont simples et de suite, il suffit de leur en substituer qui soient convenables à l'harmonie et au chant, dans l'étendue à laquelle on est forcé de se borner. »³

« Si l'on trouve des accords, il faut y choisir la Note qui forme le plus beau chant, et qui est ordinairement la plus haute. A l'égard des Notes qui passent l'étendue du bas de la Flute, j'ai été obligé d'employer différens signes pour y suppléer, sans brouiller la Musique. Un 8. par exemple, marque qu'il faut porter à une Octave plus haut tout ce qui se trouve depuis ce 8. jusqu'à la lettre u, qui signifie unisson. Dans un passage rapide de plusieurs Notes, il suffit de substituer à celles qui descendent trop bas des voisines qui soient dans la même harmonie, ou d'y répéter celles qu'on juge à propos (...). »⁴

« Aux endroits où l'on ne peut aisément exécuter deux ou plusieurs Notes ensemble ; ou bien on les harpège ; en s'arrêtant à celle du côté de laquelle le chant continuë : ou bien on préfère, tantôt les Notes d'en haut, tantôt celles d'en bas, selon l'explication suivante. (...) »⁵

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon...*, op. cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Les propositions sont différentes selon qu'il s'agit d'une partie monodique ou polyphonique. Si l'impossibilité concerne l'une des notes d'un accord ou d'un intervalle, on peut :

- ne jouer que l'une des notes ;
- privilégier celle du dessus si l'on joue une partie de dessus ;
- arpéger les notes que l'on ne peut plaquer ensemble.

Si l'on ne peut jouer toutes les notes d'une partie à une voix, on peut :

- octavier les hauteurs impossibles ;
- choisir d'autres sons appartenant à la même harmonie.

Rameau vient probablement ici régir une pratique courante : ces indications sont plus à considérer comme une limitation des choix possibles de transcription¹, que comme une ouverture vers une grande liberté d'arrangement. Les considérer ainsi relèverait d'une logique contemporaine à la nôtre, et non à celle de Rameau. Si l'on compare les avis de Rameau à l'avertissement de Marais, ceux-ci apparaissent comme un cadre venant circonscrire une pratique, peu circonscrite au XVIII^e siècle.

Les avertissements et préfaces ne sont pas les seuls témoins de cette pratique de transcriptions non écrites. On sait, par les programmes du Concert Spirituel notamment, que le compositeur, claveciniste et organiste Claude Balbastre a joué, à plusieurs reprises, des transcriptions pour orgue de concert d'œuvres orchestrales de Rameau :

« Outre des concertos, Balbastre joue des transcriptions de Rameau, Mondonville et Royer. De Rameau, Balbastre avait à son répertoire : L'ouverture de *Pigmalion* suivie de la célèbre *Danse des Sauvages* tirée des *Indes Galantes*. Il les joue 9 fois entre 1756 et 1766. L'ouverture des *Fêtes de Polymnie* retentit 5 fois entre 1755 et 1760. Il joue l'ouverture des *Paladins*, suivie d'un chœur de *Zaïde* en 1764. Deux ans plus tard il ajoute un air du 3^{ème} acte des *Fêtes d'Hébé* entre l'ouverture de *Pigmalion* et la *Danse des Sauvages*. La dernière apparition d'œuvres de Rameau est une « suite de symphonies de Rameau, exécutée à grand orchestre sur l'orgue par Mr. Balbastre. »²

« Transcriptions non écrites » n'est d'ailleurs pas le terme exact. La pratique que décrit l'organiste et arrangeur Yves Rechsteiner est, à la différence de l'interprétation des *Pièces de viole* de Marais et des *Pièces en concert* de Rameau, une pratique qui impliquait très probablement un passage par l'écriture. Plusieurs transcriptions notées de Rameau par Balbastre sont parvenues jusqu'à nous, ainsi qu'en témoigne un recueil de clavecin :

¹ On observe au XVIII^e siècle un désir croissant du compositeur de contrôler les paramètres d'interprétation. En témoigne notamment la notation de plus en plus précise des ornements (cf. 3.1.2. Agréments, pp. 199-222).

² Yves RECHSTEINER, « Adapter Rameau à l'orgue : une démarche historique », *op. cit.*, p. 15.

« Il eût été trop beau qu'on conservât les transcriptions jouées par Balbastre. Pourtant le catalogue de ses œuvres comprend un *Recueil d'airs choisis de plusieurs opéras, accomodés pour le clavecin par M. Balbastre, organiste de la Paroisse Saint Roch*. On y trouve 7 danses ou airs, tirés de *Pigmalion*, des *Paladins*, de *Platée* et *Dardanus* sur un total de 48 pièces de Balbastre, Rebel, Mondonville, d'Auvergne et même Dindell (d'Haendel ?). Un autre feuillet s'intitule *Ouverture de Pigmalion de Mr Rameau, mise en pièce de clavecin par Mr Balbastre*. Ainsi plusieurs de ces pièces de clavecin coïncident avec son répertoire pour orgue au Concert Spirituel.»¹

Il importe donc de distinguer les transcriptions qui furent probablement écrites mais n'ont pas été conservées, car copiées en un unique exemplaire à l'usage du seul transcritteur-interprète – c'est le cas des transcriptions pour orgue de Rameau par Balbastre –, et la pratique non écrite qui consiste à changer de *medium* instrumental sans autre support que celui de la partition originale, dont relèvent les exemples de Marais et Rameau cités ci-dessus. Il est cependant délicat d'effectuer cette distinction avec certitude, dans la mesure où les traces de ces pratiques – qui brillent surtout par leur absence – sont peu ou prou identiques. Elles relèvent par ailleurs d'une logique similaire d'appropriation du répertoire, perçu comme un bien commun, que l'on pratique et dont on fait usage, avec les moyens dont on dispose.

Les transcriptions de Balbastre semblent destinées au concert. Il existe une pratique de l'arrangement hors de la représentation publique : dans le cadre privé d'une part, et dans le cadre de répétitions d'autre part. C'est Kenneth Weiss qui fait référence à la fonction du répétiteur, qui doit, au clavecin seul, se substituer à l'orchestre. Il s'agit là d'une pratique à la fois ancienne et vivante, qui relève du *continuo* en même temps que de la réduction de l'orchestre au clavier, indispensable pour conduire les répétitions qui précèdent nécessairement toute production d'œuvre lyrique :

« Ayant été répétiteur de l'ensemble français Les Arts Florissants lors de la création de plusieurs opéras de Rameau, j'ai eu un bon aperçu de ce que signifiait transcrire de façon satisfaisante la riche palette d'une partition pour orchestre pour clavecin seul. La production d'une œuvre lyrique suppose un grand nombre de répétitions au cours desquelles le répétiteur doit se substituer à l'orchestre, en jouant bien souvent à partir du conducteur et donc en ayant constamment présent à l'esprit le schéma de l'instrumentation. »²

C'est néanmoins probablement la transcription personnelle à usage privé qui était prépondérante. Non écrite, peu décrite, elle est la plus difficile à quantifier et à étudier. Elle relève du déchiffrage, de la découverte de répertoire, tout autant que de la transcription. Elle est par définition éphémère, se réalise sur l'instant, s'appuie sur des réflexes davantage que

¹ *Ibid.*

² Langham SMITH et Kenneth WEISS, *Rameau, Transcriptions des opéras et ballets, programme de récital donné à la cité de la musique à Paris, op. cit.*

sur des réflexions, à la manière de l'improvisation. C'est une pratique encore actuelle, décrite par Olivier Beaumont, qui la nomme « transcription improvisée » :

« J'ai régulièrement une pratique de transcription improvisée. Par exemple récemment j'ai joué à deux clavecins les pièces à deux violes de Marin Marais. En les travaillant, on rajoutait naturellement l'harmonie et les voix intermédiaires si besoin. La transcription naît de l'instant. Mais elle reste éphémère contrairement aux transcriptions plus élaborées notées sur papier. »¹

Cette « transcription improvisée » est une forme d'interprétation qui se pratique directement à l'instrument, peut être notée par la suite, mais existe sous les doigts de l'instrumentiste avant d'être fixée sur un support papier :

« J'ai d'abord fait la transcription à l'instrument, et seulement après je l'ai notée sur le papier. Je n'ai pas fixé une transcription précise, c'était une ébauche qui était susceptible de changer suivant le clavecin ou éventuellement la salle... »²

Il est rare que ce type de transcription passe la porte de l'espace privé pour rejoindre celui de l'exécution publique. La transcription-lecture est difficile à expérimenter en public : présenter aux auditeurs une œuvre non travaillée semble aujourd'hui inenvisageable. C'est pourquoi elle est le plus souvent circonscrite au cadre privé, actuellement, comme à l'époque de Madame de Genlis. En effet, les traces de l'adaptation des œuvres de clavecin à la harpe au XVIII^e siècle sortent peu de l'espace du salon, et relèvent de la transcription improvisée ou transcription-lecture. Elles n'ont pas conduit à la production de nouvelles partitions, du moins aucune qui soit parvenue jusqu'à nous.

1.2.2. Du clavecin à la harpe

S'il est certain que plusieurs harpistes ont joué des pièces de clavecin dans un cadre privé, ou semi-privé, il n'existe pas, à ma connaissance, de sources faisant état de leur exécution en public au Concert Spirituel ou dans des salons de grande envergure. *Le Mercure* et *L'Avant-coureur* mentionnent à plusieurs reprises, quoique de façon brève, l'exécution publique de pièces de harpe, mais :

- soit ne précisent pas qui est l'auteur des œuvres interprétées :

« Monseigneur le prince de Conti a joué des pièces de harpe »³ ; « Mlle Baur, célèbre virtuose, a exécuté plusieurs pièces sur la harpe »⁴ ; « Hinner, jeune élève de M. Petrigni, a exécuté sur la harpe plusieurs pièces avec une exécution et une intelligence qui annoncent les

¹ Entretien avec Olivier Beaumont, in Zdenka OSTADALOVA, *La transcription pour clavecin des pièces de luth de la première moitié du XVIIe comme outil pédagogique dans l'enseignement aujourd'hui*, op. cit., p. 41.

² Entretien avec Olivier Beaumont, *Ibid.*, p. 40.

³ *L'Avant-coureur : feuille hebdomadaire, où sont annoncés les objets particuliers des sciences & des arts, le cours & les nouveautés des spectacles, & les livres nouveaux en tout genre*, Paris, Lacombe, 20 mai 1765.

⁴ *Ibid.*, 23 avril 1770.

plus grands talens »¹ ; « M. et Mlle Baur, qui ont joué un duo à deux harpes ; mais il faut convenir que malgré leur talens, ces instrumens trop nuds dans un lieu aussi vaste, ont paru rendre peu de son et avoir peu d'effet. »²

- soit identifient le compositeur à l'interprète :

« Mayer a joué une sonate de harpe de sa composition »³ ; « exécution sur la harpe de plusieurs pièces de sa composition (Petrini) »⁴.

Les précisions quant aux œuvres interprétées sont minces, aucune source ne permet d'affirmer ou infirmer que des pièces de clavecin aient été jouées, transcrites pour harpe, dans les lieux de concert public.

Il est cependant vraisemblable que des pièces de clavecin ont été jouées à la harpe au XVIII^e siècle, *a minima* dans un cadre privé, pour deux raisons : d'une part le répertoire original disponible au tout début de l'introduction de la harpe en France était presque inexistant ; d'autre part plusieurs témoignages de cette pratique nous sont parvenus, *via* les mémoires et la méthode de Stéphanie Félicité de Genlis, ainsi que la préface de la méthode de Jean-Baptiste Krumpholtz.

« Comme il n'y avait de gravé, pour la harpe, que quelques niaiseries de Gaiffre, je me mis à jouer des pièces de clavecin, et bientôt les plus difficiles, les pièces de Mondonville, de Rameau, et ensuite de Scarlatti, d'Alberti, d'Haendel, etc. »⁵

Dès l'introduction de la harpe à pédales en France, la pénurie de répertoire conduit les harpistes, ici Madame de Genlis du temps où elle était encore Mademoiselle de Saint-Aubin, à emprunter le répertoire des clavecinistes. Georges-Adam Goepfert (Gaiffre dans les écrits de Madame de Genlis, Goepffem dans le *Mercur de France*) fait découvrir aux Français la harpe à pédales à simple mouvement dotée du mécanisme inventé par l'allemand Hochbrucker, chez le fermier général la Pouplinière, puis au Concert Spirituel⁶, en 1749.

Les harpes fabriquées par Hochbrucker dans les années 1720 passent pour être les premiers instruments dotés de sept pédales. Souvent accordées en *mi* bémol majeur, elles

¹ *Ibid.*, 12 février 1770.

² *Ibid.*, 2 avril 1770.

³ *Ibid.*, 25 avril 1763.

⁴ *Ibid.*, 23 avril 1770.

⁵ Stéphanie-Félicité Du Crest GENLIS, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris*, *op. cit.*, 1868 pour la présente édition, p. 12.

⁶ « Le Concert spirituel, exécuté au Louvre le jour de la fête de la Pentecôte, 25 Mai, a commencé par un Concerto Del Signor Martini, qui a été suivi du beau Motet *Quare fremerunt*, de la composition de M. Fanton, habile Maître de Musique de la Sainte Chapelle. M Goepffem, Allemand, a joué de la Harpe, et a été fort applaudi. Un Concerto de M. Pagin a précédé *Bonum est*, fameux Motet à grand chœur de M. Mondonville. » *Mercur de France : dédié au Roy*, Paris, Panckoucke, 1724, juin 1749.

permettent de jouer dans treize tonalités différentes¹. C'est cet instrument qui est présenté par Goepfert en 1749 aux Français, qui découvrent une harpe aux possibilités plus larges que celles de l'instrument qu'ils connaissent, dont le mécanisme à crochets manuels, très limitant, avait rendu l'instrument désuet et délaissé. Le Concert Spirituel ne verra pas reparaître de harpiste avant les années soixante, puis une trentaine de harpistes, d'origine germanique ou française, s'y produiront entre 1760 et 1790². Ils remportent un franc succès sur ce nouvel instrument, qui devient à la mode avant même l'arrivée de Marie-Antoinette en France en 1770.

« On sait combien la harpe est devenue à la mode parmi nous. (...) Cet instrument ne pouvait manquer de plaire aux oreilles délicates : son étendue est, à peu près, la même que celle du clavecin ; c'est aux Allemands à qui nous sommes redevables de cette heureuse addition à nos concerts. Ils ont renouvelé la harpe et perfectionné son jeu. Ils y sont et seront encore longtemps nos maîtres. Deux hommes célèbres dans ce genre (MM. Mayer et Hochbrucker) se disputent les suffrages du Public Français. Tous deux ont paru avec le plus grand succès au Concert Spirituel. »³

Cet article de *L'Avant-coureur*, paru en 1764, compare l'ambitus de la harpe à celui du clavecin, loue les innovations de facture et de technique, et rend hommage aux pionniers allemands. En revanche, il n'y est question ni du répertoire, ni des limites de la nouvelle harpe. Celles-ci sont mises en avant dans des comptes-rendus ultérieurs, à une époque où l'instrument est devenu un invité habituel des concerts parisiens :

« La harpe, instrument de chambre toujours déplacé dans une vaste enceinte, seconda mal celui qui avait cette partie, l'humidité de l'atmosphère fit détendre et rompre les cordes sous ses doigts et priva l'assemblée du plaisir de l'admirer. »⁴

Facture

La harpe des années 1770 mesure 1m30, comporte 33 à 35 cordes, sa sonorité est ténue, et son accord éphémère. Par ailleurs, le mécanisme des pédales et le système de crochets qui lui est relié font sortir les cordes du plan vertical, et provoquent leur rupture fréquente. Malgré ces nombreuses limites, les concerts se multiplient, la pratique amateur se développe rapidement, et la lutherie suit de près cet engouement. De nombreux luthiers fabriquent des

¹ C'est-à-dire, sans employer d'enharmories, des tonalités dont les altérations n'excèdent pas les 3 premiers bémols et les 4 premiers dièses : *mi* b majeur, *do* mineur, *si* b majeur, *sol* mineur, *fa* majeur, *ré* mineur, *do* majeur, *la* mineur, *sol* majeur, *mi* mineur, *ré* majeur, *la* majeur, *mi* majeur.

² Hochbrucker, Mayer, Ignace, Mademoiselle Baur, Emmig, Meyer, Mademoiselle Duverger, Renaudin, Cousineau, Breidenbah, Vernier, Mademoiselle Geoffroy, Mademoiselle Rose aînée, Sophie et Caroline Descarsins, Mademoiselle Dorison, Madame Beck. D'après Laure BARTHEL, *Au coeur de la harpe au XVIII^e siècle*, op. , p. 28.

³ *L'Avant-coureur*, op. cit., 1764. Cité par Laure BARTHEL, *Au coeur de la harpe au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 87.

⁴ *Mercure de France*, op. cit., septembre 1779, sur une prestation des frères Péronard, en trio.

harpes, en plus de l'instrument auquel ils sont traditionnellement dévoués¹. La famille Cousineau se consacre plus particulièrement à la harpe, et abandonne en 1781 les crochets au profit des béquilles puis des sillets mobiles². Le même Cousineau invente l'année suivante un ingénieux système de double rangée de pédales superposées, plus courtes en haut et plus longues en bas, qui permet l'accès à toutes les tonalités, et offre davantage de possibilités d'enharmories que la rangée unique à simple mouvement. Cependant, très complexe et peu commode à employer, malgré un article très élogieux dans le *Mercure de France* le 2 mars 1782, il n'est pas plébiscité par les instrumentistes. L'année suivante, la pédale de sourdine inventée par Naderman recueille davantage de succès : elle permet d'étouffer simultanément toutes les cordes, ce qui neutralise l'une des faiblesses de la harpe mise en regard avec le clavecin. Naderman, soucieux des possibilités expressives plus que des questions purement techniques, développe également une manière d'amplifier mécaniquement les nuances :

La harpe « exécutée d'après les idées de Monsieur Krumpholz par Monsieur Naderman, permet de renforcer les sons en ouvrant graduellement, par le moyen de pédale, des volets qui donnent une plus grande issue aux sons qui résonnent à l'intérieur de la caisse ; si l'on communique aux volets des mouvements alternatifs, on produit des ondulations dans le son. Une autre pédale sert à l'étouffer en amenant sur chacune des cordes, à leur origine, près de la baquette, une lanière de buffle si elles sont grosses, et un cordon de soie si elles sont fines, pour en amortir les vibrations. »³

Cependant, les étouffoirs sont délicats à entretenir, les pédales expressives rendent complexe le jeu – déjà difficile à maîtriser – des pédales chromatiques, et ces innovations

¹ Antoine Challiot, Jean-Baptiste Dehayes - Salomon, François Guillaume, Jean-Baptiste Holtzman, Hurbz, Pierre Krupp, Louis Sigismond Laurent, F et JB Lejeune, Lepine, Jean Louvet, Sébastien Renault et François Chatelain, Edmond Saunier, Jof. Vanderlist, Jean-Mathias Wolters et Zimmerman. Cf. Laure BARTHEL, *Au coeur de la harpe au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 42 ; Sylvette MILLIOT, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960, tome II : les luthiers du XVIII^e siècle*, Les Amis de la Musique, coll. « Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960 », 1997.

² La facture de la harpe, ainsi que les harpistes du XVIII^e, brièvement évoqués ici, ne constituent pas mon propos. De nombreuses études leur ont été consacrées. Voir à ce sujet : Robert ADELSON, Alain ROUDIER et Francis DUVERNAY, « Rediscovering Cousineau's Fourteen-Pedal Harp », *The Galpin Society Journal*, 2010, vol. 63, pp. 159-178 ; ANN GRIFFITHS, « The development of the non-mechanished harp from 1546 » ; Laure BARTHEL, *La harpe de Rousseau à Boieldieu évolution organologique, les partitions de Marie Antoinette*, op. cit. ; Laure BARTHEL, *Au coeur de la harpe au XVIII^e siècle*, op. cit. ; Lee-Fei CHEN, *The emergence of the double-action harp as the standard instrument : Pleyel's chromatic harp and Erard's double-action harp*, D.M.A., Ann Arbor, United States, 2008 ; Sue Carole DEVALE, « Harp », in *Grove Music Online. Oxford Music Online* ; Florence GETREAU et Béatrice de ANDIA, *Instrumentistes et luthiers parisiens : XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988 ; Emmanuelle GUELFUCCI, *La Naissance de l'école française de la harpe, 1750-1825 étude sociale et musicale*, op. cit. ; Tim HOBROUGH, « Early Harp Attitudes », *Early Music*, 1980, vol. 8, n° 4, pp. 507-508 ; Sylvette MILLIOT, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960, tome II*, op. cit. ; Roslyn RENSCH, *The harp; its history, technique and repertoire*, New York, Praeger Publishers, 1969 ; Joan RIMMER, « Harp in the baroque era », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1964-1963, vol. 90, pp. 59-75 ; Heidrun ROSENZWEIG (dir.), *Historical Harps. Theoretical and practical aspects of historical harps*, Schola Cantorum Basiliensis, International Harp Center, 1991 ; Hans Joachim ZINGEL, *Harfenspiel im Barockzeitalter*, Regensburg, G. Bosse, 1974 ; Hans Joachim ZINGEL, *Harfe und Harfenspiel : vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1979.

³ Académie Royale des Sciences, Procès verbaux, tome 106, janvier-décembre 1787, fol. 380 et 383.

n'améliorent en rien les problèmes de casse de corde, d'accord, et de sortie du plan. C'est Sébastien Erard qui parvient à trouver, en 1786, une solution technique satisfaisante, à tel point que son mécanisme est à peu près celui qui reste employé aujourd'hui. Les « fourchettes », disques de cuivre comportant deux crochets, maintiennent solidement la corde, sans risque de coupure, de frisement, ni de sortie du plan vertical. Son système s'impose rapidement : il domine définitivement la facture de la harpe après l'invention du double mouvement en 1811, qui permet de jouer dans toutes les tonalités, ainsi que le permettra la double rangée de pédales de Cousineau, mais avec davantage de simplicité d'utilisation.

Madame de Genlis débute donc la harpe sur un instrument doté du mécanisme de Hochbrucker, c'est-à-dire borné, mais incomparablement plus performant que les anciens modèles sans pédales. De nombreuses tentatives d'amélioration de la facture de l'instrument viennent émailler sa carrière, et lorsqu'elle meurt en 1830, la harpe de Erard, à fourchettes et double mouvement, s'est largement répandue. Elle n'en jouera cependant pas : l'instrument à double mouvement, plus pesant et difficile à manier physiquement – la mécanique métallique est plus lourde que sur un instrument à simple mouvement –, restera longtemps l'apanage des hommes. Madame Spohr, femme du compositeur et plus célèbre harpiste allemande du début du XIX^e siècle, continuera également à jouer sur la harpe à simple mouvement, plus maniable selon elle¹.

Répertoire

Madame de Genlis, du temps où elle était mademoiselle de Saint-Aubin, dont la mère, claveciniste, devient la maîtresse officielle de la Pouplinière en 1753, grandit dans un environnement artistique foisonnant. Elle affirme avoir été la première élève de Goepfert en France, probablement en 1759. Elle n'est pas la seule harpiste française à cette date : les filles de Louis XV débute l'instrument simultanément², avec un autre professeur, davantage violoniste que harpiste. Les quelques pièces de ce Goepfert, qu'elle évoque dans ses *Mémoires*, n'ont à ma connaissance pas été retrouvées.

¹ Cf. Martine REID, Robert ADELSON et Françoise JOHANNEL, *Madame de Genlis et la musique, conférence du lundi 2 avril 2007*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

² « In 1759, at the request of Gabriel-Louis Besson (1733-1785), harp master of the daughters of Louis XV, Jean Mathias Wolters (c. 1740-1777) constructed a harp for Princess Louise-Marie (1737-1787), known as Madame Louise, for the sum of 720 livres. The luthier's invoice mentions the collaboration of a machinist for the mechanism, a sculptor, a gilder, and a painter for the decoration. » Michael D. GREENBERG, « Musical Instruments in the Archives of the French Court : The « Argenterie, Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre, » 1733-1792 », *Journal of the American Musical Instrument Society*, 2006, vol. 32, pp. 5□65, 68□81.

« **Comme il n'y avait de gravé, pour la harpe, que quelques niaiseries de Gaiffre**, je me mis à jouer des pièces de clavecin, et bientôt les plus difficiles, les pièces de Mondonville, de Rameau, et ensuite de Scarlatti, d'Alberti, d'Haendel, etc. »¹

Madame de Genlis semble dire vrai quant à l'absence de musique pour harpe à l'époque où elle a débuté. Lorsqu'elle commence la harpe en 1749, il n'existe pas de répertoire spécifique pour l'instrument, qui semble être utilisé surtout comme instrument d'accompagnement. En effet, les premières œuvres publiées dont on ait gardé trace datent de 1762² :

« Gaiffre l'aîné fut à Paris pendant plusieurs années le seul joueur de Harpe ; il étoit bon mécanicien et grand musicien, mais il jouoit mal de la Harpe ou pour mieux dire **il n'en jouoit pas, il préludoit en formant des accords d'une excellente harmonie, mais sans passages brillants et sans exécution**. Ses premiers écoliers furent messieurs de Beaumarchais et de Monville qui **ne jouèrent point de pièces et qui se bornèrent à accompagner des romances**.³(...) »⁴

La harpe est, d'après madame de Genlis, cantonnée à un rôle mineur, principalement dédiée à l'accompagnement de romances, dont l'immense répertoire, alternative à une musique plus savante, se développe de façon spectaculaire dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Aucune pièce soliste originale n'est accessible, et ce qui existe est désigné de manière négative ou restrictive, que ce soit par un champ lexical dépréciatif (« niaiseries », « se bornèrent »), ou par des constructions grammaticales qui soulignent davantage le creux que le plein (« il n'y avait que », « sans »), à tel point qu'elle considère que Goepfert, tout comme ses étudiants, ne « jouent » pas, sinon des « pièces » indignes d'être désignées comme telles.

« Deux ans après ont vit arriver de bons joueurs de Harpe, Osbruck et Mayer, **mais ils ne jouoient que leurs pièces faites pour la Harpe**, ils avoient de l'exécution, peu de flexibilité et d'agrément, ce qui étoit d'autant moins excusable qu'ils ne jouoient aucune difficultés. »⁵

Les nouveaux venus interprètent des œuvres originales pour harpe, *a priori* exclusivement de leur propre plume. On peut supposer que « Osbruck » est le compositeur et harpiste Hochbrücker, tandis que « Mayer » pourrait être Philippe-Jacques Meyer, également harpiste et compositeur. *L'Avant-coureur* fait mention d'un certain Mayer, jouant ses œuvres au Concert Spirituel en avril et mai 1763 ; cependant, aucune partition imprimée de « Mayer » ne

¹ Stéphanie-Félicité Du Crest GENLIS, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris*, op. cit., p. 12.

² Un volume de Wagenseil est daté par la BNF « ca. 1760 », il peut avoir précédé les publications de 1762 : Georg Christoph WAGENSEIL, *Six sonates choisi pour le clavecin ou harpe accompagné d'un violon ad libitum. Mis au jour par Huberty. Oeuvre VI*, Huberty, Le Menu / Le Goux., Paris / Lyon, 1760.

³ Au sujet de Beaumarchais harpiste, cf. François LESURE, « A propos de Beaumarchais », *Revue de musicologie*, 1967, vol. 53, n° 2, p. 175.

⁴ Stéphanie Félicité GENLIS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, op. cit., p. 3.

⁵ *Ibid.*

semble avoir existé, tandis que les pièces de Philippe-Jacques Meyer font partie des premières œuvres pour harpe à être gravées dans les années 1760, avec celles de Hochbrücker¹.

« Ils ne jouaient que » suggère à nouveau un jugement restrictif de Madame de Genlis. En revanche, il est impossible de savoir si ce jugement de valeur concerne les pièces composées par les deux harpistes, ou bien s'il est applicable à l'ensemble du mince répertoire original pour harpe. Si l'on retient cette deuxième hypothèse, les pièces pour harpe ne seraient pas, selon Madame de Genlis, ce qui valoriserait le plus l'instrument et l'interprète. Son avis différerait sur ce point de celui de Jean-Baptiste Krumpholtz, qui considère que la harpe n'a pas plus de défauts qu'un autre instrument, si ce n'est celui de manquer de répertoire original de qualité, ce à quoi il tente de remédier :

« Cet instrument a ses défauts, mais il n'est inférieur à aucun, quand il est bien connu. Il ne lui manque peut-être qu'une douzaine de compositeurs habiles de plus. J'ai tâché de reculer les bornes qu'on sembloit lui fixer, et de lui donner un plus grand caractère. »²

Si la composition de belles pièces originales pour harpe semble être l'objectif de Krumpholtz, pour Madame de Genlis, l'horizon ultime de ses jeunes années paraît être constitué par les pièces de clavecin. On peut formuler l'hypothèse qu'elle ne se sentait pas en mesure de composer des œuvres d'une qualité comparable à celles de Krumpholtz, et qu'elle n'avait par conséquent pas intérêt à faire l'apologie des compositions originales. Les textes des deux harpistes sont à manier avec précaution : ils datent du début du XIX^e siècle, et les passages cités ici concernent les années 1750-1760. Par ailleurs, tous deux sont écrits de façon à ce que leur auteur apparaisse comme particulièrement louable, et celui de Krumpholtz, édition posthume, est probablement la remise en forme de notes par son éditeur. Les pièces de clavecin sont toujours associées au qualificatif « les plus difficiles », lorsqu'elles sont évoquées par Madame de Genlis, quand parle d'elle même, de son élève Casimir, ou de ses filles :

« Elle jouait d'une manière surprenante du clavecin, et pour le moins aussi bien de la harpe que je lui avais seule enseignée avec la méthode que j'ai inventée d'exercer séparément les deux mains par des **passages contenant successivement toutes les difficultés**. Je l'avais

¹ Philippe-Jacques MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe, avec une méthode de l'accorder*, Auteur., Paris, 1763 ; Philippe-Jacques MEYER, *1er Divertissement pour la harpe*, *op. cit.* ; Philippe-Jacques MEYER, *Recueil de chansons choisies dans les plus beaux opéra comiques avec accompagnement de harpe ou clavecin...*, *op. cit.* ; Philippe-Jacques MEYER, *Sei Divertimenti per l'arpa con violino... opera seconda*, *op. cit.* ; Philippe-Jacques MEYER, *Sei Sonate a solo per l'arpa... opera terza. Gravé par Melle Fleury*, *op. cit.* ; Christian ou Coelestin HOCHBRÜCKER, *Six sonates pour la harpe avec une gamme et des pièces doigtées pour les commençants*, *op. cit.* ; Christian ou Coelestin HOCHBRÜCKER, *Recueil d'ariettes choisies, avec des accompagnements de harpe, doigtés et une petite gamme*, *op. cit.*

² Johann Baptist KRUMPHOLZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle*, Paris, Plane, 1800, p. 5.

commencée à neuf ans, et à treize ans **elle jouait sur la harpe avec une très-belle exécution les pièces de clavecin les plus difficiles.** »¹

En 1778, lorsque sa fille a treize ans, le répertoire ne manque plus, bien qu'il ne soit certes pas comparable, en qualité comme en volume, à celui du clavecin. Il est en pleine expansion depuis le mariage du Dauphin avec Marie-Antoinette, en 1770, dont l'arrivée favorise également la venue à Paris de musiciens autrichiens², qui sont accoutumés aux possibilités offertes par le mécanisme des pédales depuis 1729. Cependant, Caroline de Genlis joue des pièces de clavecin, qu'elle spécifie être « les plus difficiles ». Cette précision semble conférer aux pièces de clavecin jouées à la harpe une fonction particulière non limitée à l'adjonction de répertoire. Elles sont le signe de la virtuosité de l'interprète, ainsi que de la qualité de la méthode du professeur qu'est Madame de Genlis, notamment pour sa fille. Les œuvres pour clavecin sont ici utilisées comme gage que ces harpistes bien nées sont capables d'une qualité d'exécution similaire à celle des grands clavecinistes. L'exécution des seules pièces écrites pour la harpe, qui sont destinées à des amatrices, éventuellement peu exercées, n'attesterait pas du niveau de jeu que Madame de Genlis souhaite accoler à son nom et à celui de sa fille. Le premier chapitre de sa méthode de harpe, antérieur à ses mémoires, vient corroborer cette lecture :

« Je n'avois pas treize ans quand on me le donna pour maître, j'étois déjà musicienne je jouois de plusieurs instrumens, ma passion pour la Harpe, et **une étude huit ou neuf heures pas jour me mirent en état**, au grand étonnement de Gaiffre, **de jouer au bout d'un an toutes les pièces de clavecin les plus difficiles.** (...) Comme j'étois la seule personne jouant des pièces sur la Harpe, ces succès d'amateur eurent beaucoup d'éclat. (...) 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 quelques fois que de légers changemens** d'une ou deux notes dans une pièce, uniquement à cause des pédales. »³

Ces propos sont également à prendre avec précaution, car ils dénotent une propension à l'hyperbole : à moins qu'elle n'ait été une virtuose infiniment plus accomplie que tous ses successeurs, elle n'a pu ni apprendre à maîtriser l'instrument en un an, ni jouer l'intégralité du répertoire de clavecin sur une harpe à simple mouvement⁴. Elle semble cependant avoir

¹ Stéphanie-Félicité Du Crest GENLIS, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris*, op. cit., p. 82.

² Cf. J.-G. PROD'HOMME et Theodore BAKER, « Austro-German Musicians in France in the Eighteenth Century », *The Musical Quarterly*, 1 avril 1929, vol. 15, n° 2, pp. 171-195.

³ Stéphanie Félicité GENLIS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, op. cit., p. 2-4.

⁴ Sur la harpe à double mouvement, qui offre des possibilités chromatiques beaucoup plus développées, certaines pièces présentent des « problèmes de pédales » difficilement solubles. Cf. 3.2.1. Contraintes harpistiques, pp. 265-270.

développé une technique particulière¹ : les exercices proposés dans sa méthode sont d'une difficulté élevée, et œuvrent à développer des capacités inutiles pour le jeu des pièces de harpe publiées avant 1800, mais indispensables pour jouer certaines pièces de clavecin.

Lorsque Krumpholtz – ou son éditeur – évoque l'adaptation des pièces de clavecin à la harpe, il s'agit également d'un témoignage de sa virtuosité. Néanmoins, celui-ci semble plus proche d'un certain réalisme instrumental : il ne prétend pas être capable de jouer toutes les pièces, et ne nie pas leur difficulté. Ces œuvres l'intéressent en raison de leur qualité, et à l'inverse de madame de Genlis, il souligne leur complexité d'exécution au lieu de la minimiser, suggérant par là même qu'il a été en mesure de surmonter ces difficultés :

« Cette sérénade réveilla mon ancienne passion. Je tourmentai mon père, je le déterminai enfin à faire venir à Paris une bonne harpe à pédales. J'étudiai avec plus d'opiniâtreté que jamais, **je me procurai les ouvrages des meilleurs clavecinistes. L'extrême difficulté que je trouvois à les arranger pour la harpe ne me rebuta point.** Par ce travail pénible et continu je meublai ma tête, et je me familiarisai avec toutes les modulations possibles. »²

Les textes de Genlis et Krumpholtz ne sont cependant pas suffisants pour attester d'une pratique de jeu à la harpe des pièces de clavecin contemporaine de celles-ci. Lorsque leurs méthodes respectives sont publiées, au début du XIX^e siècle, l'exécution de pièces de clavecin à la harpe est déjà une pratique tournée vers le passé. Lorsqu'ils ont débuté la harpe et joué des pièces de Rameau³, le décalage historique était déjà présent. Madame de Genlis dit avoir débuté la harpe à treize ans, c'est-à-dire en 1759, Krumpholtz a probablement commencé à étudier l'instrument dans les mêmes années, et seuls quelques recueils pour clavecin ont été publiés en France après cette date⁴. Au moment de la publication des pièces de clavecin de

¹ Madame de Genlis prônait l'utilisation du 5^{ème} doigt, tandis que les harpistes de son temps n'en utilisaient que 4, le 5^{ème} étant considéré comme trop faible et trop petit. Cela a pu lui permettre d'éviter une partie des problématiques (écritures idiomatiques à 5 doigts) liées au jeu des pièces de clavecin sur la harpe. Encore aujourd'hui, les partisans du jeu à 5 doigts sont très rares. A ma connaissance, seul le professeur du CNSMD Lyon et ses étudiants en font usage.

² Johann Baptist KRUMPHOLTZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle, op. cit.*, p. 2.

³ Si l'on accorde foi aux *Mémoires* de Madame de Genlis, op. cit., p. 12. Par ailleurs, elle a très probablement croisé Rameau en 1753, année de l'arrivée des Saint-Aubin chez La Pouplinière, et dernière année du compositeur à Passy.

⁴ Une dizaine de recueils au total : Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre... Gravé par Mlle Vendôme*, Paris, aux adresses ordinaires, 1759 ; Pierre-Thomas ? DUFOUR, *Pièces de clavecin... Oeuvre Ier. Gravées par Niquet...*, Paris, l'auteur, 1770 ; Jacques DUPHLY, *Quatrième Livre de pièces de clavecin...*, Bureau d'abonnement musical, 1768 ; J. FEYZEAU, *Pièces de clavecin en sonates... Oeuvre première. Gravées par Mme Vendôme...*, Paris, aux adresses ordinaires, 1764 ; Abbé GRAVIER, *Six Sonates pour le clavecin...*, Le Menu, 1759 ; Jean-Baptiste ? PARANT, *Ier livre de pièces de clavecin..., gravée par le sr Hue...*, l'auteur, 1762 ; MISSOLY, *Deux Sonates pour le clavecin.... Gravées par Mme Lobry*, Paris, Vve Le Menu, 1775 ; Simon SIMON, *Pièces de clavecin dans tous les genres avec et sans accompagnement de violon.... Gravées par Mme Leclair. Oeuvre Ire*, Paris, l'auteur, 1761 ; VIRBES, *Six Sonates pour le clavecin dont la 3e avec accompagnement de violon...*, Paris, l'auteur, 1767. A ces recueils d'œuvres originales pour clavecin seul, on peut ajouter les *Amusemens du Parnasse* de Corrette et les *Noëls* de Balbastre (pour clavecin ou piano forte).

Rameau, il est peu probable qu'elles aient été jouées par des harpistes : la harpe, dépourvue de pédales, ne permettait pas d'interpréter un répertoire aussi mobile harmoniquement. On peut légitimement se demander ce que furent le répertoire et la fonction d'un instrument aux possibilités limitées dont l'existence, quoique marginale, est attestée en France au XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle¹, mais pour lequel aucune œuvre n'a été publiée. Si le répertoire des harpes espagnoles et italiennes (souvent à plusieurs rangées de cordes, donc offrant un plus large éventail harmonique) de cette époque a été très étudié, les pratiques françaises qui en furent contemporaines constituent un domaine de recherche qui n'a pas encore fait l'objet d'investigations².

Transcription

Lorsque Genlis ou Krumpholtz parlent de la transcription des pièces de clavecin à la harpe, ils utilisent éventuellement le mot « arranger », évoquent à l'occasion de « légers changements », mais le plus souvent, ils emploient le mot « jouer ». Ils jouent, interprètent ces pièces sur un autre instrument que celui pour lequel elles ont été composées. Jamais il n'est fait mention d'un travail de réécriture passant par un support écrit. Les éventuelles modifications du texte semblent se faire « à vue », que celui-ci soit travaillé – et par conséquent, les changements appris et mémorisés – ou déchiffré.

« Je jouais de la harpe d'une manière étonnante et unique alors, mais je déchiffrais fort mal. Provaire étoit admirateur passionné de mon talent, et il fut très surpris de me trouver si peu musicienne, d'autant mieux que je jouais fort bien de cinq ou six autres instrumens ; il me conjura de déchiffrer tous les jours une heure ; je n'y manquai pas, et **en moins de six mois je déchiffrai tout à livre ouvert, et les pièces de clavecin les plus difficiles**, et j'ai poussé ce talent aussi loin qu'il peut aller. »³

La transcription, telle qu'elle est pratiquée par les harpistes du XVIII^e siècle, semble relever davantage d'une forme d'interprétation que d'un travail mettant en jeu un processus apparenté à celui de la composition. Ma pratique de la transcription se situe tout à fait dans

¹ Cf. Robert ADELSON, Alain ROUDIER et Francis DUVERNAY, « Rediscovering Cousineau's Fourteen-Pedal Harp », *op. cit.* « *By the age of seventeen, Cousineau was an apprentice at the harp workshop of François Lejeune (c.1722-1785), and would soon be supported by other important instrument makers in Paris, including Salomon and François Feury. Cousineau became a master artisan in 1758, and established his own workshop on the rue Bourg de Brie in the parish of Saint Séverin.* ». Par ailleurs, le Musée de la Musique comporte dans ses collections une harpe française anonyme, dotée de 36 cordes, sans pédales, datée du XVII^e siècle, référencée E.980.2.353

² Aucun des ouvrages ni articles consultés ne donne d'indication à ce sujet (Sue Carole DEVALE, « Harp », *op. cit.* ; Michael D. GREENBERG, « Musical Instruments in the Archives of the French Court », *op. cit.* ; Alfred KASTNER, « The Harp », *Proceedings of the Musical Association*, 1 janvier 1908, vol. 35, pp. 1□14 ; Joan RIMMER, « Harp in the baroque era », *op. cit.* Seul Rimmer évoque très brièvement un harpiste français qui aurait œuvré à la cour d'Angleterre pendant la première moitié du XVII^e siècle. Il semble également exister un mémoire réalisé au CNSM de Lyon par Bérengère Sardin en 2011).

³ Stéphanie-Félicité Du Crest GENLIS, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris*, *op. cit.*, p. 203.

cette lignée et, comme à l'époque de Madame de Genlis, elle se passe de support écrit autre que celui des partitions de clavecin. Les réflexes qui se mettent en place au fur et à mesure des années de fréquentation de ce répertoire permettent sa lecture en situation de déchiffrage. Lorsqu'un travail plus important d'arrangement se révèle nécessaire, quelques signes ajoutés à une partition, et la mémorisation des changements effectués, semblent plus adaptés à la transcription de ce répertoire que le passage par la réécriture, y compris lorsque les modifications sont relativement importantes.

Dans *Vertigo*, de Pancrace Royer, il n'est pas possible de jouer les batteries telles qu'elles sont écrites¹. Tout du moins, les jouer ainsi imposerait de ralentir le *tempo*, ou bien de diminuer l'intensité sonore, ce qui conduirait à l'effet inverse de celui qu'elles produisent au clavecin, à savoir un maximum de volume sonore, et de la vitesse. Des batteries d'accords sont présentes en continu dans la partition, sous des formes différentes mais toutes aussi peu praticables à la harpe.



Vertigo, mes. 35-37, in Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre, op. cit.*, p 16.



Vertigo, mes. 102-106, *Ibid.*, p 17.

Il existe plusieurs solutions de réalisation à la harpe, qui permettent de se rapprocher de l'effet produit au clavecin. Elles impliquent toutes des modifications significatives par rapport à la partition de clavecin, qui pourraient être portées par écrit. Je n'en ai cependant pas eu le souhait, choisissant de ne noter que quelques indications directement sur la partition originale. La non permanence des choix de réalisation, qui changent selon les périodes de travail et les

¹ Cf. 3.1.3. Virtuosité du clavecin tardif, pp. 223-252 et 3.2.2. La transcription impossible, pp. 265-270.

années de jeu, constitue la principale raison de cette absence de notation. La variété des tentatives d'arrangement est bénéfique, y compris lorsqu'elle implique un retour à une version antérieure ; fixer les choix de transcription ne semble pas pertinent. Cela ne le serait pas davantage que de figer tous les choix d'interprétation d'une œuvre. C'est notamment à ce titre que la transcription, telle que je la pratique, me semble relever de l'interprétation. Il s'agit en tous les cas d'une pratique, d'un processus, plus que d'un produit ou d'un objet. En ce sens, ma pratique de la transcription-interprétation se situe dans la lignée de ce qui paraît avoir existé au XVIII^e siècle. Il s'agit d'une constatation *a posteriori*, d'une heureuse coïncidence tout à fait involontaire : j'ai commencé à jouer du répertoire de clavecin à la harpe bien avant de m'intéresser aux pratiques de transcription du XVIII^e siècle. Il est par conséquent possible de supposer que c'est le répertoire, voire les instruments concernés, qui induisent une pratique de transcription d'ordre interprétatif et non noté.

1.3. Un outil

Avant d'envisager la transcription comme un outil d'évolution technique, c'est-à-dire à travers le prisme d'une seule de ses conséquences, elle sera observée selon un angle plus large, *via* l'ensemble de ses fonctions possibles. La transcription est ici considérée, comme précédemment, hors ethnomusicologie¹ ; le sens qu'elle peut avoir dans le passage d'une notation ancienne à une notation moderne² est également exclu. En revanche, les différentes « natures » de transcription précédemment distinguées et développées – type de changement de *medium* instrumental, transcription d'un auteur par un tiers ou par lui-même, transcription comme objet ou comme pratique – feront partie de cette réflexion sur la « fonction », les causes et les conséquences de la transcription.

Il n'est pas question d'établir une réelle typologie des fonctions de la transcription, en tous les cas pas une typologie qui soit exclusive : une même œuvre est susceptible de relever de plusieurs catégories. Quelques auteurs ont évoqué ces questions dans leurs écrits, notamment Jacques Drillon dans son ouvrage sur Liszt³, et Stephen Davies⁴ dans son article sur les rapports entre transcription et authenticité. J. Drillon distingue trois objectifs de la transcription, spécifiques à Franz Liszt :

- diffuser des œuvres, à une époque où le disque n'existait pas ;
- mettre en valeur la virtuosité de l'arrangeur et accentuer sa renommée en transcrivant des œuvres à succès ;
- permettre l'expansion du « pianisme », et la « symphonisation » de l'écriture du piano.

Il distingue également⁵, sans référence spécifique à Liszt, trois autres catégories de transcription, susceptibles de permettre d'appréhender d'autres répertoires :

- la transcription qu'il appelle « de commodité » ;
- la transcription qui a pour but d'éblouir ;
- la transcription comme exercice d'arrangement ou d'orchestration.

¹ A ce propos, voir Kay Kaufman SHELEMAY, *Musical transcription*, New York, Garland, 1990.

² A ce propos, voir Margaret BENT, « Editing Early Music : The Dilemma of Translation », *Early Music*, 1 août 1994, vol. 22, n° 3, pp. 373-392.

³ Jacques DRILLON, *Liszt transcriteur, La charité bien ordonnée*, *op. cit.*

⁴ Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *op. cit.*

⁵ Jacques DRILLON, *Liszt transcriteur, La charité bien ordonnée*, *op. cit.*, p. 76.

Ces deux brèves typologies comportent de nombreux points de jonction. Ce qu'il appelle la transcription « de commodité » relève indirectement de la fonction de diffusion qu'il avait mentionnée à propos du cas de Liszt. L'objectif d'éblouissement de l'auditoire est similaire à la mise en valeur de la virtuosité du pianiste. Il s'agit ici d'une fonction que l'on pourrait qualifier de « démonstration ». En revanche, la « symphonisation » du piano et le travail d'arrangement comme moyen de perfectionner la technique d'écriture ne relèvent pas des mêmes objectifs. Dans un cas, il s'agit de développer un répertoire et la technique d'un instrument, dans l'autre, d'un « apprentissage », proche du travail de création.

L'article de Stephen Davies s'inscrit dans une démarche différente, à la fois plus large et plus ciblée : il prend en considération tout type de répertoire, observé à travers le prisme de la question de l'authenticité. Il définit plusieurs points selon lesquels il juge la transcription digne d'intérêt et légitime¹ :

- la transcription est un outil pédagogique au service de l'écriture, de l'orchestration, de la composition ;
- la transcription peut rendre certaines œuvres plus accessibles que dans leur forme originale, notamment dans le cadre de la pratique domestique, avant l'avènement de l'enregistrement ;
- la transcription a une valeur propre lorsque le transcripteur déploie une créativité qui relève d'une démarche compositionnelle.

Les catégories ainsi dégagées sont les mêmes, quoique formulées et mises en perspective différemment, que celles développées par J. Drillon : apprentissage au service de la création, diffusion, et créativité - création. Cinq fonctions métahistoriques peuvent être ainsi dégagées de leurs travaux :

- développer le répertoire ou la technique d'un instrument ;
- montrer des qualités de virtuose ;
- créer ;
- diffuser des œuvres ;
- apprendre à jouer et / ou à composer.

La fonction de diffusion n'est pas d'égale importance selon l'époque ; elle concerne surtout les œuvres précédant le développement de l'enregistrement. La fonction d'apprentissage s'inscrit au sein de deux autres fonctions, le développement du répertoire et la création, au travers desquelles son aspect pédagogique sera envisagé.

¹ Cf. 2.2.1. Authenticité : la transcription comme interprétation, pp. 154

Je retiendrai par conséquent quatre fonctions principales de la transcription : développer, montrer, créer, et diffuser. Elles ne sont pas exclusives : une même œuvre est susceptible de relever de plusieurs d'entre elles, voire de toutes à la fois, dans des proportions différentes.

Appréhender la transcription comme moyen de développement, de démonstration, de création et de diffusion permet de penser tout type de répertoire arrangé, à toute époque. Je limiterai cependant le développement ci-dessous à une mise en perspective de ma pratique avec la transcription au XVIII^e siècle.

1.3.1. Développer le répertoire

L'article de Malcolm Boyd qui définit la notion d'arrangement dans le *Grove music online* souligne la fonction de développement du répertoire que peut avoir la transcription.

« Une large partie des arrangements trouvent leur origine dans le fait que les interprètes veulent étendre le répertoire d'instruments qui, pour une raison ou pour une autre, n'ont pas été favorisés par un *corpus* important ou gratifiant de compositions originales pour instrument seul. Jusqu'à ce que des interprètes comme Segovia et Tertis améliorent le statut de leurs instruments, guitaristes et altistes devaient compter dans une large mesure sur des arrangements, et c'est encore le cas avec les ensembles de cuivres (...) »¹

Il serait possible d'ajouter la harpe, ainsi que tout autre instrument souffrant d'un déficit de répertoire, à ceux cités ci-dessus. Ce point de vue est largement partagé par les interprètes de tels instruments qui réalisent des transcriptions et écrivent sur leur pratique. Plusieurs dissertations de DMA, citées en introduction², soulignent que le développement d'un répertoire original trop mince est la fonction principale de leur travail³. La présente étude procède d'aspirations similaires, comme en témoigne le premier paragraphe de mon introduction, qui pose le manque comme motivation première, et le souhait de contribuer à le pallier comme l'un des objectifs, en élargissant le répertoire de qualité disponible. Cette

¹ « A large number of arrangements originate because performers want to extend the repertory of instruments which, for one reason or another, have not been favoured with a large or rewarding corpus of original solo compositions. Until such players as Segovia and Tertis improved the status of their instruments, guitarists and viola players had to rely to a considerable extent on arrangements, and this is still the case with brass bands and (...) » Malcolm BOYD, « Arrangement », *op. cit.*, ma traduction.

² Cf. Introduction, Etat de la recherche, pp. 12-23.

³ « The trumpet recitalist has very little solo repertoire of significant value musicaly. » Paul James DORSAM, *Some solutions to the problem of transcribing Corelli's opera quinta church sonatas for trumpet and piano*, *op. cit.* « Transcriptions have become an essential part in double bass literature because of the lack of first-class compositions by great composers. » Yong Hao PAN, *The transcription for two double basses of selections from Pièces de violes, Quatrième livre, Deuxième partie Suite d'un Goût Etranger by Marin Marais*, *op. cit.*, p. 2. « That a double bassist would rise in defense of arrangements and transcriptions would not surprise anyone who thinks for a moment about the dearth of original repertoire available to him. » Anthony SCALBA, « In defense of arrangement », *op. cit.*, p. 17 ; « Compositions written specifically for solo marimba are limited. One means of expanding the repertory is to transcribe for marimba. » Christopher Scott NORTON, *Transcribing for solo marimba*, *op. cit.*

ambition n'est aucunement originale : elle est à l'évidence partagée par certains harpistes qui enregistrent des œuvres de Bach, Mozart ou Haydn¹. Cette démarche semble également être celle de Krumpholtz, qui joue de la musique de clavecin car il n'existe pas assez d'œuvres de qualité pour harpe.

« Cet instrument a ses défauts, mais il n'est inférieur à aucun, quand il est bien connu. Il ne lui manque peut-être qu'une douzaine de compositeurs habiles de plus. »²

Le contexte est cependant différent, ce qui fait que la démarche de Krumpholtz n'est que partiellement similaire à celle des interprètes plus récents : il n'y a objectivement que très peu d'œuvres écrites pour l'instrument lorsqu'il débute, dans les années 1760. Aujourd'hui, le *corpus* est incomparablement plus vaste. Dans un cas, il s'agit de développer les possibilités de jeu à partir de presque rien, dans l'autre il s'agit du développement d'un répertoire préalablement existant et d'un volume non négligeable.

Transcrire pour accroître la littérature disponible pour un instrument n'est paradoxalement pas l'apanage des instruments souffrant d'un déficit d'œuvres. En effet, malgré l'étendue du répertoire de piano, Ferruccio Busoni évoque le développement du répertoire comme un argument légitimant la transcription de pièces d'orgue.

« Si nous admettons la légitimité de telles transcriptions, nous en retirerons un profit considérable. La littérature pianistique s'accroîtra de quantités d'excellentes œuvres de ce genre. »³

La fonction de développement du répertoire est donc non seulement métahistorique, mais commune à tout type d'instrument. La transcription au service du répertoire pédagogique relève également de cette fonction. Il existe peu d'études de ce phénomène, surtout au regard de la très grande quantité de littérature ainsi produite. La claveciniste Zdenka Ostadalova a travaillé sur la transcription du luth au clavecin dans un objectif pédagogique. Certaines motivations sont communes à nos travaux⁴, bien que la pédagogie soit hors de mon domaine de compétence, et notre principal objectif par conséquent différent.

¹ Sylvain BLASSEL, *Goldberg variations 14 canons sur les huit premières notes de la basse de l'Aria, BWV 1087*, Paris, Lontano, 2009 ; Xavier DE MAISTRE, *Hommage à Haydn*, France, Sony music entertainment, 2009 ; Xavier DE MAISTRE, *Mozart*, USA, Sony Music Entertainment, 2013 ; Sivan MAGEN, *Fantasiën*, Glasgow, Linn Records, 2014.

² Johann Baptist KRUMPHOLTZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle, op. cit.*, p. 5.

³ « *Se ammettiamo la legittimità di tali trascrizioni, ne ricaveremo un profitto considerevole. La letteratura pianistica si accrescerà di quanto di più eccelso il genere possa vantare.* » Ferruccio BUSONI, « Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Bach », in *Lo sguardo lieto : tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano, Il Saggiatore, 1977, vol.2 (fascicolo allegato), p. 1, ma traduction.

⁴ L'absence de répertoire pour notre instrument à une époque où il existait cependant déjà, et le choix de transcrire la littérature abondante d'un instrument comportant des caractéristiques d'émission du son proches.

« Pour les jeunes clavecinistes, il me semble important de leur faire connaître les sources de la musique française pour clavier au niveau historique et stylistique, mais aussi pour la beauté de ces pièces. Le but de ce travail est d'amener les élèves à jouer les transcriptions, mais surtout de susciter leur curiosité à exploiter un répertoire nouveau (...). Comme la transcription laisse au musicien une relative liberté d'adaptation, il est possible de créer un nouveau *corpus* pour enrichir les répertoires des différents cycles. »¹

La transcription semble un moyen privilégié d'accroissement d'un répertoire pédagogique qui ne comporte pas toujours suffisamment de pièces d'époques et de styles différents accessibles à tout niveau d'étude. Z. Ostadalova s'appuie sur l'idée que la « relative liberté d'adaptation » permise par la transcription rend possible l'arrangement d'œuvres pour chaque niveau. Il peut être intéressant de renverser cette assertion : c'est parce qu'il s'agit de répertoire pédagogique que le transcriteur se sent généralement la liberté de certains types d'aménagements qu'il ne se permettrait pas si la transcription n'appartenait pas au genre pédagogique. L'ajout de doigtés, nuances, phrasés, combiné à la suppression d'ornements, de voix, d'accords, est en effet fréquent dans les éditions à destination des apprenants, et plus facilement accepté que dans le cadre d'autres types de publications.

Pour ce qui concerne mon *corpus*, la grande majorité des pièces de clavecin français transcrites pour harpe font partie d'anthologies, plus ou moins clairement identifiables comme « pédagogiques ». Deux tiers de la trentaine² de recueils publiés qui contiennent des pièces de

¹ Zdenka OSTADALOVA, *La transcription pour clavecin des pièces de luth de la première moitié du XVII^e comme outil pédagogique dans l'enseignement aujourd'hui*, op. cit., p. 109.

² Roberta ALESSANDRINI et François COUPERIN, *10 pezzi clavicembalistici : revisionati e diteggiati per arpa da Roberta Alessandrini.*, Mantova, Edizioni Eridania, 1985 ; Daniel BURTON, Louis-Claude DAQUIN et Jean-François DANDRIEU, *Suite from the French Baroque*, La Mesa, CA, Jubal Press, 1996 ; François COUPERIN et Daniel BURTON, *A Couperin, album : compositions of François Couperin*, San Diego, Calif., Jubal Press, 1990 ; Ank van CAMPEN et Louis-Claude DAQUIN, *Classical tunes for the Irish harp*, Amsterdam, Broekmans & van Poppel, 1972 ; Henri CASADESUS et Jean Philippe RAMEAU, *Gigue. Rameau. Piano, Harpe ou Clavecin*, Ms. autogr. ; Stephanie CURCIO et Jean-François DANDRIEU, *Stage two solos : little classics arranged for solo harp (lever or pedal)*, Stratham, NH, S. Curcio Publications, 2002 ; Pearl CHERTOK et François COUPERIN, *Music for harp : classics for troubadour*, s.l., Salvi Publications, 1990 ; Marcia DICKSTEIN, François COUPERIN et Louis-Claude DAQUIN, *Baroque to romantic : easy solos for pedal/non-pedal harp*, Los Angeles, Calif. ; Bryn Mawr, Pa., Fatrock Ink ; sole selling agent, T. Presser, 1998 ; Mildred DILLING et François COUPERIN, *Thirty little classics for the harp*, Philadelphia, Oliver Ditson Company, 1938 ; François COUPERIN et Maïté ETCHEVERRY, *Six pièces adaptées pour la harpe celtique ou la harpe à pédales*, Paris, Choudens, 1978 ; Jean-Philippe RAMEAU et Maïté ETCHEVERRY, *6 Pièces*, Paris, Choudens, coll. « Les Classiques transcrits pour la harpe », 1979 ; Marcel GRANDJANY, François COUPERIN et J.B. LOEILLET, *Transcriptions classiques pour harpe par Marcel Grandjany. Premier recueil*, Paris, éditions Maurice Sénart, 1927 ; Marcel GRANDJANY et Jean Philippe RAMEAU, *Six pièces classiques*, Paris ; Bryn Mawr, Durand ; T. Presser, 1931 ; Deborah FRIOU, François COUPERIN, Louis-Claude DAQUIN, Jean-Joseph MOURET et Jean Philippe RAMEAU, *Baroque music for the harp : for lever and pedal harp*, Brunswick, Friou Music, 1999 ; Patricia JAEGER, Louis-Claude DAQUIN et Jean-Joseph MOURET, *Baroque sampler : for folk harp*, Seattle, WA, Herald Music, s.d. ; Lucile LAWRENCE et Jean Philippe RAMEAU, *Solos for the harp player : for harpe*, New York ; London, Schirmer, 1966 ; Odette LE DENTU, Jean-Philippe RAMEAU et Louis-Claude DAQUIN, *Pièces classiques : pour harpe celtique, vol. 1 (débutant 1)*, Paris, G. Billaudot, coll. « La Harpe », 1980 ; Odette LE DENTU et Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces classiques pour la harpe celtique, vol. 3 (préparatoire)*, Paris, G. Billaudot, coll. « La Harpe », 1978 ; Odette LE DENTU, François COUPERIN et Jean LATOUR, *Pièces classiques pour harpe celtique, vol. 4 (élémentaire)*, Paris, G. Billaudot, coll. « La Harpe », 1979 ; *Le coucou*, Leipzig, Zimmermann, 1914 ; Samuel MILLIGAN, François

clavecin français sont ainsi aisément identifiables comme tels, avant même la lecture des pièces qu'ils contiennent, pour l'une des trois raisons suivantes :

- l'instrument auquel ils sont destinés est la harpe celtique, cette dernière étant un instrument à part entière pour les répertoires qui lui sont spécifiques, mais un instrument pédagogique pour ce qui concerne le répertoire classique ;
- le niveau des exécutants auxquels ils s'adressent est spécifié ;
- leur titre comporte un qualificatif qui minore la longueur ou la difficulté des œuvres, comme « petites pièces », « petits classiques ».

Le tiers restant est constitué pour moitié de recueils pédagogiques, que le titre de la partition ne signale pas comme tels. Les autres volumes, destinés à des interprètes potentiellement confirmés, qui ne sont pas élaborés en fonction du niveau de difficulté des pièces, sont antérieurs à 1970. Les transcriptions postérieures au mouvement des « baroqueux » semblent n'avoir eu de légitimité qu'en tant qu'outil pédagogique. Elles trouvent leur justification dans la nécessaire éducation des jeunes interprètes à tous les types de répertoire. Au XXI^e siècle, la publication d'anthologies de pièces d'auteurs variés, choisies en fonction des goûts du compilateur, modifiées *a priori* pour des raisons de difficulté technique à minorer, semble facilement acceptée par les musiciens, à la condition d'être qualifiables comme « répertoire pédagogique ». Ce ne serait probablement pas le cas si la fonction de ces transcriptions était de faire démonstration d'une virtuosité plutôt que d'accroître le répertoire destiné à l'apprentissage¹.

Les transcriptions actuelles du clavecin vers la harpe procèdent d'une fonction de développement du répertoire similaire à celle du XVIII^e siècle uniquement si le répertoire pédagogique n'est pas pris en compte. En effet, les œuvres pédagogiques du XVIII^e siècle

COUPERIN et Louis-Claude DAQUIN, *Medieval to modern : repertoire for the Lyon-Healy troubadour harp*, Chicago, Lyon-Healy, 1962 ; Samuel O PRATT et François COUPERIN, *Baroque and classic pieces for harp*, New York, N.Y., C. Colin, 1966 ; Jean-Philippe RAMEAU et Giulia PRINCIPE, *Rigaudon de Dardanus : libera trascrizione per harpa di Giulia Principe.*, Milan; New York, G. Ricordi e C. ; G. Ricordi & Co., 1925 ; Henriette RENIE, Louis-Claude DAQUIN et Jean Philippe RAMEAU, *Les Classiques de la harpe, 1er recueil, 1er, 2e et 3e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; Henriette RENIE et Louis-Claude DAQUIN, *Les Classiques de la harpe, 2e recueil, 4e et 5e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; Henriette RENIE, Louis-Claude DAQUIN et Jean Philippe RAMEAU, *Les Classiques de la harpe, 3e recueil, 5e et 6e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; Henriette RENIE et Jean-François DANDRIEU, *Les Classiques de la harpe, 5e recueil, 5e, 6e et 7e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; *Ibid.* ; Henriette RENIE et François COUPERIN, *Les Classiques de la harpe, 6e recueil, 7e et 8e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; Henriette RENIE et Jean Philippe RAMEAU, *Les Classiques de la harpe, 7e recueil, 7e, 8e et 9e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; Henriette RENIE et François DAGINCOURT, *Les Classiques de la harpe, 8e recueil, 7e, 8e et 9e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; *Ibid.* ; Henriette RENIE et Jacques DUPHLY, *Les Classiques de la harpe, 10e recueil, 8e et 9e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943 ; Floreda SACCHI et François COUPERIN, *The baroque harp : 18 favorite pieces by Bach, Corelli, Couperin, Handel, Pachelbel, Padarisi, Purcell and Vivaldi*, Bologna, Ut Orpheus, 2010 ; Hans Joachim ZINGEL, Gudrun HAAG et François COUPERIN, *Werke alter Meister for harpe*, München, Preissler, 1968.

¹ Cf. 2.1.1. Partitions publiées, pp. 114-129.

sont le plus souvent publiées au sein des méthodes et manuels dédiés à l'instrument. Il s'agit donc d'œuvres originales et non de transcriptions. Celles-ci sont au XVIII^e siècle davantage mises au service d'interprètes virtuoses que d'amateurs débutants ou d'enfants.

1.3.2. Montrer sa virtuosité

Dans la *Méthode* de Madame de Genlis, les pièces ainsi que les exercices contenus dans les leçons qui les précèdent sont écrits pour la harpe directement. Leur fonction principale devrait être de permettre à un débutant d'accéder à une pleine maîtrise de l'instrument. Leur autre fonction semble être dévolue à la démonstration du haut degré de virtuosité atteint par Madame de Genlis, et surtout par son protégé, Casimir Baecker. Ainsi, la cadence dite « de Casimir », proposée pour la 12^{ème} leçon, ne peut être étudiée avant plusieurs années de pratique, et reste d'une difficulté redoutable, voire insurmontable.

Cadence de Casimir. Tout se fait d'une seule main, et la cadence sur le mi brillante et soutenue sans interruption pendant que les trois autres doigts agissent.

Stéphanie Félicité GENLIS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, Duhan, 1807, p. 34.

Madame de Genlis l'a cependant insérée dans la première moitié de sa méthode, censée être d'une difficulté graduée. Elle ne peut avoir été placée à cet endroit pour des raisons pédagogiques, en tous les cas pas par un professeur expérimenté et conscient des capacités d'un harpiste débutant comme l'était Madame de Genlis. Elle prétend en effet que la méthode est accessible à un commençant et qu'elle est susceptible d'offrir une pleine maîtrise de l'instrument en six mois :

« On fera répéter ces leçons pendant six mois, les trois premiers mois deux heures par jour, à deux reprises différentes ; les trois derniers mois quatre heures au moins par jour, au bout de ce temps l'écolier sera en état de jouer les sonates les plus difficiles, et de plus il fera sur la harpe beaucoup de choses extraordinaires que jusqu'ici aucun maître n'a imaginé faire. »¹

¹ Stéphanie Félicité GENLIS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, op. cit., p. 16.

L'effet produit par la méthode, et la confrontation à la leçon 12 au bout de quelques semaines, serait bien différent de celui annoncé par l'auteur : il prouverait à l'élève, non qu'il est capable d'incroyables progrès en six mois, mais que Casimir Baecker lui est incomparablement supérieur. L'objectif réel de Madame de Genlis n'est pas pédagogique, il est démonstratif.

Robert Adelson¹ souligne cette particularité de la méthode de Madame de Genlis, qui, à l'inverse des manuels publiés au XVIII^e siècle pour apprendre un instrument - lesquels paraissent le plus souvent faciles aujourd'hui -, semble très difficile, voire par moments irréalisable, à un interprète actuel. Krumpholtz, l'autre harpiste qui dit avoir joué des transcriptions de clavecin, a également une réputation de virtuose. Il se défend à plusieurs reprises d'écrire en recherchant la difficulté : « On me reproche encore de chercher les difficultés ; on se trompe »². En niant écrire dans le but d'éprouver sa propre vélocité ainsi que celle des instrumentistes qui le joueront, il illustre en réalité, de façon performative, sa propre virtuosité. Il laisse ainsi supposer que c'est par une sorte de « hasard » que ses œuvres sont difficiles, ce qui sous-entendrait que sa propre habileté est telle qu'il n'a pas réellement pris conscience de la difficulté technique de ce qu'il écrit. Comme dans le cas de Madame de Genlis, les œuvres de Krumpholtz ne sont pas uniquement exigeantes pour un amateur dilettante de son époque : l'une d'entre elles est régulièrement donnée dans les programmes imposés des concours internationaux³ actuels. La rhétorique de Krumpholtz, comme celle de Madame de Genlis, témoigne d'une volonté de mettre en valeur leur virtuosité, sur laquelle se fonde leur réputation et, dans le cas de Krumpholtz, ses revenus.

Peu d'œuvres et de méthodes contemporaines de Krumpholtz et de madame de Genlis égalent leurs difficultés. Par ailleurs, peu de sources font mention de harpistes jouant des œuvres de clavecin. Les harpistes en question sont précisément Krumpholtz et Genlis. Ceci pourrait laisser supposer que le jeu de pièces de clavecin sur la harpe n'était pas un fait commun, qu'il prenait une signification particulière, et était utilisé comme preuve de l'habileté de l'interprète. C'est d'ailleurs manifeste dans les écrits de madame de Genlis, qui accole systématiquement la qualification « les plus difficiles » aux « pièces de clavecin » qu'elle dit avoir jouées. Le troisième harpiste qui, à ma connaissance, a pu jouer des pièces de clavecin, était Casimir Baecker, interprète notoirement virtuose, comme nous l'avons vu.

¹ Martine REID, Robert ADELSON et Françoise JOHANNEL, *Madame de Genlis et la musique, conférence du lundi 2 avril 2007, op. cit.*

² Johann Baptist KRUMPHOLTZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle, op. cit.*, p. 5.

³ Jean-Baptiste KRUMPHOLTZ, *Sonate pour la harpe en scène de stile pathétique*, Paris, J. H. Naderman, 1790.

« Elle (Madame de Genlis) remarque que Casimir pouvait soutenir une cadence avec ses deux premiers doigts, tout en exécutant une mélodie avec ses troisième, quatrième et cinquième doigts, même de la main gauche. (...) Les programmes de ses concerts incluaient d'ailleurs toujours des transcriptions d'œuvres de clavecin fort compliquées, comme *Les Sauvages* de Jean-Philippe Rameau. »¹

Il est significatif que les auteurs de cet article évoquent le jeu de pièces de clavecin dans un paragraphe concernant la virtuosité de Casimir Baecker. Ils ne sont cependant pas harpistes, et la cadence décrite au début du paragraphe, identique à l'extrait de la méthode reproduit ci-dessus, est d'une difficulté technique sans commune mesure avec l'exécution des *Sauvages* à la harpe, certes inconfortable du fait des grands intervalles à gauche et des pincés sur tous les premiers temps, mais néanmoins abordable. Casimir le virtuose aurait donc joué des pièces de clavecin², preuves supplémentaires de son habileté ; il appartient cependant à la génération suivante, et n'est plus contemporain de la composition des pièces de clavecin qu'il a pu jouer.

Parvenir à exécuter des œuvres qui ne sont pas faites pour l'instrument de l'interprète, et qui donc comportent des difficultés supplémentaires dues à une écriture non adaptée aux exigences de l'instrument, permet aux interprètes de renforcer leur blason de virtuoses. C'est le cas au XVIII^e siècle et cela perdure jusqu'à aujourd'hui. Les fantaisies et variations composées sur des airs empruntés à d'autres répertoires, initiés pour la harpe par Xavier Désargus³, et largement exploitées au XIX^e siècle par Elias Parish-Alvars⁴, Félix Godefroid⁵, ou Albert Zabel¹, amplifient cette fonction de la transcription.

¹ ADELSON, ROBERT et LETZTER, JACQUELINE, « La harpe virile : Mme de Genlis et la carrière manquée de Casimir Baecker », in *Madame de Genlis : Littérature et éducation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Mont Saint-Aignan, 2008, p. 138.

² Il est fait mention des *Sauvages* dans Stéphanie-Félicité Du Crest GENLIS, *The unpublished correspondence of Madame de Genlis and Margaret Chinnery and related documents in the Chinnery family papers*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2003, p. 129.

³ Par exemple : Xavier DESARGUS, *Fantaisie avec cinq variations pour la harpe avec acc. de violon (ad libitum) sur Bélisaire, romance de Garat*, op. cit. ; Xavier DESARGUS et André-Ernest-Modeste GRETRY, *Fantaisie pour la harpe avec acc. de violon sur l'opéra de « l'Amant jaloux », de Grétry*, op. 12, op. cit.

⁴ Elias PARISH-ALVARS et Vincenzo BELLINI, *Introduction et variations sur la Norma de Bellini pour la harpe*, op. 36, Paris, Schonenberger, 1852 ; Elias PARISH-ALVARS et Gaetano DONIZETTI, *Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra Lucia di Lammermoor composée pour la harpe* op. 79, Vienne, Artaria & Co., 1845 ; *Grande Fantaisie pour la Harpe sur l'Opera Moïse de Rossini dans laquelle est introduite la Prehiera par E. Parish Alvares* Op. 58, Paris, Schonenberger, 1800.

⁵ Félix GODEFROID et Vincenzo BELLINI, *2 Mosaïques pour la harpe sur les principaux motifs de Norma de Bellini*, Paris, Heugel, 1856 ; Félix GODEFROID, *Ecole mélodique pour la harpe. 5 Fantaisies sur des motifs favoris par Félix Godefroid. 1. Quand tu me fais souffrir ! (Schubert)*, op. 201, Paris, Benoît aîné, 1876 ; Franz SCHUBERT et Félix GODEFROID, *Ecole mélodique pour la harpe. 5 Fantaisies sur des motifs favoris par Félix Godefroid. 2e Lois toujours mes seules amours ! (Schubert)*, Paris, Benoît aîné, 1876 ; Franz SCHUBERT et Fr GODEFROID, *Ecole mélodique pour la harpe. 5 Fantaisies sur des motifs favoris par Fr. Godefroid. 3. Le Désir, Schubert*, Paris, Benoît aîné, 1876 ; Félix GODEFROID, *École mélodique pour la harpe : fantaisies sur des mélodies favorites de Fr. Schubert : op. 201 No. 1*, Mayence, Schott, 1880 ; Dieudonné-Félix GODEFROID, *Ecole mélodique pour la harpe : 5 fantaisies sur des motifs favoris : op. 201. No. 5*, Paris, Benoît aîné.

La fonction de démonstration de virtuosité de la transcription, avec ou sans prolongement à travers une fantaisie à variations, est caractéristique du siècle, perdue aux XX^e et XXI^e siècles² et n'est pas spécifique à la harpe. Parmi les pianistes, Liszt³ puis Busoni en sont les principaux représentants. L'intérêt des transcriptions réside pour Busoni dans leur difficulté, qui permet de faire évoluer la technique de l'instrument : si le transcripteur « se heurte à un problème d'écriture inattendu et difficile à solutionner ; les efforts mis en œuvre pour le résoudre ne peuvent qu'amener à de nouvelles acquisitions pianistiques. »⁴

Nombre d'interprètes actuels se placent dans la continuité de ces transcriptions démonstratives. Ils utilisent la transcription comme moyen de faire valoir leur virtuosité, notamment en choisissant des œuvres *a priori* « injouables »⁵ pour l'instrument de destination, tout en parvenant à les jouer⁶. La réputation de l'œuvre de Liszt fait de lui le compositeur idéal pour cet exercice de style. Certaines de ses œuvres font, *via* les transcriptions d'Henriette Renié, partie du grand répertoire des harpistes depuis un siècle. *Le Rossignol*, par exemple, est très fréquemment interprété⁷. Le choix d'œuvres inédites et jamais jouées de Liszt, ci-dessous *La Campanella*, marque davantage encore cette volonté d'être reconnu comme un virtuose :

« Cette première mondiale à la harpe (...) n'est en rien une simplification de la partition pour piano. Basée sur la première édition en 1851 chez Breitkopf, cette transcription tâche de conserver l'esprit didactique de l'étude, pour travailler souplesse, dextérité, ou encore agilité. Seules quelques sections organiquement irréalisables à la harpe ont ici été remplacées par **des traits d'une difficulté semblable à celle de la partition pour piano.** »⁸

Certains interprètes assument pleinement la fierté de jouer des œuvres qui paraissent à première vue « injouables », et le verbalisent dans leur biographie – toujours écrite à la troisième personne, mais rédigée ou supervisée par les interprètes eux-mêmes :

¹ Albert ZABEL et Charles GOUNOD, *Fantaisie sur les motifs de l'opéra Faust de Ch. Gounod*, op. 12, Marina Del Rey, CA, Safari Publications, 1992 ; Albert ZABEL et Gaetano DONIZETTI, *Harfensolo aus der oper Lucia von Donizetti*, St. Petersburg, W. Bessel & Cie., 1910.

² Le harpiste Emmanuel Ceysson s'inscrit dans la lignée de ces interprètes transpositeurs-compositeurs virtuoses : cf. Emmanuel CEYSSON, *Opéra fantaisie*, Paris, Naïve, 2012.

³ A ce sujet voir Bruno MOYSAN, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra, 1830-1848*, op. cit.

⁴ « (...) ci s'imbatta in più di un problema di scrittura inaspettato e di difficile soluzione ; ma gli sforzi per risolverlo non possono portare che ad acquisizioni pianistiche nuove. » Ferruccio BUSONI, « Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Bach », op. cit., p. 2, ma traduction.

⁵ Cf. 3.2.2. La transcription impossible, pp. 265-270.

⁶ Par exemple : *Jeux d'eau* de Ravel <http://www.youtube.com/watch?v=DjAtClkhRSU>, par la harpiste Varvara Ivanova

⁷ Par exemple : Anneleen LENAERTS, *Chopin & Liszt*, Joure, Netherlands, Aliud, 2011 ; Isabelle MORETTI et Felicity LOTT, *Cantare, la voix de la harpe*, Paris, Naïve, 2009.

⁸ <http://www.harpebudin.com/fr/harpe-seule/4368-paganini-liszt-la-campanella-sylvain-blassel.html>

« Son vaste répertoire (orchestre, musique de chambre, solo) s'étend de la musique baroque à la création contemporaine (avec et sans électronique), **mais également à des transcriptions qui repoussent les limites de la harpe, telle la réputée injouable (jusqu'à présent) *Mort d'Isolde* de Wagner, dans la version pour piano de Franz Liszt, qui l'a fait remarquer par les mélomanes et la critique qui souligne "son engagement total et son charisme".** »¹

Les transcriptions de musique ancienne pour harpe assument plus rarement cette fonction démonstrative. Au sein de mon *corpus*, parmi les pièces éditées, seul le *Coucou* de Daquin est mis au répertoire des harpistes en tant que pièce de virtuosité. Comme le *Rossignol* de Liszt, cette pièce fait partie des transcriptions historiques d'Henriette Renié. C'est l'œuvre de clavecin français du XVIII^e siècle dont il existe le plus grand nombre d'enregistrements ; ils seront mis en perspective ultérieurement². La transcription démonstrative n'est probablement pas compatible avec l'idée que les interprètes se font de ce qui serait « éthiquement correct » dans l'univers de la musique baroque³. Le répertoire, cependant, est par moments d'une théâtralité particulièrement virtuose, et se prête à ce type de transcription.

A première vue, la difficulté des pièces ne fait pas partie des critères importants pour le choix de celles que j'interprète. Certaines sont d'exécution très aisée, d'autres sont techniquement redoutables. Il serait cependant faux de dire que la grande difficulté d'une pièce n'est jamais entrée en ligne de compte dans mes choix ; relever des défis fait partie des plaisirs des interprètes⁴. La fonction de la transcription qui consiste à permettre de montrer des qualités de virtuose est probablement inhérente à celle-ci, quelle que soit l'époque de la transcription, et le type de répertoire transcrit. Elle prend une importance variable selon les transpositeurs et les interprètes, mais n'est probablement jamais tout à fait absente. Elle est en revanche plus ou moins assumée par ceux-ci, qui s'en réclament, comme madame de Genlis, ou semblent faussement la négliger, comme Krumpholtz. Il en est de même pour ce qui concerne les interprètes contemporains.

1.3.3. Créer

La frontière entre transcription et création est souvent poreuse. Il est délicat de définir dans quelle mesure la transcription relève de la création, notamment parce que cela dépend du sens donné à ce concept. Je considère que ma pratique habituelle de la transcription ne relève

¹ <http://www.paulinehaas.com/biographie.html>

² Cf. 2.1.2., Enregistrements, pp. 130-138.

³ Cf. 2.2.1. La transcription comme interprétation, pp. 154-162.

⁴ Un chargé de production du conservatoire avait parié avec moi une bouteille de champagne sur une pièce effrayante et exaltante de Pancrace Royer. Je me suis prise au jeu, d'autant plus que la pièce de Royer était l'une de mes favorites.

pas de la création. Cela présuppose une conception implicite de la création assez proche de celle énoncée par André Passeron :

« D'une manière générale, créer, c'est plus que s'exprimer. C'est rendre réel un objet qui va avoir une vie indépendante, hors du créateur, qui s'exprime et se manifeste par lui. Bref, c'est faire une œuvre. (...) Dans la création, c'est l'œuvre qui est visée, pour celui qui s'efforce de la réaliser »¹

Si créer signifie produire une nouvelle œuvre, la transcription, telle que je la pratique, n'en relève pas. Encore faudrait-il toutefois s'entendre sur ce que peut être une « œuvre », même si le sujet est trop vaste pour être abordé ici. Tout d'abord, je ne passe pas par l'écriture : je ne crée par conséquent pas d'objet susceptible d'avoir une vie autonome. Par ailleurs, dans la majorité des cas, je ne modifie pas l'« œuvre en puissance »² que constitue la partition. Je ne la modifie que pour tenter d'obtenir un résultat dont l'effet après modification soit plus proche de la version de clavecin que ne le serait le jeu à la harpe de la partition originale. Les changements apportés à l'« œuvre en puissance » le sont pour se rapprocher davantage de ce que peut être l'« œuvre en acte ».

Stephen Davies, dans l'article du *British Journal of Aesthetics* qualifie ce type de transcription de « creative » :

« La transcription est « créative » précisément dans le sens où elle concilie le contenu musical de l'œuvre originale avec les limitations et les avantages d'un *medium* pour lequel elle n'était pas destinée. (...) Nous considérons qu'une transcription est réussie lorsque les modifications qui altèrent les notes que l'on trouve dans l'original ne détruisent pas ce qui donne à l'original sa personnalité musicale ; au lieu de cela, elles recréent dans le nouveau *medium* pour lequel la transcription est écrite des configurations équivalentes. »³

Il n'est pas aisé de traduire le qualificatif « creative » : inventif, innovant, ou souvent « créatif ». L'adjectif, en français, est de plus mal défini : pris dans le sens que lui donne le

¹ René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1989.

² Cette terminologie est empruntée à Stravinsky qui l'utilise dans sa 6^{ème} leçon de poétique musicale, ainsi commentée par F. Balanche : « La musique en puissance, ici, n'est pas autre chose que la musique considérée dans sa dimension graphique, envisagée comme ensemble de signes, comme tout signifiant et codifié ; c'est donc la musique, comme le dit plus simplement Stravinsky, « fixée sur le papier », et telle qu'elle « préexiste à son exécution ». La musique en acte, en revanche, désigne l'effectivation sensible, donc auditivement perceptible, de ce qui se donne avant tout comme texte, comme entité graphique ; c'est la musique en tant que déploiement formel, temporellement et spatialement structuré, de la partition ; c'est le moment sensible de l'exécution, ou plus exactement de l'interprétation. » François Balanche, « La figure stravinskienne de l'exécutant : Fantasma et aporie—Lecture critique de la Sixième leçon de la Poétique musicale », *Revue musicale de Suisse romande*, 2005, vol. 58, no 2, p. 26.

³ « *Transcription is creative precisely in that it seeks to reconcile the musical content of the original work with the limitation and advantages of a medium for which that content was not designed. (...) We attempt at transcription is successful and the transcription alters the notes which are to be found in the original, then those alterations do not destroy the configurations which give the original its musical character ; instead, they re-create within the medium for which the transcription is written equivalent configurations.* » Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *op. cit.*, p. 218, ma traduction.

Trésor de la Langue Française, lorsqu'il qualifie un substantif non humain, il signifie « qui a pour résultat une création ». En ce cas, le « creative » anglophone serait probablement mieux traduit par « inventif ». L'adjectif « créatif » ainsi que le substantif « créativité » ont été beaucoup utilisés ces dernières dizaines d'années, notamment dans le domaine pédagogique¹. Il est difficile d'employer dans un sens épistémique un terme qui donne aujourd'hui lieu à un jugement axiologique : il s'agit moins pour moi d'utiliser « création » dans un sens laudatif (rattacher la transcription à la création lui donnerait une valeur positive supérieure), que de l'employer pour circonscrire ce dont il est question. A cela s'ajoute que tout jugement axiologique tend à remplacer un contenu précis par un jugement de valeur aux contours flous. Dans le sens que S. Davies donne au terme, le transcripteur est créatif, c'est-à-dire capable de l'inventivité nécessaire pour permettre à une œuvre d'être adaptée à un nouveau *medium*². Il n'est pas créateur au même titre que le compositeur, bien que la transcription puisse être rattachée à la création, notamment si l'on considère cette dernière d'après le sens que lui donne l'existentialisme :

« La liberté créatrice et la destinée créatrice de l'être humain, de tout être humain, sont là décisives. C'est même par cet aspect créateur dans notre existence que nous réalisons notre condition proprement humaine. Humanité et création s'appellent, se supposent et forment un tout. (...) La création est un terme à la fois riche et ambigu puisqu'il désigne aussi bien ce qui est créé que le fait de créer. Or la vocation de l'homme (...) est bien, selon Berdiaeff, celle de l'acte créateur. (...) La création comme résultat est, elle, un donné inscrit dans l'histoire provisoire, dans l'institution, dans le monde figé de l'objectivation. L'acte créateur en tant que tel est un dépassement, un élan, une victoire ; la création, comme résultat de cet acte créateur, est un produit imparfait inexorablement arrêté et marqué par l'échec. »³

La création ainsi comprise, comme capacité à créer inhérente à la condition humaine, et non comme production d'un objet, peut transformer toute transcription en acte créateur, qu'elle soit fixée sur un support écrit ou non. En dehors de ce cas de figure, la transcription telle que je la pratique, et telle qu'elle était pratiquée par les harpistes du XVIII^e siècle, ne me semble pas relever de la fonction « création », mais plutôt de l'interprétation. Elle demande au transcripteur, qu'il s'agisse du compositeur, d'un interprète, ou d'un arrangeur, de revenir sur le travail de composition, dans une attitude qui relève d'une oxymore : d'une part « altérer » l'original, d'autre part le « respecter ». Son ambiguïté est consubstantielle à sa pratique.

¹ Eliane CHIRON, « La créativité comme valeur pédagogique », *Communications*, 1997, vol. 64, n° 1, pp. 173-189.

² Selon Davies, le simple changement de *medium* instrumental, sans modifications, ne justifie pas le terme transcription.

³ Laurent GAGNEBIN, « La place de l'échec dans la philosophie de la création de Nicolas Berdiaeff », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, 1997, vol. 55, n° 1, p. 27-28.

La transcription pourrait cependant avoir la création comme horizon principal dans deux cas de figure :

- lorsqu'elle a une fonction didactique pour le jeune compositeur, lui permettant d'assimiler les traits stylistiques d'autrui ;
- lorsqu'elle est utilisée comme base pour la création d'une œuvre nouvelle ; dans ce cas la frontière entre la transcription et un au-delà de la transcription est poreuse et difficile à définir.

Dans la formation que le compositeur se donne lui-même, copiant et se réappropriant l'œuvre de ses prédécesseurs ou contemporains, la transcription peut avoir une fonction pédagogique dont la finalité est la création. C'est l'une des analyses fréquemment faites des adaptations réalisées par Bach d'œuvres d'Albinoni, Telemann, Marcello, et surtout Vivaldi¹. Plusieurs études contestent cependant cette vision des transcriptions des concertos italiens auxquelles Bach s'est livré à Weimar en 1713 et 1714. Werner Breig² corrige certaines assertions de Forkel³ qui ont longtemps dominé le discours sur Bach : ce dernier n'a pas transcrit tous les concertos pour violon de Vivaldi (pas même tous ceux qu'il connaissait), et il était loin d'être le compositeur inexpérimenté que suppose Forkel au moment où il a réalisé ces arrangements. L'hypothèse que la transcription puisse être utilisée comme un outil, parmi d'autres, pour apprendre à composer, reste plausible, mais son plus célèbre exemple s'avère être le fruit d'un discours romanesque et inexact.

La transcription est liée à la pratique compositionnelle lorsque celle-ci intègre le ré-emploi, l'auto-citation, la citation et la réécriture comme des éléments parmi d'autres, constitutifs du matériau musical. Cet aspect est, au XVIII^e siècle, manifeste dans l'œuvre de Haendel⁴ ainsi que dans celle de Bach⁵, quoiqu'ils ne procèdent pas de la même manière :

¹ Cf. Gert BIERLING, « Les transcriptions pour orgue de « l'Estro armonico » de Vivaldi par Bach », *La Tribune de l'orgue*, mars 2013, vol. 65, n° 1, pp. 3-10 ; Malcolm BOYD, « Arrangement », *op. cit.* ; David LEDBETTER, « Neue Bach-Ausgabe keyboard offprints Johann Sebastian Bach : Keyboard arrangements of works by other composers », *Early Music*, 1999, vol. 27, n° 4, pp. 664-666 ; Glenn David COLTON, « The Art of Piano Transcription as Critical Commentary », *op. cit.*

² Werner BREIG, « Composition as arrangement and adaptation », *op. cit.*

³ Johann Nikolaus FORKEL, Gilles CANTAGREL, Felix GRENIER et François DEMET, *Bach en son temps : documents de J.S. Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIII^e siècle ; suivis de la première biographie sur le compositeur, publiée par J.N. Forkel en 1802*, Paris, Fayard, 1997.

⁴ Cf. Eddy BÉNIMÉDOURÈNE, « Contamination et réemploi musical chez Haendel », *Musurgia*, 1 janvier 1999, vol. 6, n° 1, pp. 77-87 ; BUELOW, GEORGE J., « The case for Haendel's borrowings : the judgement of three centurists », in *Haendel : a tercentenary collection*, Macmillan., Basingstoke, Sadie, Stanley, 1987, pp. 61-82.

⁵ Cf. Frank S MACOMBER, *Bach's re-use of his own music : a study in transcription.*, Syracuse University, N.p, 1968 ; Anatol VIERU, « Bach et la transcription », *op. cit.* ; John BUTT, *The Cambridge companion to Bach*, New York, Cambridge University Press, 1997.

« Si Jean Sébastien Bach, lorsqu'il réutilise une de ses pièces antérieures, a tendance à développer le matériau initial, Haendel, même s'il lui arrive parfois de faire de même, a plutôt tendance à réduire son modèle, à le rendre plus concis, ou à en extraire une partie et à la transplanter dans une nouvelle pièce à la manière d'un chirurgien. »¹

En France, c'est à propos de la constitution du vaudeville et de l'opéra comique que ce fait a été le plus étudié². L'intégration au processus compositionnel d'un matériau musical élaboré et préexistant peut être, à la différence de la transcription, une pratique inconsciente³. En revanche, comme celle-ci, il peut s'agir d'un emprunt à son œuvre propre ou d'un emprunt à autrui.

Ferruccio Busoni renverse la question de manière intéressante : il considère non seulement que la transcription appartient à la sphère de la composition, mais surtout que la création musicale est en elle-même une forme de transcription :

« Toute notation est déjà la transcription d'une idée abstraite. A partir du moment où le stylo s'en empare, la pensée perd sa forme originale. (...) Même si quelque chose de l'indestructible caractère original de l'idée perdure, à partir du moment du choix (écrit) ce caractère se trouve réduit et restreint (...) L'intention de fixer l'idée par l'écriture impose déjà le choix d'une métrique et d'une tonalité. (...) C'est comme l'homme. Né dénudé et avec des inclinations encore indéterminées, l'homme se décide, ou à un moment est contraint, à choisir une carrière. (...) L'idée devient une sonate ou un concerto, l'homme un soldat ou un prêtre. Ceci constitue un arrangement de l'original. De cette première transcription à la seconde, le passage est relativement bref et sans importance. Cependant, en général, on fait grand cas uniquement de la seconde.»⁴

La transcription serait d'après lui inhérente à toute forme de création : l'œuvre aurait un « contenu » immatériel dont la manifestation physique ne serait qu'une forme amoindrie, limitée par son effectuation. Il exprime une conception de l'œuvre et de la création qui rejoint celle induite par la pensée existentialiste de Berdaev :

¹ Eddy BÉNIMÉDOURÈNE, op. cit, p.81. Voir aussi Peter WILLIAMS, *Bach, Handel, Scarlatti, tercentenary essays*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1985.

² Cf. Raphaëlle LEGRAND, op. cit., et Philippe VENDRIX, *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

³ L'idée d'une réutilisation inconsciente dans l'écriture, selon un processus similaire à celui de l'utilisation dans l'improvisation d'un matériau musical assimilé est défendue par Winton DEAN, Anthony HICKS et Paul COUTURIAU, *Haendel*, Monaco, Ed. du Rocher, 1985.

⁴ « Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce il pensiero perde la sua forma originale. (...) Per quanto dell'indistruttibile carattere originario dell'idea qualcosa permanga, tuttavia a partire dal momento della scelta questo carattere viene ridotto e costretto (...) L'intenzione di fissare l'idea con la scrittura impone già scelta della battuta e della tonalità. (...) E come con l'uomo. Nato ignudo e con incitazioni ancora indeterminabili, l'uomo si decide, o dato momento è costretto, a scegliere una carriera. (...) L'idea diventa una sonata o un concerto, l'uomo un soldato o un sacerdote. Questo è un arrangement dell'originale. Da questa prima trascrizione alla seconda il passo è relativamente breve e senza importanza. Pure, in generale, si fa gran caso solo della seconda. » Ferruccio Busoni, cité dans Sergio SABLICH, « Valore della trascrizione », in *La trascrizione Bach e Busoni : atti del Convegno internazionale*, L.S. Olschki., Firenze, 1987, p. 185, ma traduction.

« L'acte créateur comporte une grande tristesse et une profonde amertume, car ses réalisations les plus parfaites n'étant jamais à la hauteur du dessein originel, il ne connaît, somme toute, qu'un insuccès. »¹

En effet, si la tonalité pessimiste de la phrase ci-dessus ne fait pas écho au style littéraire de Busoni, le « dessein originel » qui ne peut conserver sa perfection à travers ses « réalisations » rappelle « l'idée abstraite » de Busoni qui est réduite et restreinte par la transcription que constitue sa matérialisation par l'écriture. D'un point de vue existentialiste autant que « busonien », la création n'est donc pas une « fonction » de la transcription. Elles sont en revanche inextricablement liées : d'une part toute création est une forme de transcription, et d'autre part la transcription participe d'une dynamique créatrice qui prime sur ses potentielles réalisations.

Ces positions esthétiques ont néanmoins des détracteurs. Ainsi, l'un des participants au colloque sur Busoni et la transcription rejette totalement les positions de ce dernier :

« Les affirmations de Busoni examinées n'ont donc aucune valeur, ni sur le plan logique ni sur le plan esthétique : sur le plan logique elles sont fausses, sur le plan esthétique elles constituent un pastiche dilettante pour lequel le qualificatif de métaphysique serait absolument inadéquat. Elles sont seulement l'ultime manifestation du romantisme littéraire sur lequel s'est fondée trop longtemps l'esthétique musicale. (...) Mais ce délire de second ordre à la d'Annunzio reste sans le moindre doute le produit d'une esthétique de bas étage caractéristique de beaucoup d'intellectuels qui s'improvisent artistes et de beaucoup d'artistes qui s'improvisent intellectuels. »²

Un autre article du même colloque³ observe ces prises de position avec une distance qui lui permet de remettre en perspective les idées de Busoni : celui-ci ne considère pas que ses thèses peuvent ou doivent être prouvées, pas plus qu'il n'explique les concepts qu'il utilise. Il n'est ni mathématicien, ni philosophe, et ne prétend pas l'être. C'est un interprète de tradition romantique, qui s'exprime en tant que tel.

¹ Nikolaj Aleksandrovič BERDAEV, *De la destination de l'homme : essai d'éthique paradoxale*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Collection Slavica », n° 4, 1979, p. 174.

² « *Le affermazioni busoniane prese in esame non hanno quidi alcun valore né sul piano logico né sul piano estetico : sul primo sono false, sul secondo sono un pasticcio dilettantesco cui conferire la qualifica di metafisico è assolutamente abnorme. Sono solo (...) il portato dell'ultimo rigurgito del romanticismo letterario, sul quale per troppo tempo si è fondata l'estetica musicale. (...) Pero quel delirare di un dannunzianesimo non di primo ma di infimo ordine (...) è stato senza dubbio il prodotto più che la matrice del basso estetismo di molti intellettuali che si improvvisavano artisti e di molti artisti che si improvvisano intellettuali.* » Ugo DUSE, « Insostenibilità logica ed estetica dell'uguaglianza busoniana notazione = trascrizione », in *La trascrizione Bach e Busoni : atti del Convegno internazionale*, L.S. Olschki., Firenze, 1987, p. 208, ma traduction.

³ Piero RATTALINO, « Verifica concreta del concetto di identità fra notazione, interpretazione, trascrizione », in *La trascrizione Bach e Busoni : atti del Convegno internazionale*, L.S. Olschki., Firenze, 1987, pp. 209-217.

1.3.4. Diffuser

La fonction de diffusion qui a longtemps caractérisé la transcription est la plupart du temps clairement relevée par les musicographes. Ainsi, dans un programme pour un concert de Kenneth Weiss consacré à des transcriptions de Rameau :

« Tout au long du XIX^e et une bonne partie du XX^e siècle les éditeurs furent nombreux à promouvoir la transcription pour piano d'opéras ou de ballets, permettant ainsi à ceux qui avaient applaudi le spectacle de le revivre chez eux, au piano, en compagnie d'un être cher, prétendant ou amant. Cette tradition remonte au moins à Lully, et Rameau fut l'un de ceux qui montrèrent la voie. (...) Quoi qu'il en soit, à une époque où les disques n'existaient pas, les transcriptions étaient la seule façon de recréer une pièce musicale et d'écouter chez soi ses airs favoris d'opéra. »¹

Jusqu'à l'avènement du disque, l'édition d'œuvres orchestrales et vocales transcrites pour une pratique domestique était le principal moyen de diffusion de la musique pour grand effectif. Tout d'abord pour le seul clavecin, ces arrangements furent ensuite publiés dans des recueils à destination instrumentale ouverte (clavecin ou piano-forte ou harpe), parfois en accompagnement d'une voix ou d'un instrument monodique. Au XIX^e siècle, ce sont les transcriptions pour piano² qui dominèrent l'édition, et plus particulièrement celles pour quatre mains :

« Aucun autre *medium* ne fut sans doute aussi important pour la diffusion du répertoire de concert auprès des musiciens du XIX^e siècle. Assumant un rôle qui sera celui de la radio et du phonographe au 20^{ème} siècle, l'arrangement en duo offrait à tout ensemble de deux pianistes amateurs la possibilité d'entendre au sein de leur propre domicile une large variété d'œuvres de chambre, symphoniques, chorales, en plus de celles auxquelles ils pouvaient avoir accès directement au concert. »³

L'enregistrement a progressivement pris en charge au XX^e siècle la fonction de diffusion qui était celle de la transcription jusqu'alors. Il a également remplacé cette dernière quant à la position commerciale qu'elle occupait. En effet, les arrangements des succès de la scène pour un usage domestique étaient l'objet d'une véritable industrie qui bénéficiait d'une importante demande de la part du public :

¹ Langham SMITH et Kenneth WEISS, *Rameau, Transcriptions des opéras et ballets, programme de récital donné à la cité de la musique à Paris, op. cit.*

² Cf. Bruno MOYSAN, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra, 1830-1848, op. cit.* ; Jacques DRILLON, *Liszt transcripteur, La charité bien ordonnée, op. cit.* ; Valerie Woodring GOERTZEN, *The piano transcriptions of Johannes Brahms*, Ph. D., University of Illinois, 1987 ; Robert KOMAIKO, *The four-hand piano arrangements of Brahms and their role in the nineteenth century*, Northwestern University, 1975.

³ « No other medium was arguably so important to nineteenth century musicians for the dissemination and iterability of concert repertory. Assuming a role that would be played by the radio and the phonograph in the twentieth century, the duet arrangement offered any two amateur pianists an opportunity to hear in their own home a wide variety of simphonic, chamber, and choral works beyond what they might have access to in live performance. » Thomas CHRISTENSEN, « Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception », *op. cit.*, p. 256, ma traduction.

« L'industrie de la transcription fait de son mieux pour suivre le rythme de la demande. Aussitôt qu'une composition orchestrale ou un opéra, aussi modeste soit-il, est créé, un ou plusieurs arrangements pour quatre mains paraissent dans la foulée, avec ou sans l'assentiment du compositeur. »¹

Si les arrangements pour clavecin du XVIII^e et ceux pour piano procèdent d'une même logique de diffusion, le volume commercial ainsi que le public amateur de ces pièces sont cependant différents. La *Hausmusik* bourgeoise concerne en effet un plus large auditoire que la pratique des clavecinistes nobles. En revanche, il s'agit dans les deux cas du passage d'un genre (symphonie, opéra) destiné à être reçu par une communauté publique, à une musique diffusée dans un cadre privé, strict ou élargi. Les transcriptions ne sont donc pas initialement conçues pour être jouées dans de grands concerts publics payants. C'est ce que relève la *Neue Zeitschrift für Musik* du 10 avril 1840 à propos du choix que Liszt avait fait de jouer une transcription pour piano de symphonie de Beethoven. Le rédacteur de cet article considère que les transcriptions d'œuvres symphoniques sont faites pour permettre aux mélomanes de jouer, écouter ou découvrir les œuvres chez eux, et que les interpréter dans une salle dont le volume permettrait d'accueillir un orchestre n'a pas de sens. Le problème se pose différemment en ce qui concerne ma pratique de la transcription : passer du clavecin à la harpe ne modifie pas le format ni le cadre de réception. Le problème existe cependant bel et bien. Il ne dépend pas de la transcription, mais du fait que les pièces de clavecin, conçues pour être jouées dans un cadre domestique avec un public absent ou restreint, c'est-à-dire dans une sphère privée ou semi-privée, se trouvent désormais jouées, que ce soit par les clavecinistes ou par d'autres instrumentistes dans une version transcrite, en concert dans un cadre public.

La diffusion est le principal objet de la transcription avant l'apparition de l'enregistrement ; ce n'est pas son seul intérêt, auquel cas l'écoute, le jeu, et la création de nouveaux arrangements auraient disparu au XX^e siècle, comme le relève S. Davies :

« Si les transcriptions nous intéressaient uniquement en tant que moyen d'accès à l'original et non en leur nom propre, cela ferait longtemps que nous ne serions plus intéressés par le fait d'écouter des transcriptions. Si les transcriptions étaient comme des traductions – et qu'elles étaient abandonnées au profit de l'original quand c'était possible – les changements technologiques auraient balayé notre intérêt et la valorisation des transcriptions. Mais cela

¹ « *The transcription industry tried its best to keep up with the demand. As soon as an orchestral composition or opera by even the lowliest of composers was premiered, one could count no a four-hand arrangement following in tow, with or without the composer's consent.* » *Ibid.*, p. 259, ma traduction.

n'est pas arrivé. Ceci suggère que les transcriptions musicales peuvent être considérées comme ayant une valeur intrinsèque, et pas seulement en tant que pauvres substituts de l'original. »¹

La transcription n'est ni une traduction – bien qu'elle ait de nombreuses parentés avec celle-ci² –, ni une reproduction, et c'est là que réside son intérêt. Elle est en revanche éventuellement comparable avec la reproduction d'art gravée, comme le montre T. Christensen³. S. Davies compare la transcription au portrait de peintre, et la différence de la reproduction, incarnée par l'enregistrement et la photographie. Dans le cas du portrait⁴, le modèle est bien reconnaissable, mais transformé par un acte créateur personnel et artistique. De ce fait, le portrait conserve un intérêt, même à proximité immédiate du modèle ou de la photo. La métaphore est intéressante, mais ne peut prendre en compte toutes les spécificités de la transcription. Le changement de *medium* sans modifications de la partition ne peut être comparé ni au portrait, ni à la reproduction photographique. Pour caractériser le rapport entre transcription et diffusion, une autre métaphore peut être employée, en s'appuyant sur l'opposition entre langue et parole de F. de Saussure, qui oppose la langue, système de communication conventionnel, et la parole, utilisation personnelle de la langue, avec ses variantes. Les différentes interprétations de l'œuvre, qui peuvent se dérouler en même temps et en différents endroits, sont autant de prises de parole de la part des interprètes, avec leurs variantes sans cesse en renouvellement. Plus une transcription est jouée, plus elle donne vie à une œuvre, plus elle en amplifie la parole. En revanche, la diffusion d'œuvres enregistrées ne relève pas d'une prise de parole. La transcription vise à « produire de la parole », non à simplement diffuser.

Elle permet également à davantage de mélomanes et de musiciens de se trouver en position d'interprètes pour une œuvre donnée. La réception de l'œuvre, et les possibilités d'appropriation de celle-ci, sont totalement différentes, selon qu'elle est découverte *via* l'écoute ou le jeu. Ce sont les transcriptions de Beethoven pour quatre mains qui ont suscité le plus de récits concernant cette réception agissante :

« Moi-même, je n'ai commencé à écouter les symphonies de Beethoven qu'en les jouant à quatre mains, avec un camarade aimé, tout aussi passionné que moi. Mais maintenant l'écoute

¹ « *If transcriptions interested us merely as means of access to the original and not in their own right, we would no longer be interested in hearing or in playing transcriptions. If transcriptions were like translations - to be rejected in favour of the original where possible - these technological changes would have scotched our interest in and valuing of transcriptions. But this has not happened. This suggests that musical transcriptions may be valued intrinsically and not merely as "poor substitutes for the real thing."* » Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *op. cit.*, p. 220.

² Cf. 2.2.2. Fidélités : la transcription comme traduction, pp. 163-183.

³ Thomas CHRISTENSEN, « Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception », *op. cit.*

⁴ S. Davies ne considère probablement que le cas de la peinture figurative.

de la musique s'est dissociée de sa pratique : des virtuoses beaucoup ; des auditeurs en masse ; mais des praticiens, des amateurs, très peu »¹

De la part de R. Barthes, ce goût pour l'écoute d'une musique associée à sa pratique est peu surprenant. En revanche, il est plus inattendu de lire T. Adorno², la plupart du temps détracteur de la transcription, faire preuve d'une certaine nostalgie à l'égard de celle-ci. La réception des symphonies de Beethoven à travers leur écoute ou à travers leur découverte à quatre mains conduit à des manières d'assimiler l'œuvre radicalement différentes. Le jeu des transcriptions conduit à une appropriation profonde, mettant en jeu la corporéité combinée à l'affect, qui se grave dans la mémoire de façon indélébile. Aucune écoute, même répétée, même accompagnée d'heures d'analyse, ne peut permettre la même forme de mémoire. Il me semble que c'est ce qu'exprime R. Barthes, et cela rejoint mon expérience personnelle³. Une transcription, y compris de piètre qualité, qui permettrait au mélomane ou au musicien de fréquenter une œuvre par la pratique, sur l'instrument dont il dispose, et avec les moyens qui sont les siens, favoriserait donc l'accès à l'œuvre originale, et les possibilités d'assimilation profonde de celle-ci.

Jouer les pièces de clavecin à la harpe est une pratique de diffusion-appropriation similaire à celle qui consistait à jouer des œuvres scéniques au clavecin, hormis sur deux points : les pièces de clavecin transcrites pour harpe ont pour objectif le concert et non la pratique domestique ; cette pratique domestique n'est pas nécessaire pour prendre connaissance de l'œuvre étant donné que l'enregistrement existe. La fonction de diffusion existe mais est accessoire ; de ce fait cette pratique n'est pas fondée sur la nécessité : il existe d'autres moyens, plus simples, d'accès à l'œuvre. Cependant, au XVIII^e siècle comme aujourd'hui, la transcription permet une réception agissante d'œuvres auxquelles l'accès serait sans elle passif pour une grande majorité de musiciens et d'amateurs. Cette passivité est par ailleurs renforcée par la reproductibilité technique des œuvres, qui permet une fréquentation distraite

¹ Roland BARTHES, « Aimer Schumann », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel ; Essais critiques, 3 », 1982, p. 260.

² « Quand j'étais enfant, j'ai appris la musique que l'on nomme habituellement classique à travers les duos de piano. Il y avait peu de répertoire symphonique ou chambriste qui ne soit disponible à la maison (pour piano à quatre mains), dans des volumes verts oblongs. Ils semblaient avoir été faits pour que leurs pages soient tournées, et je fus autorisé à les tourner bien avant que je sois capable de lire la musique. » Theodor Wiesengrund ADORNO, « Vierhändig, noch einmal (1933) », in *Impromptus*, Suhrkamp., Frankfurt, 1968, p. 142.

³ Enfant, je disposais de plusieurs volumes de musique pour piano, dans d'anciennes éditions italiennes datant du début du XX^e siècle, rien moins que scientifiques : le *Clavier bien tempéré* était bien loin de l'*Urtext* conseillé, mais parmi eux se trouvaient les *Symphonies* de Beethoven, pour quatre mains. Le deuxième mouvement de la *Septième symphonie* a gagné nos faveurs (peut-être était-il l'un des seuls qui soit accessible à nos possibilités techniques très limitées), il a été joué et rejoué à de multiples reprises. Plus de vingt ans après, aucun autre mouvement de l'œuvre de Beethoven, y compris parmi ceux analysés, n'est aussi précisément gravé dans ma mémoire.

de celles-ci *via* l'enregistrement, hors du *hic et nunc* garantissant, selon W. Benjamin, une forme d'authenticité de l'œuvre d'art. Une partie des réflexions qu'il a formées à propos du cinéma peuvent s'appliquer au domaine musical :

« La réception dans la distraction, observable avec une insistance sans cesse croissante dans tous les domaines de l'art et symptôme des profondes transformations qui affectent l'aperception, trouve dans le cinéma l'instrument idéal pour son exercice. »¹

La diffusion d'œuvres transcrites conserve un intérêt, y compris au regard de l'enregistrement, que ce soit pour les transcriptions en tant qu'œuvres nouvelles, ou bien en tant que moyen d'accès incarné à l'œuvre originale. Elle permet par ailleurs à l'instrumentiste d'accroître sa palette stylistique et expressive, en se confrontant à un répertoire parfois peu idiomatique. Cet aspect de la transcription est métahistorique et trans-instrumental. Il n'est pas propre aux instruments « mineurs » ; le pianiste A. Marmontel considérait que l'étude de transcriptions permettait d'acquérir « une noblesse de style, une façon magistrale d'interpréter que la musique spéciale (originale), dont le but unique est souvent la virtuosité, ne peut toujours donner. »². Effectivement, lorsque je joue de la musique originale pour harpe, en particulier celle composée par des harpistes, je pense autant en harpiste qu'en musicienne, c'est-à-dire que l'expression musicale passe par l'adéquation parfaite de l'écriture à l'instrument : l'idée musicale ne peut être envisagée qu'à travers la gestuelle caractéristique de la harpe. En revanche, les transcriptions me permettent de penser d'abord en musicienne, et moins en harpiste, ce qui comporte des avantages mais aussi des risques, voire des inconvénients. L'idée musicale devient première, et l'instrument, second, n'est plus qu'un moyen parmi d'autres d'expression, et non pas la condition fondamentale de toute expressivité. J'aime cette relation à l'œuvre et à l'instrument, bien qu'elle ne mette pas toujours mon instrument en valeur, tandis que d'autres interprètes s'épanouissent davantage dans le répertoire original.

1.3.5. Un outil d'évolution technique

« Transférer la musique orchestrale au clavier a toujours été un moyen d'élargir la palette des effets et textures du clavier, et ces arrangements (probablement réalisés autour de 1713-14) ont constitué une étape importante dans le développement du style du clavier de Bach. »³

¹ Walter BENJAMIN, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Lionel DUVOY, 2e éd., Paris, Éd. Allia, 2012, p. 89.

² Antoine MARMONTEL, *Art classique et moderne du piano*, Paris, H. Heugel, 1876, p. 156.

³ « *Transferring orchestral music to the keyboard has always been a way of expanding the range of keyboard textures and effects, and these arrangements (probably made around 1713-14) were an important step*

Comme le remarque D. Ledbetter à propos de Bach, les arrangements d'œuvres orchestrales pour clavecin ont été moteurs dans l'évolution de l'écriture du clavier, tant en ce qui concerne l'écriture idiomatique de l'instrument que dans les formes employées. A ce titre, ils sont constitutifs et fondateurs du répertoire du clavecin, et ont eu un impact qui a largement dépassé le cadre des transcriptions. C'est notamment, d'un point de vue formel, le cas pour les ouvertures : les premières ouvertures pour clavecin sont des transcriptions d'œuvres de Lully contemporaines de celles-ci ; elles ont favorisé le développement au début du siècle suivant d'ouvertures nouvellement composées pour le clavecin. Ces phénomènes ont été l'objet de plusieurs études en ce qui concerne les arrangements pour clavecin d'œuvres de Lully¹, ainsi qu'en ce qui concerne l'auto-transcription que fait Rameau des *Indes galantes*². Cette suite sur les *Indes galantes* permet de reconstituer le fil de l'évolution de l'écriture pour clavecin de Rameau, et constitue à la fois le « chaînon manquant » et l'élément moteur entre les *Nouvelles Suites de pièces clavecin* et les *Pièces de clavecin en concert*.

« Mais, hormis le fait qu'ils constituent indéniablement d'intéressantes additions au répertoire de clavecin, ces arrangements méritent notre attention pour deux raisons supplémentaires. Tout d'abord, ils nous donnent la possibilité d'observer Rameau adaptant son écriture de l'orchestre au clavier. Ensuite, les transcriptions, réalisées peu après la création des *Indes galantes*, prennent place dans le long intervalle entre la dernière grosse publication soliste du compositeur, les *Nouvelles suites* (c. 1728), et ce qui subsiste de sa musique de clavecin, les *Pièces de clavecin en concert* (1741) et la *Dauphine* (1747), ce qui nous permet de suivre en partie son évolution stylistique, de ses premières à ses dernières pièces. »³

Graham Sadler comme David Chung démontrent, l'un à propos de transcriptions de Lully par des tiers (dont d'Anglebert), et l'autre à propos de celles de Rameau par Rameau, l'influence que la transcription a pu avoir, dans ces deux cas précis, sur l'écriture des œuvres originales qui leur ont succédé.

in the development of Bach's keyboard style. » David LEDBETTER, « Neue Bach-Ausgabe keyboard offprints Johann Sebastian Bach », *op. cit.*

¹ Cf. David CHUNG, *op. cit.*, et David FULLER, « Les arrangements des oeuvres de Jean-Baptiste Lully », in *Jean-Baptiste Lully*, Laaber-Verlag., Laaber, 1990, pp. 471-482 ; David Yu Sum CHUNG, *Keyboard arrangements of Lully's music and their significance for French harpsichord music*, *op. cit.* ; David CHUNG, « Lully, D'Anglebert and the Transmission of 17th Century French Harpsichord Music », *op. cit.* ; David CHUNG, « French Harpsichord Music », *Early Music*, 1 novembre 2005, vol. 33, n° 4, pp. 728-729.

² Cf. Graham SADLER, « Rameau's harpsichord transcriptions from les *Indes galantes* », *Early music*, 1979, vol. 7, n° 1, pp. 18-24.

³ « But, quite apart from being undeniably attractive additions to the harpsichord repertoire, these arrangements deserve our attention for two further reasons. Firstly, they give us a rare chance to observe Rameau adapting his orchestral idiom to that of the keyboard. Secondly, the transcriptions, made shortly after the appearance of *Les Indes galantes*, fit nearly into the long gap between the last of the composer's three solo sets, the *Nouvelles suites* (c. 1728), and his only remaining harpsichord music, the *Pièces de clavecin en concert* (1741) and the *Dauphine* (1747), and allow us to follow the progress of certain stylistic developments from the earlier pieces to the later ones. » *Ibid.*, p. 19.

« La recherche récente souligne que les arrangements non seulement constituent une importante part du répertoire de clavier, mais ont également façonné le développement du style du clavier au même titre que les pièces originales. »¹

Ces constatations sont susceptibles d'être étendues à la transcription dans son ensemble, et elles ne sont pas propres à Lully et Rameau. Par ailleurs, si les arrangements sont souvent utilisés comme un outil au service de la virtuosité, c'est bien parce qu'ils permettent de développer des gestes non idiomatiques et inhabituels pour l'instrument de destination, augmentant ainsi la palette technique de celui-ci.

La pratique des transcriptions du clavecin vers la harpe au XVIII^e siècle ne procède pas de la même logique. Quand bien même cela serait le cas, la pratique de ces transcriptions n'ayant pas produit de support écrit, il ne serait pas possible de faire l'étude comparative que Chung et Sadler ont réalisée pour le passage de l'orchestre au clavecin. Par ailleurs, la problématique est différente de celle de la transcription pour clavecin : il ne s'agit pas d'enrichir un répertoire et une écriture idiomatique déjà existants, mais de créer des idiomes caractéristiques nouveaux. Le cheminement est en quelque sorte l'inverse de celui observé ci-dessus : le répertoire de harpe s'est progressivement dégagé de celui du clavecin, pour acquérir des éléments qui lui soient spécifiques.

« Jean Baur dit "le père" est considéré comme le premier compositeur faisant réellement la différence entre l'écriture pour la harpe et l'écriture pour le clavier, dans une même œuvre². Sachant que les ornements sont délicats à réaliser à la harpe, il en confie l'essentiel au clavecin. Les arpegges sonnent particulièrement bien à la harpe, il lui en écrit de nombreux, se déroulant parfois sur trois octaves. »³



Allegro de la 6^{ème} sonate, mes. 1-13, partie de harpe, in Jean BAUR, 7 sonates pour harpe et clavecin ou pianoforte, 1773, p. 26.

¹ « Recent research emphasizes that arrangements not only formed a major part of the keyboard repertory, but were as important as original pieces in shaping the development of keyboard style. » David CHUNG, « Lully, D'Anglebert and the Transmission of 17th Century French Harpsichord Music », *op. cit.*, p. 584, ma traduction.

² Jean BAUR, *7 sonates pour harpe et clavecin ou pianoforte*, 1773.

³ Laure BARTHEL, *Au coeur de la harpe au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 120.

Dans la partie de harpe ci-dessus, le compositeur fait usage d'arpèges conçus pour placer la main sur quatre doigts (au clavecin ce pourrait être sur cinq doigts), les ornements sont absents, et on observe une indication de nuance. La partie de clavecin ne comporte pas les mêmes traits caractéristiques. Si Jean Baur est le premier à faire la différence au sein d'une même œuvre, il n'est cependant pas le premier à distinguer l'écriture pour harpe de celle du clavecin. Les œuvres pour harpe et clavecin sont relativement rares ; elles permettent de comparer aisément les divergences présentes entre l'écriture des deux instruments. La mise en place d'une manière d'écrire propre à la harpe peut également être observée en comparant les œuvres à double destination (« clavecin ou harpe ») avec les œuvres pour harpe seule. La plupart des œuvres à double destination ne comportent aucun trait d'écriture spécifique à la harpe, et quelques traits spécifiques du clavecin. Elles sont le plus souvent dues à des compositeurs claviéristes, qui incluent la harpe dans les possibles instruments de destination pour des raisons commerciales. Les partitions de ce type peuvent contenir quelques ornements, quelques basses chiffrées, voire des figures de basse rapides qui « tombent sous les doigts » au clavecin, mais pas du tout à la harpe.



Allegro, mes. 33-41, in Josef KOHAUT, *Trio [n° 1] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse [en ut]... pour le [1er janvier] l'année 1767.... Gravé par Gerardin, Paris, Le Clerc, 1766, p. 2.*



Presto, mes. 6-12, *Ibid.*, p. 4.

En revanche, comme le remarque Laure Barthel¹, les pièces destinées exclusivement à la harpe ne comportent que peu de gestes techniques de ce type, les ornements sont le plus

¹ « La première œuvre¹ spécialement écrite pour harpe seule et publiée en France date de 1762. Dans ses pièces pour harpe, le compositeur évite judicieusement les notes répétées, les ornements et les basses d'Alberti dans les mouvements rapides. » *Ibid.*, p. 122.

souvent écrits en toutes notes et sans signes d'agrément. Elles sont par ailleurs nanties de multiples indications de nuances.



Divertimento 2, Andantino, mes. 1-8, in Philippe-Jacques MEYER, Sei Divertimenti per l'arpa con violino... opera seconda, op. cit., p. 5.

Même dans les publications où la harpe fait figure d'instrument d'accompagnement, le chiffage de la basse est peu employé. Peu de harpistes peuvent en faire usage, ce que déplore l'auteur anonyme d'une méthode d'accompagnement à vue pour harpe :

« La Harpe jusqu'à ce moment ci n'a point été employée dans les Orchestres, et semble avoir été restreinte au seul usage de jouer de petits airs et quelques morceaux accompagnés par quelques instrumens ; mais elle n'en a jamais fait partie comme le Clavecin, l'Orgue, etc. Il est inconcevable que de tous les instrumens, celui peut être qui est le plus fait pour executer l'accompagnement, cette branche si intéressante de l'harmonie, soit, pour ainsi dire, le seul du même genre qu'on n'y emploie pas. (...) Il semble donc n'y avoir plus rien à désirer pour que cet instrument produise les mêmes effets que le clavecin et tout lui promet actuellement un succès assuré dans tous les genres dans lesquels brille cet instrument. En effet ayant d'aussi grands moyens et même de plus tendus, pourquoi les effets ne seroient ils pas les mêmes ? La basse chiffrée peut donc être adoptée avec succès sur la harpe. »¹

Effectivement, la plupart des ariettes et des sonates pour instrument monodique dont l'accompagnement est à destination exclusive de la harpe ne sont pas écrites sous forme de basse chiffrée mais à deux voix entièrement réalisées.



Ariette des deux avares, mes.1-7, in Coelestin HOCHBRÜCKER et André-Ernest-Modeste GRETRY, Recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de harpe doigtés... Œuvre IV..., Paris, l'auteur, 1772, p. 6.

¹ ANONYME, *Methode de Harpe, Avec laquelle on peut accompagner à Livre ouvert, toutes sortes d'Ariettes et Chansons avec le secours de la Basse chiffrée Et trois Recueils d'Ariettes arrangés suivant ces principes*, op. cit., p. 1 et 4.

Si les exemples ci-dessus signifient l'évolution générale de l'écriture pour harpe, qui prend petit à petit son indépendance par rapport à celle du clavecin, ils ne sont en revanche pas représentatifs de l'ensemble des cas de figure existants. Il est ainsi possible de rencontrer des contre-exemples dans le répertoire exclusivement pour harpe, qui ne prend pas son indépendance immédiatement. Ainsi, dans les mêmes œuvres que celles dont sont issus les exemples précédents, certains passages comportent des figures malhabiles à réaliser à la harpe, qui seront, à compter du siècle, réservées au répertoire de virtuosité. Cœlestin Hochbrücker insère ainsi dans *l'Ariette des deux avares* – qui fait partie d'un recueil non virtuose et presque pédagogique, en témoignent les doigtés – dont le début en arpèges à quatre doigts est parfaitement idiomatique, un passage en intervalles. Ces sixtes et tierces parallèles sont extrêmement malaisées à réaliser à une main, à moins que le tempo choisi ne soit particulièrement lent.



Ibid, mes. 14-18.

Si la transcription est généralement un outil qui permet d'enrichir les gestes techniques disponibles pour s'exprimer sur un instrument, comme c'est le cas pour les arrangements de l'orchestre au clavier, le cas du jeu de pièces de clavecin à la harpe, au XVIII^e siècle, s'avère spécifique. En effet, le répertoire permet d'observer une évolution inverse : les œuvres pour harpe naissent des idiomes de clavier, dont elles s'émancipent progressivement. En revanche, transcrire à nouveau le répertoire de clavecin pour la harpe, plus de deux siècles plus tard, est susceptible d'enrichir le jeu actuel, voire l'écriture pour harpe.

Les gestes de clavecin qui sont facteurs d'évolution sont ceux qui existent peu ou pas dans les partitions pour harpe, qui sont à la limite de ce qui est réalisable, tout en restant possibles, notamment :

- les ornements de main gauche et les superpositions d'ornements ;
- certaines batteries en valeurs rapides ;
- les longs trilles à une main ;

- les lignes de main gauche imposant de développer une importante technique d'étouffés.

En première instance, on pourrait supposer que la transcription de pièces de clavecin français à la harpe est trop marginale pour faire évoluer l'écriture pour l'instrument, et qu'elle ne peut faire évoluer que le jeu des quelques interprètes qui s'y adonnent. Cependant, des œuvres peuvent être écrites pour ces interprètes, en tenant compte des possibilités développées par la pratique de la musique ancienne. Pour peu que ces œuvres soient imposées dans un ou plusieurs programmes de concours internationaux, elles entrent au répertoire de l'instrument. Elles sont ainsi travaillées et jouées en concert par un nombre suffisamment important de harpistes pour que les gestes techniques spécifiques issus du répertoire de clavecin que contiennent ces œuvres entrent indirectement dans la panoplie technique des harpistes. L'une des deux œuvres que j'ai créées¹ s'appuie à plusieurs reprises sur des effets que j'avais éprouvés auparavant pour réaliser certains ornements, et les trilles longs en musique ancienne. A la place de réaliser ceux-ci avec le pouce et l'index, j'avais été confrontée à la nécessité de trouver un autre doigté pour atteindre une vitesse de battement qui me semblait satisfaisante. Ce fut chose faite en basculant la main dans le prolongement du bras, placé avec un coude haut et très en arrière, et en prenant appui sur le pouce placé sur la corde immédiatement supérieure à celles du trille, réalisé avec l'index et le majeur qui viennent buter contre la corde ainsi étouffée par le pouce. Le trille peut ainsi perdurer aussi longtemps que nécessaire, avec des battements très rapides. D'autres harpistes, avec des mains conformées autrement que les miennes, sont susceptibles d'obtenir un résultat similaire avec un doigté traditionnel, mais un compositeur connaissant très bien l'instrument n'aurait peut-être pas eu l'idée d'écrire ainsi sans avoir entendu de transcriptions de musique ancienne. Cet exemple est un infime point de détail, et d'autres œuvres sont susceptibles de provoquer le développement du même point technico-expressif ; il est cependant révélateur de l'effet que peut avoir la pratique d'un répertoire transcrit par quelques interprètes sur le jeu d'un plus grand nombre d'entre eux, et par ricochet, sur les œuvres nouvellement créées pour l'instrument.

¹ Bruno MANTOVANI, *Tocar pour harpe*, Paris, H. Lemoine, 2008.

Conclusion

La transcription constitue une part importante des œuvres et pratiques musicales ; son existence est continue depuis le XVIII^e siècle¹ jusqu'à aujourd'hui. Celle de ses formes qui me concerne, à savoir le changement de *medium* instrumental, est également attestée à l'époque où le répertoire que je transcris a été écrit. La transcription du clavecin vers la harpe semble avoir concerné certains interprètes : elle fut au minimum une pratique marginale, peut-être parfois une pratique courante. Il faut admettre que les sources la concernant sont ténues. Aucun support écrit n'est parvenu jusqu'à nous : cette pratique n'a pas produit d'objet-partition. La déduction logique qui permet de supposer que l'on jouait les pièces de clavecin à la harpe² ne peut avoir le même statut qu'un document d'époque. Les seules sources dont je dispose sont des évocations verbales qui concernent trois harpistes : Madame de Genlis, son protégé Casimir Baecker, et Jean-Baptiste Krumpholtz. Il s'agit, pour la plupart, de textes autobiographiques et potentiellement romancés, dont l'un des objectifs est d'inspirer au lecteur des sentiments favorables à l'endroit de l'auteur, si possible teintés d'admiration. Le texte de Krumpholtz n'est par ailleurs peut-être pas de sa propre plume, ayant été divulgué, après la mort de ce dernier, par son éditeur. Si rien ne prouve avec certitude que ces harpistes ont joué autant de difficiles pièces de clavecin qu'ils le prétendent, il n'est en revanche pas possible de douter que cette pratique leur aurait semblé louable, et qu'elle aurait eu pour eux une connotation prestigieuse. Mais on sort ici de la logique épistémique censée être celle générée par les sources, pour entrer dans des déductions de nature axiologique, ce qui n'est pas, dans cette première partie, l'objet de mon propos.

Si cette mise en perspective historique a permis d'interroger le statut de certaines sources, elle a également permis de mettre en lumière la porosité des frontières qui délimitent la plupart des éléments qui avaient été définis dans l'introduction. Mon *corpus*, censé comporter exclusivement des pièces originales pour clavecin, inclut nécessairement plusieurs auto-transcriptions³. La limitation au « clavecin français » est également contestable, étant donné que des auteurs étrangers ont publié à Paris, et que des auteurs français ont écrit dans le style italien. Par ailleurs, la confrontation au répertoire des pratiques et concepts qui avaient été

¹ Elle existe également auparavant, mais je n'ai pas traité ce sujet.

² Les quelques harpistes pratiquant l'instrument à son commencement en France avaient le choix entre improviser, composer, jouer les quelques pièces étrangères accessibles, ou transcrire. Les partitions les plus aisément transcriposables étaient celles de clavecin, écrites sur deux portées de façon adaptée à la harpe.

³ L'exemple développé concernait les pièces de clavecin de Pancrace Royer, et l'insertion dans celles-ci de moments issus de sa musique de scène.

examinés en introduction pose davantage de questions qu'elle ne précise leur définition. La frontière est poreuse entre œuvres à destination instrumentale multiple et transcription non notée, entre transcription et création, et surtout entre transcription et interprétation. La transcription comme pratique et non comme objet, telle qu'elle était réalisée par les harpistes du XVIII^e comme par ceux d'aujourd'hui, relève de l'interprétation.

Cette pratique se passe de support écrit autre que celui des partitions de clavecin. Il est révélateur que madame de Genlis comme Krumpholtz aient parlé de « jouer » les pièces de clavecin, et non de les « arranger » ou de les « transcrire ». Ces transcriptions ne créent par de nouveaux objets susceptibles d'avoir une existence propre, donc ne relèvent pas à proprement parler de la création, bien qu'elles procèdent d'une forme de dynamique créatrice, qui est également celle de l'interprétation. Les pièces de clavecin qui nécessitent d'être modifiées, ou qui gagnent à être quelque peu aménagées pour être interprétées à la harpe, n'étaient pas mises par écrit au XVIII^e siècle, ce que je ne fais pas non plus : cela n'aurait pas davantage de sens que de figer des choix d'interprétation. J'ai commencé à m'intéresser aux pratiques de transcription contemporaines des pièces que j'interprète plusieurs années après avoir débuté un travail régulier avec ce répertoire : je ne me suis donc pas volontairement inscrite dans une pratique « d'époque ». C'est, à l'inverse, probablement ce répertoire, et ce changement de *medium* instrumental, qui conduisent à une pratique de la transcription-interprétation non notée.

Le second point de concordance entre le XVIII^e siècle et aujourd'hui concerne la fonction de démonstration ou de mise en valeur de la virtuosité. Elle semble inhérente au jeu de transcriptions, indépendamment de l'époque ou du type de répertoire. L'importance qu'elle prend est variable. Elle peut être primordiale ou secondaire, mais jamais tout à fait absente. Que cette mise en avant de la virtuosité ait pour fonction, dans des proportions variables selon les transpositeurs-interprètes, de faire évoluer la technique de l'instrumentiste et de l'instrument, de s'égayer et s'élever en relevant des défis, ou de s'auto-glorifier, il s'agit toujours d'une confrontation aux limites : les siennes propres, ainsi que celles de l'instrument. Transcrire implique nécessairement d'osciller entre le possible et l'impossible. Ces questionnements autour de l'aporie seront développés dans la troisième partie¹.

¹ Partie 3, Apories, pp. 190-275.

La transcription du clavecin vers la harpe procède de logiques partiellement similaires sur deux points : le développement du répertoire et la fonction de diffusion. Au XVIII^e siècle comme aujourd'hui, transcrire permet d'enrichir considérablement le répertoire existant, et c'est l'une des motivations premières de ce fait. La démarche des harpistes du XXI^e siècle est, comme celle de ses prédécesseurs, fondée sur le manque, mais à la différence de ceux-ci, pas sur la nécessité : il existe du répertoire de qualité pour l'instrument, ce qui n'était pas le cas il y a deux cent cinquante ans. Transcrire permet de développer davantage les possibilités de répertoire, aujourd'hui comme autrefois, mais aujourd'hui c'est un choix ; les harpistes du XVIII^e siècle, ne disposant de rien d'autre au départ, ne bénéficiaient pas de cette liberté de choix. Par ailleurs, le répertoire développé n'est pas le même : principalement à destination pédagogique actuellement, il était autrefois réservé aux instrumentistes habiles.

La transcription favorise par nature la diffusion des œuvres mais celle-ci n'a plus la fonction fondamentale qui était la sienne avant l'avènement de l'enregistrement. C'est, davantage que la diffusion – à laquelle elle ne se limite pas, n'étant pas reproduction d'un texte mais prise de parole sur celui-ci – la réception agissante, passant par la corporéité et l'affect, qui est commune à la transcription à travers les siècles. Jouer les pièces de clavecin à la harpe relève, au XVIII^e comme au XIX^e siècle, d'une pratique de diffusion-appropriation similaire, mais cette fonction est aujourd'hui secondaire, car non fondée sur la nécessité, à la différence de ce qu'elle était au XVIII^e siècle. Les fonctions de développement de répertoire et de diffusion perdurent, mais sont devenues secondaires.

Les problématiques concernant l'évolution de l'écriture et du jeu pour l'instrument sont radicalement différentes de nos jours de ce qu'elles étaient aux débuts du développement de la harpe. Le répertoire de harpe s'est, à ses commencements, progressivement dégagé de celui du clavecin, créant des idiomes caractéristiques nouveaux, spécifiques à la harpe, qui ne disposait d'aucun langage technique qui lui soit propre auparavant. A l'inverse, la transcription permet aujourd'hui d'élargir la palette technique et expressive d'un instrument dont l'écriture idiomatique est déjà fortement caractérisée. Le répertoire « bien écrit » pour la harpe peut être « trop bien écrit », en ce sens que se conformer aux idiomes qui lui sont les plus adaptés peut l'enfermer dans des moyens d'expression limités. Se confronter à des œuvres réalisables mais non idiomatiques oblige l'interprète à penser se délester de ses réflexes d'instrumentiste, ce qui est intéressant mais ne permet pas toujours de mettre la harpe en valeur. Le jeu des harpistes transpositeurs s'en trouve cependant enrichi, et un répertoire

transcrit par quelques interprètes peut influencer indirectement sur les œuvres nouvelles composées pour l'instrument.

Le second point sur lequel les pratiques diffèrent fondamentalement concerne le cadre de jeu de ces transcriptions. Mais il s'agit là de questions qui outrepassent nettement mon sujet, et concernent l'ensemble des pratiques musicales actuelles, confrontées à celles contemporaines des œuvres anciennes. Les œuvres de clavecin, transcrites pour harpe ou exécutées sur l'instrument original, n'ont pas été pensées pour les salles de concerts publics payants, mais pour un cadre privé ou semi-privé, de pratique personnelle ou de concert de salon offert à un public choisi et restreint. Les transcriptions de et vers quelque instrument que ce soit, utilisées comme unique moyen de diffusion des œuvres, étaient dans leur majorité réservées à un cadre privé, dont elles sont aujourd'hui sorties.

C'est probablement dans la manière dont on considère et conçoit la transcription que réside la plus grande différence entre le XVIII^e siècle et le début du XXI^e siècle. Les indications de réalisation instrumentale qui figurent au début de certaines partitions nous semblent être une ouverture vers une grande liberté d'exécution, alors qu'elles constituaient sans doute davantage une limitation des choix possibles. Le répertoire était probablement conçu comme un bien commun dont on pouvait faire usage à son gré, que l'on pratiquait avec les moyens les plus immédiatement disponibles. Les questions d'éthique, de « fidélité à l'œuvre », se posent avec acuité pour l'interprète moderne, et constituent des problématiques qui nous sont contemporaines. La transcription de musique ancienne sur instrument moderne ne semble pas toujours « éthiquement correcte » aux interprètes qui la pratiquent, qui se sentent souvent l'obligation de l'inscrire dans une pratique historiquement informée¹. Ces questionnements concernant l'éthique, l'authenticité, ou encore la fidélité sont inextricablement liés à la transcription, quoiqu'ils ne soient pas contemporains des pièces qui les suscitent. Ils seront au centre des problématiques interrogées dans la deuxième partie².

¹ Cf. John BUTT, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performances*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

² Plus particulièrement dans le second chapitre de la deuxième partie, Authenticité ou fidélité(s), pp. 150-183.

Deuxième partie : Entre idiomatisme et fidélités

Introduction

« Les débats à propos du fait de transcrire de la musique comme les évaluations de transcriptions individuelles oscillent souvent entre deux pôles : fidélité et licence – fidélité au son original présumé, et licence ou liberté qui autorise à s'emparer de l'intention originale. Réfléchir sur la transcription en fonction de cette tension antinomique entrave celui qui cherche à produire un arrangement qui soit autre chose qu'une reproduction masquée. Une bonne transcription n'a pas besoin d'être identique à l'original, mais seulement apparentée. Par ailleurs, on peut utiliser les techniques de l'arrangement pour créer quelque chose de nouveau, et d'idiomatique. »¹

Anthony Scelba, contrebassiste, défend l'arrangement, comme un harpiste pourrait le faire, pour remédier à la relative pauvreté de son répertoire. Dans le paragraphe ci-dessus, il relève à juste titre la tension antinomique qui domine la réflexion sur la transcription, entre fidélité et liberté « licencieuse ». Il sous-entend l'existence d'autres couples opposés : reproduction et nouveauté, identique et apparenté, non-idiomatique et idiomatique. Le vocabulaire choisi implique une prise de position, et l'antinomie peine à se poser de façon objective. Si « reproduction » et « identique » prennent ici une connotation négative, « nouveauté » et « idiomatique » bénéficient d'un jugement de valeur clairement positif. A. Scelba suggère que la mise en tension de ces deux pôles conduit à une impasse, cependant, les discours sur la transcription oscillent de façon presque systématique entre ceux-ci. Observer la transcription sous cet angle semble par conséquent incontournable. Les termes choisis pour exprimer cette antinomie sont variables : fidélité, authenticité, respect, sont confrontés avec liberté, créativité, et surtout idiomatisme. En effet, la plupart des transpositeurs substituent à la notion de liberté – peut-être trop licencieuse – un aspect qui leur semble probablement plus « objectif » et facile à défendre, véhiculant des valeurs positives : l'écriture idiomatique.

La production de transcriptions idiomatiques est un parti pris fréquemment défendu par les transpositeurs interprètes. Elle domine nettement les transcriptions pour harpe, tout du moins les transcriptions publiées. Les principaux initiateurs de la transcription de musique de clavecin pour harpe, Henriette Renié et Marcel Grandjany, cherchent à rendre leurs adaptations aussi idiomatiques que possible.

¹ « Discussions about transcribing music or evaluations of individual transcriptions often teeter between two poles : fidelity and license – fidelity to the presumed original sound and the license or freedom allowed to capture an original intent. Thinking about transcriptions with reference to these antipodes is limiting, however, to someone who looks for things in an arrangement other than masked reproduction. A good transcription need not be identical to the original, but merely a cognate. Furthermore, one can use the techniques of arrangement to create something new, and idiomatic. » Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », *op. cit.*, p. 21, ma traduction.

C'est Henriette Renié qui, la première, entreprend de transcrire à grande échelle des œuvres de clavecin. Elles sont publiées, souvent bien après la réalisation de leur adaptation, au sein des douze volumes de transcriptions intitulés *Les classiques de la harpe*, qui sont dans l'ensemble de difficulté progressive : les premiers volumes ont un caractère pédagogique, tandis que les derniers sont destinés à des interprètes confirmés ou professionnels. Certaines de ses transcriptions sont devenues des « standards » de la littérature pour harpe ; *L'Égyptienne*, issues des *Nouvelles suites de pièces de clavecin* de Rameau¹, a ainsi été donnée plusieurs fois parmi les œuvres imposées de concours internationaux. Elle transcrit des œuvres de Bach, Scarlatti, Couperin, Rameau, Daquin, de manière à les rendre adaptées à la technique harpistique. Elle indique comment l'interprète peut clarifier le discours musical en étouffant les basses, non seulement avec l'habituelle main gauche à plat, mais également de façon novatrice, en étouffant les notes de manière individuelle avec n'importe quel doigt². Elle propose également de jouer certains passages de main gauche bas dans les cordes, afin d'atténuer les résonances. Elle annote largement les partitions avec des indications d'interprétation, comme ses contemporains avaient coutume de le faire : nuances, *tempi*, phrasés sont ajoutés, de même que les enharmonies spécifiques à l'exécution sur harpe, ainsi que quelques effets et modes de jeu comme les harmoniques et le jeu près de la table.

Marcel Grandjany, élève d'Henriette Renié, a l'occasion de fréquenter dès ses débuts les transcriptions de cette dernière. Comme elle, il joue puis publie une cinquantaine d'œuvres, de Bach, ainsi que de clavecinistes italiens et français :

« J'ai fait des arrangements pour la harpe à partir de pages écrites pour clavecin, des pièces de Couperin, Rameau, et de leurs contemporains. Elles se prêtent particulièrement bien à l'instrument, qui est si adapté pour interpréter de la musique ancienne. En effet, je crois que la harpe est meilleure (pour ces pièces) que le clavecin lui-même. Elle a une palette de sonorités plus riche et plus large, et les deux instruments ont des similarités marquées. »³

A la différence de son professeur, il s'est exprimé sur la transcription, dans ses notes personnelles, ainsi que dans un article paru en 1963 – le premier texte du XX^e siècle consacré à la transcription pour harpe. Henriette Renié, au début du XX^e siècle, n'était pas confrontée à la nécessité de justifier sa pratique, tandis qu'une génération plus tard, Marcel Grandjany se

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, op. cit.

² Par exemple dans l'*Allegriissimo* de Scarlatti, dans le volume 8.

³ « I have made arrangements for the harp from things written for the harpsichord, pieces by Couperin and Rameau and their contemporaries. They are peculiarly suited to the instrument, which is so effective in interpreting quaint old music. Indeed, I believe the harp is better than the harpsichord itself. It has a richer tone and a greater range, and yet there is a great similarity between the two instruments. » Marcel GRANDJANY, scrapbook, vers 1924, cité in. Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, op. cit, ma traduction.

sent obligé de défendre ses transcriptions. Ainsi, après avoir commencé son article en exprimant son respect et sa gratitude envers les recherches des musicologues qui ont permis l'accès aux « trésors du passé », il poursuit :

« Ces recherches approfondies ont induit une attitude, adoptée par de nombreux critiques, qui consiste à considérer que la musique doit être jouée exactement telle qu'elle est écrite dans les anciens manuscrits, et seulement sur les instruments pour lesquels elle a été originellement composée. Je crois qu'il y a des réponses musicalement convaincantes aux réactions critiques qui concernent les transcriptions pour harpe, et j'espère que quelques-uns des arguments présentés dans cet article aideront les harpistes à expliquer la nécessité et l'intérêt de jouer des transcriptions. »¹

Il s'appuie sur deux arguments, qui deviendront indispensables aux harpistes pour justifier la transcription, mais sont également ceux que présentent habituellement les autres interprètes :

- la transcription était une pratique habituelle à l'époque où les œuvres ont été composées ;
- l'instrument actuel n'existait pas – s'il avait existé, étant donné ses multiples qualités, les compositeurs d'œuvres pour clavecin auraient également écrit pour harpe.

Il renforce ce second argument en établissant une comparaison entre le clavecin et la harpe au bénéfice de celle-ci. Ses transcriptions utilisent les mêmes techniques et indications que celles d'Henriette Renié, tout en poussant plus loin la recherche d'une écriture idiomatique. On trouve dans ces adaptations les modes de jeu spécifiques à la harpe (harmoniques, près de la table, *glissandi*), et dans certain cas une reconfiguration polyphonique et harmonique des pièces : son arrangement du concerto de Haendel utilise nombre d'éléments stylistiques plus caractéristiques du siècle que du XVIII^e siècle.

« Toutes ces caractéristiques font que les transcriptions de Grandjany ont quelque chose de problématique aujourd'hui, à une époque où l'interprétation historique a pris tant d'importance. Ses transcriptions devraient cependant être observées à la lumière du moment où elles ont été écrites. Bien que la plupart de ces transcriptions furent écrites en plein milieu du XX^e siècle, l'attitude de Grandjany à l'égard de la transcription est davantage proche de celle des musiciens de la fin du siècle. »²

¹ « *This very research has produced an attitude, adopted by many critics, that all music must be played exactly as written in the old manuscripts, and only on the instruments for which the music was originally scored. I believe that there are convincing musical answers to the criticism of transcriptions for the harp, and it is my hope that some of the material mentioned in this article will be helpful to harpists in explaining the desirability and, indeed, the necessity of playing transcriptions.* » Marcel GRANDJANY, « In Defense of transcriptions », *op. cit.*, ma traduction.

² « *All of these characteristics make Grandjany's transcriptions somewhat problematic today, in an age where so much emphasis has been placed on historical performance practice. His transcriptions should be understood, though, in the light of the times in which they were written. Although many of this transcriptions*

Le constat établi par J.L. Parsons est exact. Ces transcriptions posent aujourd'hui de multiples questions, la qualité de leur écriture pour harpe étant associée à de nombreuses modifications, y compris sur le plan stylistique. La tension entre « authenticité » et « idiomatisme » semble incontournable, J.L. Parsons la relève également :

« Quelle que soit l'évaluation de l'authenticité historique de ces transcriptions, elles restent, au sein du répertoire de harpe moderne à pédales, parmi les plus satisfaisantes esthétiquement et les plus idiomatiques qui soient. Elles ont à juste titre obtenu une part importante dans les récitals, enregistrements et concours pendant les soixante dernières années. Tout en étant susceptibles de manquer d'une forme d'authenticité historique que l'interprète moderne pourrait souhaiter intégrer à ces transcriptions, elles gagnent à avoir été assimilées, et dans certains cas retravaillées, par un musicien doté d'une excellente capacité à distinguer ce qui est efficace à la harpe de ce qui ne l'est pas. »¹

Penser la transcription par le truchement de ce couple antinomique mène peut-être à une impasse, comme le suggère A. Scelba. Les questions que soulève la transcription sont néanmoins si souvent posées en ces termes qu'il est nécessaire de les interroger de façon approfondie.

were written well into the twentieth century, Grandjany's training and mindset with regard to transcription is very much in keeping with that of the late nineteenth century. » Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, op. cit., p. 36, ma traduction.

¹ « *Whatever one's assessment of the historical authenticity of these transcriptions, however, they remain some of the most idiomatic and aesthetically satisfying transcriptions in the repertoire of the modern pedal harp, and have deservedly played an important part in recitals, recordings and competitions for over sixty years. While they may lack some of the historical authenticity that the modern performer would wish to incorporate, they gain from having been absorbed and, in some cases, reworked by a musician with a very good sens of what is effective on the harp and what is not.* » *Ibid.*, p. 37, ma traduction.

2.1. Idiomaticisme

La recherche d'une écriture idiomatique étant fréquemment évoquée par les interprètes transpositeurs, c'est par ce terme du couple formé par l'idiomaticisme et l'authenticité-fidélité que je commencerai mon investigation. Celle-ci s'attachera tout d'abord au répertoire de transcription existant pour la harpe, constitué des partitions éditées, ainsi que des enregistrements. La littérature secondaire et le discours produit sur la transcription, pour harpe ainsi que pour les autres instruments, feront ensuite l'objet de ce questionnement.

2.1.1. Partitions publiées

Les transcriptions publiées pour harpe constituent le maillon le plus visible, et le plus aisé à étudier, d'une pratique qui les dépasse. Une soixantaine de pièces de clavecin, de six compositeurs français du XVIII^e siècle, ont été éditées pour harpe seule depuis le début du XX^e siècle. Les plus anciennes publications sont dues à Luigi Maria Magistretti¹ (1914, 1922), suivi par Carlos Salzedo² et Marcel Grandjany³ à partir de 1927. Henriette Renié, la plus grande contributrice au genre (15 pièces), et celle dont les transcriptions sont les plus jouées jusqu'à aujourd'hui, n'a publié son édition intégrale de transcriptions en 12 volumes (*Les Classiques de la harpe*) qu'en 1943⁴. Cependant les arrangements, antérieurs à leur publication, ont été interprétés en concert et enregistrés par leur auteure dès les années 1920. Dans la lignée de la tradition initiée par Henriette Renié, la majorité des pièces de clavecin

¹ *Le coucou*, op. cit. ; Jean-Philippe RAMEAU et Luigi Maria MAGISTRETTI, *Sei piccoli pezzi, per clavicembalo*, Milano, G. Ricordi, 1922.

² François COUPERIN et Carlos SALZEDO, *Sarabande du 4e concerto royal de F. Couperin. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927 ; Jean-Philippe RAMEAU et Carlos SALZEDO, *Tambourin de J. P. Rameau. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927 ; Jean-Philippe RAMEAU et Carlos SALZEDO, *Gavotte, du « Temple de la Gloire » de J. P. Rameau. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927 ; Jean-Philippe RAMEAU et Carlos SALZEDO, *Rigaudon de J. P. Rameau. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927.

³ Marcel GRANDJANY, François COUPERIN et J.B. LOEILLET, *Transcriptions classiques pour harpe par Marcel Grandjany. Premier recueil, op. cit.* ; Marcel GRANDJANY, *Transcriptions classiques pour harpe par Marcel Grandjany. Premier recueil*, Paris, éditions Maurice Sénart, 1927 ; François COUPERIN et Marcel GRANDJANY, *Le Moucheron (gigue) de François Couperin. Transcrit pour harpe par Marcel Grandjany*, Paris, Durand et C. ie, éditeurs, 1931 ; Marcel GRANDJANY et Jean Philippe RAMEAU, *Six pièces classiques, op. cit.*

⁴ Henriette RENIE, *Les classiques de la harpe : collection de transcriptions classiques pour harpe à pédale, 12 volumes*, Paris, A. Leduc, 1943.

français ont depuis été publiées dans des éditions pédagogiques¹, souvent des anthologies, parfois classées par niveaux de difficulté².

Il est probable que la liste des transcriptions publiées pour la harpe exposée ci-dessous ne soit pas exhaustive. Elle a été établie d'après les principaux catalogues de bibliothèques internationaux et français³, ainsi qu'à l'aide des catalogues des grands distributeurs de partitions de harpe⁴. Les éditions publiées dans un seul pays, non référencées en caractères latins dans ces bases de données, n'ont pu être identifiées ici. L'école de harpe russe, florissante durant la période soviétique, a notamment pu produire des transcriptions spécifiques, hors des circuits de distribution internationaux. Plus récemment, il est possible que des partitions aient été éditées au Japon, où l'enseignement de la harpe est très développé. Néanmoins, la transcription de pièces ne faisant pas partie du répertoire habituel des œuvres de clavecin jouées à la harpe est peu probable : le poids de la tradition en la matière est fort et ce sont fréquemment les mêmes pièces qui font l'objet de nouvelles transcriptions. Par ailleurs, les premières transcriptions des pièces ne sont pas toujours faites d'après les partitions pour clavecin. Nombre d'entre elles sont réalisées d'après des arrangements présents dans des anthologies pour piano. C'est notamment le cas de toutes les transcriptions

¹ Cf. 1.3.1. Développer le répertoire, pp. 78-81.

² Sont indiqués dans la liste ci-après les transpositeurs, ainsi que les compositeurs du XVIII^e français transcrits dans ces recueils, qui comprennent de nombreux autres auteurs non indiqués ici. Roberta ALESSANDRINI et François COUPERIN, *10 pezzi clavicembalistici*, op. cit. ; *Suite from the French Baroque*, La Mesa, CA, Jubal Press, 1996 ; François COUPERIN et Daniel BURTON, *A Couperin, album*, op. cit. ; Ank van CAMPEN et Louis-Claude DAQUIN, *Classical tunes for the Irish harp*, op. cit. ; Henri CASADESUS et Jean Philippe RAMEAU, *Gigue. Rameau. Piano, Harpe ou Clavecin*, op. cit. ; Pearl CHERTOK et François COUPERIN, *Music for harp*, op. cit. ; Stephanie CURCIO et Jean-François DANDRIEU, *Stage two solos*, op. cit. ; Marcia DICKSTEIN, François COUPERIN et Louis-Claude DAQUIN, *Baroque to romantic*, op. cit. ; Mildred DILLING et François COUPERIN, *Thirty little classics for the harp*, op. cit. ; François COUPERIN et Maïté ETCHEVERRY, *Six pièces*, op. cit. ; Jean-Philippe RAMEAU et Maïté ETCHEVERRY, *6 Pièces*, op. cit. ; François COUPERIN et ETHIER, *Les folies françaises*, Harpy Productions, 2004 ; Deborah FRIOU, François COUPERIN, Louis-Claude DAQUIN, Jean-Joseph MOURET et Jean Philippe RAMEAU, *Baroque music for the harp*, op. cit. ; Roxana GOODWIN et François COUPERIN, *Music of the masters : Mozart, Beethoven and more : written for non-pedal or pedal harp*, Washington, the Enchanted Harp, 1999 ; Patricia JAEGER, Louis-Claude DAQUIN et Jean-Joseph MOURET, *Baroque sampler*, op. cit. ; Patricia JOHN et François COUPERIN, *For the troubadour : (the classics): adapted for the non-pedal harp*, Pantile Press, 1980 ; Lucile LAWRENCE et Jean Philippe RAMEAU, *Solos for the harp player*, op. cit. ; Odette LE DENTU, Jean-Philippe RAMEAU et Louis-Claude DAQUIN, *Pièces classiques*, op. cit. ; Odette LE DENTU et Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces classiques pour la harpe celtique... , 3*, op. cit. ; Odette LE DENTU, François COUPERIN et Jean LATOUR, *Pièces classiques pour harpe celtique, 4*, op. cit. ; Samuel MILLIGAN, François COUPERIN et Louis-Claude DAQUIN, *Medieval to modern*, op. cit. ; Samuel O PRATT et François COUPERIN, *Baroque and classic pieces for harp*, op. cit. ; Cynthia PRICE-GLYNN et François COUPERIN, *17th and 18th century music : for harp*, Boston, Mass., Boston Editions, 1988 ; Jean-Philippe RAMEAU et Giulia PRINCIPE, *Rigaudon de Dardanus*, op. cit. ; Floraleda SACCHI et François COUPERIN, *The baroque harp*, op. cit. ; Hans Joachim ZINGEL, Gudrun HAAG et François COUPERIN, *Werke alter Meister for harpe*, op. cit.

³ Bnf, Sudoc, CNSMDP, worldcat, european library

⁴ Camac, Salvi, Budin, Lyon and Healy

d'Henriette Renié, fondées le plus souvent sur *Les clavecinistes français*¹, édités à destination du piano par Louis Diémer mais également de plusieurs transcriptions américaines. Les titres des pièces sont parfois modifiés : *Troisième acte*, des *Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* de Couperin, devient *Carnival* dans trois recueils américains, la pièce ayant été largement diffusée sous ce nom dans des anthologies pour piano. La « *Toccata* » de Jean-Baptiste Lœillet, transcrite par Marcel Grandjany, est l'une des œuvres pour clavecin du XVIII^e siècle les plus jouées par les jeunes harpistes. Elle ne fait pas partie de ce *corpus*, Jean-Baptiste Lœillet dit « de Londres », également appelé John Lœillet, n'étant pas français : originaire de Gand, il a exercé principalement en Angleterre. Par ailleurs, sa célèbre « *Toccata* » est en réalité une allemande, extraite de la *Suite en Fa* des *Lessons* pour clavecin ou épinette². Cet exemple de changement de nom d'une pièce, doublé d'une absence de référence à l'œuvre originale, est caractéristique des transcriptions réalisées d'après des arrangements célèbres mais dont la provenance n'est pas toujours spécifiée. La *Toccata* de Lœillet-Grandjany montre clairement quel type de problèmes d'interprétation ces imprécisions peuvent produire : la pièce en question est le plus souvent jouée comme une pièce de virtuosité, le terme « *toccata* » autorisant un *tempo* très rapide, ce qui donne un résultat bien différent d'une interprétation en tant qu'allemande. Par ailleurs, les titres des pièces sont fréquemment elliptiques : *Menuet*, *Gavotte*, *Rigaudon*, sans autre précision. Il n'est pas toujours aisé d'identifier l'œuvre dont elles proviennent, qui n'est pas à chaque fois une œuvre de clavecin. Effectuer une liste aussi précise que possible des œuvres de mon *corpus* transcrites et publiées pour harpe m'a par conséquent semblé nécessaire.

COUPERIN, François

- 1^{er} ordre : *La Bourbonnaise*
- 2^{ème} ordre : *Canaries* (Burton), *La Diane* (Price-Glynn) *La Florentine* (2 versions : Burton, Price-Glynn), *Menuet* (Burton), *Gavotte* (Burton), *Rigaudon* (Burton)
- 4^{ème} ordre : *Le Réveil Matin* (Burton)
- 6^{ème} ordre : *Les Moissonneurs* (2 versions : Dickstein, Etcheverry), *Les Barricades mystérieuses* (2 versions : Etcheverry, Friou), *La Commère* (Grandjany), *Le Moucheron* (Grandjany)

¹ Louis DIEMER, *Les clavecinistes français*, 4 volumes, Paris, Durand, 1912.

² Jean-Baptiste LOEILLET, *Six Suits of lessons for the harpsicord or spinnet in most of the key's with variety of passages and variations throughout the work...*, London, J. Walsh and J. Hare, 1723.

- 11^{ème} ordre : *Les Vieilleux et les gueux* (Chertok) et *Troisième Acte* (Friou) sous le nom de *Carnival* (Goodwin, John, Lawrence), extraits de *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise*
- 13^{ème} ordre : *Les lis naissans* (*Awakening the lilies*, Pratt), *Les Coucous bénévoles* (2 versions : Dilling, Ethier), extrait de *Les Folies françaises* (Ethier)
- 14^{ème} ordre : *Le Petit rien* (3 versions : Dickstein, Etcheverry, Zingel et Haag)
- 18^{ème} ordre : *Sœur Monique* (4 versions : Alessandrini, Etcheverry, Friou, Milligan), *Le Tic-toc-choc ou Les Maillotins* (Renié)
- *Air tendre* (2), *concerts royaux ou bien « langueurs tendres »* du 6^{ème} ordre (Etcheverry)

- *Menuet* (Dickstein)

DAGINCOURT, François

- 3^{ème} ordre : *L'Etourdie* (Renié)

DANDRIEU, Jean-François

- 1^{er} livre, 2nd suite : *Les Tourbillons* (Renié)
- 1^{er} livre, 4^{ème} suite : *L'empresée* (Burton), *Les Fifres* (Renié)
- *Menuet* (Curcio)

DAQUIN, Louis-Claude

- 1^{er} livre : *Rigaudon* (3 versions : Jaeger, Le Dentu, Van Campen), *Tambourin* (Milligan)
- 2nd livre : *L'Hirondelle* (Renié)
- 3^{ème} livre : *Le Coucou* (3 versions : Friou, Magistretti, Renié)
- 4^{ème} livre : *La Mélodieuse* (2 versions : Burton, Renié)
- *Noël* (Dickstein)

DUPHLY, Jacques

- 2nd livre : *La Victoire* (Renié)

RAMEAU, Jean-Philippe

- *Premier livre de pièces de clavecin, Suite en la* : *Menuet* (Magistretti), *Gavotte* (Magistretti)
- *Pièces de clavecin, Suite en mi* : *première Gigue en rondeau* (Etcheverry, Friou), *Le Rappel des Oiseaux* (Magistretti), *Rigaudons* (Magistretti, Lawrence/Salzedo, n°2 transposé Etcheverry, n°2 simplifié Le Dentu), *Musette en Rondeau* (Etcheverry),

Tambourin ou *Tambourin des fêtes d'Hébé* (4 versions : Etcheverry, Friou, Lawrence = Salzedo, Renié, Salzedo)

- *Pièces de clavecin, Suite en Ré : La Follette* (Etcheverry), *La Boiteuse* (Friou), *Les Tourbillons* (Grandjany)
- *Nouvelles Suites de pièces de clavecin, Suite en sol : L'indifférente* (Magistretti), *Les Sauvages* (Etcheverry), *L'Égyptienne* (Renié), *Menuet* (Magistretti)
- *Indes galantes, ballet réduit à quatre grands concerts* (pour clavecin) : *Menuet* (Renié)
- *Menuet* (Friou, Etcheverry)

Concernant Rameau, de nombreuses œuvres, parmi les plus jouées à la harpe, sont issues de pièces orchestrales et scéniques. Les transcriptions ne sont pas directement des réductions, elles ont été réalisées d'après des arrangements pour piano du début du XX^e siècle, notamment ceux de Louis Diémer. Il s'agit de la *Gavotte du Temple de la gloire* (Salzedo), de la *Gavotte des Boréades* (Renié), des *Menuets de Platée* (Renié), ainsi que du *Rondeau des Songes* (Renié) et du *Rigaudon de Dardanus* (Principe). Ces transcriptions se situent aux frontières de mon *corpus*, tout comme celles du *Rondeau*¹ de la *Première suite des Fanfares pour des trompettes, timbales, violons et hautbois* de Jean-Joseph Mouret. Cette œuvre, peu jouée en France, est particulièrement célèbre aux USA : popularisée par le générique de la série télévisée *Masterpiece theatre*, elle est de toutes les anthologies de musique de mariage américaines. Les transcriptions pour deux harpes réalisées par Carlos Salzedo et ses successeurs, très populaires aux USA, sont également aux limites du répertoire ici considéré².

Tambourin

Le *Tambourin* de la suite en mi des *Pièces de clavessin* de 1724, ultérieurement repris dans les *Fêtes d'Hébé*, est présent dans quatre recueils de transcriptions pour la harpe : c'est la pièce de Rameau dont il existe le plus grand nombre de versions. L'un de ces volumes est consacré à Rameau, l'autre à la « musique baroque » dans son ensemble, et deux sont des

¹ Deborah FRIOU, François COUPERIN, Louis-Claude DAQUIN, Jean-Joseph MOURET et Jean Philippe RAMEAU, *Baroque music for the harp, op. cit.* ; Patricia JAEGER, Louis-Claude DAQUIN et Jean-Joseph MOURET, *Baroque sampler, op. cit.*

² François COUPERIN et Carlos SALZEDO, *Le carillon de Cythère*, Philadelphia, s.d. ; Jean François DANDRIEU et Carlos SALZEDO, *Les tourbillons : Play of the winds*, New York, Lyra Music Company, 1970 ; Jean-Philippe RAMEAU et Carlos SALZEDO, *La joyeuse : rondeau*, New York, Lyra Music, 1969 ; Jean-Philippe RAMEAU et Carlos SALZEDO, *Les sauvages*, s.d. ; Stephanie CURCIO et François COUPERIN, *Stage two harp duets : little classics arranged for two harps (lever or pedal)*, Stratham, NH, S. Curcio Publications, 2002 ; Jean Philippe RAMEAU et Louise PRATT, *La Joyeuse : rondo*, Manti, Utah, Music Publications, Louise F. Pratt, 2000.

anthologies généralistes. La cinquantaine d'années qui sépare la première transcription de la dernière semble curieusement avoir eu peu d'influence sur la manière d'aborder la partition. En revanche, on observe des traditions différentes selon le pays de publication : la transcription d'Etcheverry semble partiellement inspirée de celle d'Henriette Renié, ce qui n'est pas le cas des deux versions américaines. Renié s'est probablement inspirée d'une édition pour piano du *Tambourin* pour réaliser sa propre transcription. De nombreuses versions pour piano de cette pièce ont été publiées au début du XX^e siècle. Aucune de celles que j'ai consultées ne semble être la source incontestable de la version de Renié. Il semble en revanche hors de doute que la harpiste se soit fondée, pour presque toutes ses autres transcriptions des clavecinistes français, sur les éditions de Diémer, tant les phrasés et nuances ajoutés, ainsi que les modifications d'ornementation, sont similaires à celles proposées par ce dernier :

- *Le Coucou* et *L'Hirondelle* de Daquin sont issus du premier volume des *Clavecinistes français* ;
- *L'Etourdie* de Dagincourt, *Les Fifres* et *Les Tourbillons* de Dandrieu, *La Mélodieuse* de Daquin sont issus du deuxième volume ;
- *Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins* de Couperin est issu du troisième volume ;
- la *Musette des Indes Galantes*, *Les Menuets de Platée* et le *Rondeau des Songes de Dardanus* de Rameau, ainsi que *La Victoire* de Duphly sont issus du quatrième volume ;
- le « *Menuet de Castor et Pollux* » du premier recueil, « *La Gavotte des Boréales* » du septième recueil, et le « *Tambourin des Fêtes d'Hébé* » du troisième recueil, viennent probablement de publications pour piano, que je n'ai malheureusement pas pu identifier.

Faire une étude comparative de l'ensemble des transcriptions d'une même œuvre m'a semblé nécessaire car les seules transcriptions pour harpe qui ont été étudiées sont, en ce qui concerne la musique ancienne, des analyses isolées et non comparatives¹. Elles se trouvent dans des thèses de doctorat soutenues aux USA, consacrées à Renié, Salzedo et Grandjany², c'est-à-dire aux transpositeurs. La comparaison, présentée sous la double forme d'un tableau à double entrée et d'une partition annotée, porte sur les éditions suivantes :

¹ En revanche, Kuo (Liu-Hsiu KUO, *Transcribing for the harp a study of Debussy's Clair De Lune, op. cit.*) fait une étude très détaillée de toutes les transcriptions existantes du *Clair de Lune* de Debussy.

² John Buddington THORNBERRY, *Transcriptions and editions for harp by Carlos Salzedo, op. cit.* ; Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions, op. cit.* ; Jaymee Janelle HAEFNER, *Virtuoso, composer, and teacher, op. cit.*

- Henriette Renié, *Les Classiques de la Harpe*, Collection de Transcriptions Classiques pour Harpe à pédales, Recueil n°3 (Rameau, Daquin, Beethoven, Bach, Schubert), Paris, Alphonse Leduc, 1943
- *Solos for the Harp Player*, Selected and Edited by Lucile Lawrence, USA, G. Schirmer, 1966 (Flagello, Durand, Debussy, Srebotnjak, Cabezón, Corelli, Forst, Rameau, Bach, Wen-Chung, Turina). Une partie des transcriptions, dont celles de Rameau, sont dues à Carlos Salzedo.
- *Six Pièces* de Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764) adaptées pour la Harpe celtique ou la Harpe à pédales par Maïté Etcheverry, Editions Choudens, *Les classiques transcrits pour la harpe*, collection Maïté Etcheverry, 1979
- *Baroque Music for the Harp*, arranged by Deborah Friou, for lever and pedal harp, USA, Friou Music, 1999 (Bach, Buttstedt, Clarke, Corelli, Couperin, Croft, Daquin, Haendel, Krieger, Kuhnau, Mouret, Pachelbel, Purcell, Rameau, Scarlatti, Telemann, Vivaldi, Witt)

René (1943)	Lawrence / Salzedo (1952)	Etcheverry (1979)	Friou (1999)
<u>Forme</u> similaire, mais refrains réécrits, avec modifications de nuance et de mode de jeu	<u>Forme</u> similaire, mais avec refrains réécrits, modifications de nuance et de mode de jeu. Pas de double barre entre les parties	<u>Forme</u> similaire, mais refrains réécrits, avec modifications de nuance et de mode de jeu	<u>Forme</u> modifiée : Coupure après le 2 ^{ème} refrain (suppression des 2 ^{ème} et 3 ^{ème} couplets)
<u>Nuances ajoutées</u> : Refrain 1 : <i>forte</i> Couplet 1 : <i>piano, crescendo</i> Refrain 2 : <i>forte, pianissimo</i> Couplet 2 : <i>crescendo</i> Refrain 3 : <i>forte</i> Couplet final : <i>forte</i> <i>sforzando, diminuendo, piano, crescendo, forte</i>	<u>Nuances ajoutées</u> : Refrain 1 : <i>forte</i> Couplet 2 : <i>forte sempre</i> Refrain 3 : <i>piano</i> Couplet final : <i>forte / piano, crescendo, fortissimo, fortissimo sempre, fortissimo</i>	<u>Nuances ajoutées</u> : Refrain 1 : <i>forte</i> Couplet 1 : <i>piano, mf / p, mf / crescendo</i> Refrain 2 : <i>forte</i> Couplet 2 : <i>forte / piano, mf / crescendo</i> Refrain 3 : <i>forte</i> Couplet final : <i>f / p, mf / p, crescendo</i> <i>sforzando, crescendo</i>	<u>Nuances ajoutées</u> : Refrain 1 : <i>mf</i> , soufflets Couplet 1 : <i>forte, decrescendo</i> Refrain 2 : <i>mf</i> , soufflets, <i>piano</i>
<u>Phrasés</u> : Conserve ceux indiqués par Rameau (liaisons par deux noires pour le premier couplet)	<u>Phrasés</u> : Conserve ceux indiqués par Rameau (liaisons par deux noires pour le premier couplet)	<u>Phrasés</u> : Conserve ceux indiqués par Rameau (liaisons par deux noires pour le premier couplet)	<u>Phrasés</u> : aucun, ni de l'arrangeur ni ceux de Rameau

Ajouts nombreux : Liaisons pour la plupart des groupes de 4 croches, et pour les noires du dernier (par deux). Ajout d'accents et de lourrés/piqués dans le 2 ^{ème} couplet	Ajouts peu nombreux : 11 mesures avant la fin, liaison par deux mesures sur le début de la thésis	Ajouts très nombreux : Liaisons pour la plupart des groupes de 4 croches, et pour la plupart des noires (par deux). Liaisons plus longues dans le 2 ^{ème} couplet et dans le refrain final	
<u>Ornements</u> (chez Rameau, uniquement des cadences) : Tous conservés aux mêmes endroits, sans ajout. Tous écrits en toutes notes, et réalisés de la même façon, c'est-à-dire trois notes qui commencent par la note réelle.	<u>Ornements</u> (chez Rameau, uniquement des cadences) : Tous conservés aux mêmes endroits, sans ajout. Indiqués par le même signe que Rameau, mais doigtés de façon à obtenir trois notes qui commencent par la note réelle. Exception faite du 2 ^{ème} couplet, où l'ornement est condensé en une seule petite note supérieure	<u>Ornements</u> (chez Rameau, uniquement des cadences) : Tous conservés aux mêmes endroits, sans ajout. Tous écrits en toutes notes, et réalisés de la même façon, c'est-à-dire trois notes qui commencent par la note réelle.	<u>Ornements</u> (chez Rameau, uniquement des cadences) : Tous conservés aux mêmes endroits, sans ajout. Tous écrits en toutes notes, et réalisés de la même façon, c'est-à-dire trois notes qui commencent par la note réelle. Dans le Refrain, remplace la cadence du 1 ^{er} temps de la 4 ^{ème} mesure par un doublé.
<u>Modes de jeu</u> : bas dans les cordes pour une partie du second refrain	<u>Modes de jeu</u> : harmonique sur les <i>mi</i> aigus du 2 ^{ème} couplet, 3 ^{ème} refrain près de la table	<u>Modes de jeu</u> : bas dans les cordes (2 nd e moitié de tous les refrains)	<u>Modes de jeu</u> : aucun
<u>Tempo</u> : Vif conservé. Ajout d'un <i>Rit.</i> sur les 5 derniers temps	<u>Tempo</u> : Vif conservé. Précise la blanche = 116, et <i>lively</i> . Écrit à C barré et pas à « 2 ». Ajout d'un point d'orgue avant le 3 ^{ème} refrain, et avant la carrure finale	<u>Tempo</u> : Vif conservé. Ajout d'un « rit » sur les 6 derniers temps	<u>Tempo</u> : <i>Vivace</i> et non Vif, à C et non à 2
<u>Doigtés</u> : presque entièrement indiqués, de même que les pédales et les étouffés	<u>Doigtés</u> : presque entièrement indiqués, de même que les pédales et les étouffés	<u>Doigtés</u> : presque entièrement indiqués, de même que les pédales	<u>Doigtés</u> : intégralement indiqués, de même que les pédales
<u>Divers</u> : la fin de la MG du refrain est un accord de 5 ^{te} et 8 ^{ve} à vide et non pas un accord parfait	<u>Divers</u> : enharmonies nombreuses et écrites directement (en notes, pas uniquement en pédales)	<u>Divers</u> : Coupure indiquée pour la harpe celtique.	<u>Divers</u> : la coupure effectuée est similaire à celle proposée par Etcheverry. Elle permet le jeu sur harpe celtique. Octaviation supérieure de la MG pour les mesures 3 et 4 du refrain

nuances
ornementation
phrasés
tempo et forme
divers

Vivace (F), VII +
lively + d = 116 (S),
C barré (S), C (F)

L'embourim

forte (S, F)
piano (R, E)

Remplacé par un double (F)
2ème carure bois (E)
3ème refrain bois (S)

mf (E)

forte
mf (E)

Soufflet (F)

En toutes notes, par le bas - sol / la / si. Pour toute oeuvre sans indication contraire (R, S, E, F)

soufflet (F) *fin.* 1^{re} Reprise

liaisons ajoutées sur les groupes de 4 croches (R, S, E) *f* (F)

Cadence remplacée par une petite note barrée, supérieure à la note réelle, pour tout le couplet (S)

remplacée

Suppression des liaisons (F)
cresc. (R, E)

Da Capo puis Fin (F) 2^e Reprise
plus accentuée, poco espress. (R)

f (E)
accents sur les si (R)

p (E)

toujours oar la note du bas

Deux mesures liées (S, E)

mf cresc (E)
f (R)

liaisons à la mesure (E), à la blanche (R)

mf (E)

p (E)

p, cresc. (E)

sf. (E, R)

dim. (R)

f sempre (S)

Point d'orgue (S)

p (E)

mf (E)

p, cresc. (E)

sf. (E, R)

dim. (R)

p, cresc. (R)

Point d'orgue (S)

f (R)

f (R)

rit. (E, R)

fin.

fin.

liaison à la mesure (E), à la blanche (R)

Point d'orgue (S)

f (R)

rit. (E, R)

fin.

Les quatre versions, malgré leurs écarts chronologique et géographique, sont peu divergentes. Leurs auteurs, bien qu'ayant des formations et des parcours différents, ont un objectif similaire : rendre cette pièce accessible à un harpiste peu aguerri. La pièce est brève et n'offre que peu de difficultés, il est par conséquent peu surprenant que ses réalisations harpistiques soient proches. Le traitement des ornements est commun : peu nombreux, ils sont tous conservés, écrits en toutes notes, ou bien avec le signe employé par Rameau mais doigté. Les cadences sont réduites à un unique battement de trois notes, et débutent par la note réelle et non par la note supérieure. S'il n'est pas certain que Renié et Salzedo aient eu accès au *fac simile*, ou à une édition *Urtext*, contenant la table des ornements de Rameau, il est en revanche peu probable que Maïté Etchverry ne s'y soit pas référée. Le choix de cette réalisation des cadences est probablement, pour certains des transpositeurs, volontairement erroné : les agréments sont plus difficiles à exécuter à la harpe qu'au clavecin ; la pièce est plus accessible avec des ornements réduits à trois notes. De nombreux ajouts sont destinés à faciliter l'interprétation. Des nuances sont ajoutées, ainsi que des indications de mode de jeu et de phrasés (sauf dans la version de D. Friou), plus idiomatiques de l'écriture de la harpe que de celle du clavecin. Les autres annotations sont de nature purement technique et se justifient par la destination pédagogique de ces transcriptions : doigtés précis, pédales (ou crochets) tous indiqués, enharmonies parfois écrites en toutes notes (et pas uniquement *via* la pédale), au détriment de l'harmonie réelle (Salzedo). L'arrangement de Déborah Friou se distingue des autres dans la mesure où il est destiné avant tout à la harpe celtique : les couplets deux et trois, trop chromatiques, sont supprimés¹.

Sœur Monique

Sœur Monique est la pièce de François Couperin dont il existe le plus de transcriptions pour la harpe. Elle est, comme le *Tambourin* de Rameau, transcrite à des fins pédagogiques, ce qui implique certains aménagements. Elle est cependant destinée à des élèves de niveau plus avancé (fin de deuxième cycle), et présente des difficultés de transcription qui ne sont pas identiques à celles du *Tambourin*. Elle est, à cet égard, tout à fait représentative des problèmes que posent la majorité des pièces de Couperin jouées à la harpe. Aux transcriptions

¹ La harpe celtique dispose de la même amplitude de tons qu'une harpe à simple mouvement (généralement, de *mi b M* à *mi M*). Les crochets sont passés manuellement : il faut un silence ou une valeur longue à la main gauche pour pouvoir modifier une altération, qui ne vaut par ailleurs que pour la note concernée (un *do* précis, et pas tout les *do* comme avec une pédale)

de Maïté Etcheverry et Déborah Friou, viennent s'ajouter celles de Samuel Milligan (tradition Salzedo) et Roberta Alessandrini, à laquelle je n'ai pas pu avoir accès¹ :

- *Medieval to Modern, Repertoire for the Troubadour, Selected compositions from the 12th century to the present, arranged for harp... easy to moderately difficult*, by Samuel Milligan, Volume 1, Chicago, Lyon and Healy publications, 1962 (Mudarra, Monteclair, Cabezon, Farnaby, Bach, Couperin, Handel, Rousseau, Haydn, Daquin, Yradier, Schumann, Rimsky-Korsakov)
- *Six Pieces de François Couperin (le grand) (1668-1733), adaptées pour la Harpe celtique ou la Harpe à pédales*, par Maïté Etcheverry, Paris, Choudens, 1978
- *Baroque Music for the Harp*, arranged by Deborah Friou, for lever and pedal harp, USA, Friou Music, 1999 (Bach, Buttstedt, Clarke, Corelli, Couperin, Croft, Daquin, Haendel, Krieger, Kuhnau, Mouret, Pachelbel, Purcell, Rameau, Scarlatti, Telemann, Vivaldi, Witt)

Milligan (1962)	Etcheverry (1978)	Friou (1999)
<u>Forme</u> modifiée : suppression de la première moitié du 2 ^{ème} couplet (harmoniquement plus mobile que le reste de la pièce, elle empêcherait le jeu sur harpe celtique), et <i>Da capo</i> final modifié (refrain + couplet 1 + refrain, au lieu du refrain seul). Les refrains sont réécrits, afin de permettre des modifications de nuances	<u>Forme</u> : suppression de la première moitié du 2 ^{ème} couplet (harmoniquement plus mobile que le reste de la pièce, elle empêcherait le jeu sur harpe celtique) Les refrains sont réécrits sans raison particulière	<u>Forme</u> fortement modifiée : suppression des couplets 2 et 3
<u>Nuances</u> : Refrain 1 <i>piano</i> , soufflets. 2 ^{ème} fois, <i>pp</i> , <i>mf</i> , <i>cresc.</i> Couplet 1 <i>forte</i> Refrain 2 <i>piano</i> , <i>p.</i> , <i>cresc.</i> , <i>mf</i> Couplet 2 <i>p</i> , <i>mf</i> , <i>cresc.</i> , <i>f</i> Refrain 3 <i>piano</i> , <i>cresc.</i> Couplet 3 : <i>mf</i> , <i>cresc.</i> <i>p</i> Reprise <i>p</i> , <i>cresc.</i>	<u>Nuances</u> : Refrain 1 <i>piano</i> , <i>cresc.</i> , <i>f</i> Couplet 1 <i>mf</i> Refrain 2 <i>piano</i> , <i>cresc.</i> , <i>f</i> Couplet 2 <i>mf</i> , <i>cresc.</i> , <i>f</i> Refrain 3 <i>piano</i> , <i>cresc.</i> , <i>f</i> Couplet 3 : <i>mf</i> , <i>soufflet</i> , <i>p</i> Reprise <i>mf</i> , <i>p</i> , <i>cresc.</i> , <i>f</i>	<u>Nuances</u> : Refrain 1 <i>piano</i> , soufflets. 2 ^{ème} fois <i>pp</i> Couplet 1 <i>forte</i> , <i>piano</i> , <i>cresc.</i> Refrain 2 <i>forte</i> , <i>soufflets</i> , <i>forte</i> Reprise : <i>piano</i> , <i>cresc.</i> , <i>forte</i>
<u>Phrasés</u> : conserve les quelques liaisons de Couperin. Ajouts nombreux, principalement à la mesure ou par deux mesures. Suppression des suspensions	<u>Phrasés</u> : conserve une partie des liaisons de Couperin. Ajouts nombreux, principalement à la mesure ou par deux mesures. Suppression des suspensions.	<u>Phrasés</u> : aucun n'est indiqué ou ajouté. Les quelques phrasés notés par Couperin sont supprimés.

¹ Cette partition, déjà ancienne, ne semble disponible dans aucune bibliothèque française et l'éditeur n'a pas répondu à mes sollicitations.

<u>Ornements</u> : suppression de presque tous les pincés. La plupart des tremblements sont conservés, écrits en toutes notes, pris par la note du bas et sur un seul battement.	<u>Ornements</u> : Les ornements sont écrits en toutes notes, pris par la note du bas sur un seul battement dans le cas des tremblements. Pas de choix systématique : privilégie les pincés aux cadences dans le refrain, les couplets 2 et 3. Privilégie les tremblements dans le couplet 1	<u>Ornements</u> : suppression de presque tous les pincés. La plupart des tremblements sont conservés, écrits en toutes notes, pris par la note du bas et sur un seul battement.
<u>Modes de jeu</u> : aucun	<u>Modes de jeu</u> : la deuxième moitié du refrain toujours bas dans les cordes. Deux mesures bas dans les cordes pour un effet d'écho lors de répétitions dans les 2 ^{ème} et 3 ^{ème} couplets ainsi que dans la Reprise.	<u>Modes de jeu</u> : aucun
<u>Tempo/Indications</u> modifiés. Suppression du « Tendrement sans lenteur », remplacé par : Allegretto quasi Andantino, croche = 120. <i>dolce con tenerezza</i>	<u>Tempo/Indications</u> non modifiés et sans ajout : Tendrement sans lenteur	<u>Tempo/Indications</u> modifiés. Suppression du « Tendrement sans lenteur », remplacé par <i>Allegro</i>
<u>Doigtés</u> très partiellement indiqués	<u>Doigtés</u> : en partie indiqués, de même que les étouffés	<u>Doigtés</u> intégralement notés
<u>Divers</u> : écrasement de la conduite polyphonique de la MG, qui passe, sans suppression de notes, de deux à trois voix à une seule, en croches régulières.	<u>Divers</u> : dans le refrain et les deux premiers couplets, écrasement de la conduite polyphonique de la MG, qui passe, sans suppression de notes, de deux à trois voix à une seule, en croches régulières. Le dernier couplet et la reprise réinstaurent une conduite polyphonique à deux voix.	<u>Divers</u> : transposition de la pièce de <i>Fa</i> à <i>Sol</i> Majeur. Ecrasement de la conduite polyphonique de la MG, qui passe, sans suppression de notes, de deux à trois voix à une seule, en croches régulières.

nuances

ornementation

phrasés

tempi et formes

divers 50

E : indication conservée
M : Allegretto quasi andantino
F : Allegro + transposé en Sol M

M, F : cadences en toutes notes, par le bas avec un seul battement. E : cadences supprimées pour le refrain

E : Pincés en toutes notes. M, F : Pincés supprimés pour l'ensemble de la pièce

Sœur Monique

MG ramassée sur une seule voix, écrite en croches égales pour toute la pièce (M, F, E)
E, M : Ajout de phrasés divers pour toute la pièce
F : Suppression de tous les phrasés.

Tendrement Sans lenteur

Rondeau

First system of musical notation for 'Sœur Monique'. It consists of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Tendrement Sans lenteur' and the form is 'Rondeau'. The first measure is marked 'p'. A blue oval highlights a section of the melody. Annotations include 'E: bdle' and 'cresc'.

Second system of musical notation. It includes the instruction 'Fin f 1er Couplet'. Annotations include 'suppression du point d'orgue' (pointing to a fermata), 'Pincés supprimés pour le couplet' (pointing to a note), and 'Suspensions supprimées' (pointing to a suspension mark).

Third system of musical notation. It includes dynamic markings 'p (F)' and 'cresc (F)'. An annotation 'M: ajout tierce' points to a specific note.

Fourth system of musical notation. It includes the instruction 'Rxx. 2. Couplet'. An annotation 'F: supprime la basse' points to a note in the bass line.

Fifth system of musical notation. It includes annotations 'M et E: Coupent le début du couplet 2 (jusque fin de la page)' and 'F: Coupe couplets 2 et 3'.

M et E : fin de la coupe du couplet 2

M : suppr. rous les pincés

E : suppr.

suppr.

E : suppr.

suppr.

51

mf

p

E : suppr.

M : ré

M : suppr. tous les pincés

suppr.

cresc.

E : poco rit.

f

Rxx.

mf

3.^{ème} Couplet

M : suppr.

suppr.

suppr.

suppr.

suppr.

suppr.

suppr.

cresc.

F : fin de la coupe

E : suppr.

suppr.

2. fois

mf (E)

p (M et F)

Reprise

suppr.

suppr.

suppr.

suppr.

cresc. (F et M)

poco a poco rit. (E)

poco a poco slargando (M)

cresc. (E)

f (F)

2. fois

Rondeau

The image shows a page of musical notation for guitar, consisting of six systems of a treble and bass staff. The score is annotated with various performance instructions and corrections. Red circles and green ovals highlight specific notes or groups of notes. Annotations include 'M : suppr.' (Mute) and 'E : suppr.' (Eliminate) for various notes, 'M : ré' (Mute: re), 'F : fin de la coupe' (Finish the cut), '2. fois' (2 times), 'Reprise' (Repeat), and 'Rondeau' (Rondeau). Dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *cresc.*, and *poco rit.* are present. The page number '51' is in the top right corner.

Une grande partie des ajouts et modifications observés dans ces transcriptions de *Sœur Monique* sont communs avec ceux qui avaient été soulignés concernant le *Tambourin de Rameau*. Ces éditions pédagogiques intègrent à nouveau les éléments techniques que sont doigtés, étouffés et pédales, ainsi que les directions d'interprétation que donnent nuances et phrasés. Ceux indiqués avec précision par Couperin sont quelque peu malmenés, ce qui ne peut être ici expliqué par des raisons techniques¹ : suppression des suspensions, des liaisons par deux de la reprise, difficultés à traduire en notation moderne et harpistique les « signes pour marquer les notes qui doivent être liées et coulées »² présents dans les couplets. Le début du deuxième couplet, voire les deuxième et troisième couplets dans leur intégralité, sont sujets à coupure, pour des raisons harmoniques qui ne rendent pas ces passages accessibles à la harpe celtique

Deux éléments distinguent ces transcriptions de celles du *Tambourin* : l'écrasement de la polyphonie de la main gauche, et la suppression d'un grand nombre d'ornements. La disparition des différentes voix de la main gauche produit une différence davantage visuelle que sonore. En effet, cette simplification de la partition, si elle nuit à la compréhension du discours pour le jeune harpiste, n'entrave pas la superposition des sons recherchée par l'auteur : au clavecin, il est nécessaire de maintenir les touches volontairement enfoncées pour que les sons se mêlent, tandis qu'à la harpe, il faut à l'inverse étouffer les cordes si l'on souhaite éviter un mélange des résonances inhérent à l'instrument. La modification de la notation n'entraîne donc pas de réel changement dans l'effet produit. Ce n'est pas le cas de la suppression d'agréments, perte sèche quant à l'expressivité de l'œuvre, cependant indispensable pour la mettre à disposition de jeunes interprètes en phase d'apprentissage. La principale difficulté de la transcription des pièces de Couperin à la harpe réside en effet dans la grande richesse de l'ornementation de ses pièces : la densité de tremblements et pincés, y compris dans les pièces d'un *tempo* allant, rend leur exécution souvent difficile et parfois peu satisfaisante. Ici, Milligan et Friou font le choix curieux de supprimer tous les pincés au profit des tremblements, tandis que Maïté Etcheverry, qui supprime également la moitié des agréments, semble avoir cherché à préserver une forme d'équilibre entre ornements rythmiques et ornements mélodiques³.

L'analyse de ces transcriptions pédagogiques permet de faire émerger une partie des éléments caractéristiques de la transcription du clavecin vers la harpe et ce malgré les

¹ Ils ne présentent pas de difficulté particulière.

² François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, Paris, l'Auteur le sieur Foucaut, 1717, p. 74.

³ Cf. 3.1.2. Agréments, pp. 199-222.

simplifications opérées pour respecter les capacités des interprètes auxquelles elles sont destinées. Quatre aspects fondamentaux de ce changement de *medium* émergent des comparaisons effectuées ci-dessus :

- Une partie des difficultés de transcription est due aux différences de facture entre clavecin et harpe et aux caractéristiques techniques et sonores propres à cette dernière. Les résonances de l'instrument, ainsi que ses limites harmoniques (plus importantes dans le cas de la harpe celtique que dans celui de la harpe à pédales), impliquent fréquemment de nécessaires modifications de la partition originale.
- L'autre moitié des questionnements relatifs au passage du clavecin vers la harpe relève, à l'inverse, des caractéristiques inhérentes à l'écriture du clavecin dans ses traits les plus idiomatiques. A travers les analyses ci-dessus, les ornements apparaissent comme le principal idiomatisme difficile à transposer à la harpe.
- Il peut exister une différence manifeste entre ce qui est noté et l'effet produit, selon que la partition est exécutée au clavecin ou à la harpe. L'exemple de la basse de *Sœur Monique* est particulièrement probant, et n'est pas un cas de figure isolé.
- Le travail sur la transcription est susceptible de se transformer, indirectement, en travail sur le répertoire à transcrire. Etudier les difficultés de transcription que posent les œuvres de tel ou tel compositeur est susceptible de mettre en valeur certaines caractéristiques d'écriture concernant le répertoire original. L'écriture ornementale propre à Couperin en est l'exemple le plus évident.

Les choix effectués par les transpositeurs tendent à rendre l'écriture des pièces aussi « harpistique » que possible, aussi bien dans les quatre versions de *Sœur Monique* que dans celles du *Tambourin* de Rameau. L'idiomatisme est systématiquement privilégié par rapport à la conservation du texte écrit, bien que celui-ci soit réalisable en l'état. Les auteurs de ces transcriptions sont issus de traditions différentes et ont œuvré avec plusieurs dizaines d'années d'écart, mais se rejoignent sur ce point. Le choix de modifier divers détails des pièces ainsi que d'ajouter de nombreuses indications est probablement dû au public visé par ces éditions, toutes à caractère pédagogique, comme la majeure partie des transcriptions publiées. Il sera par conséquent indispensable d'observer si les choix effectués par les interprètes sont similaires lorsqu'il s'agit de répertoire de concert.

2.1.2. Enregistrements

Les enregistrements constituent le second maillon important d'une étude sur les transcriptions existantes. A la différence des éditions, qui comportent le plus souvent des pièces simplifiées à des fins pédagogiques, ils donnent un aperçu de la pratique de la transcription par les concertistes. Par ailleurs, ils sont dégagés de certaines contraintes éditoriales et commerciales susceptibles de peser sur les partitions publiées : il est difficile de justifier d'une nouvelle édition si elle reprend strictement la partition de clavecin. J'ai sélectionné un panel représentatif, mais non exhaustif, d'une trentaine d'enregistrements¹ pour harpe seule, pour la plupart référencés dans le catalogue *worldcat* ou dans celui de la BNF, comprenant 29 pièces issues du répertoire de clavecin français du XVIII^e siècle.

- *Sœur Monique* (3), *Tic-Toc-Choc* (3), *Les Barricades mystérieuses* (2), *La Commère* (2), *Le Moucheron*, *La Favorite*, *La Milordine*, *Gavotte en sol mineur*, *La Majestueuse*, *Courante en sol mineur*, *L'Auguste*, *Les Moissonneurs*, *Le Carillon de Cithère*, *Les Tours de passe-passe* de Couperin ;
- *La Lyre d'orphée* de Dandrieu ;
- *Le Coucou* (6), *L'Hirondelle* (3), *La Mélodieuse* de Daquin ;

¹ Estibaliz ALDECOA TROGLIA, *Música para arpa del renacimiento, barroco y clasicismo*, Bilbao, s.d., 2009 ; Nancy ALLEN, *A celebration for harp*, Hollywood, Calif., Angel Studio, 1987 ; ANDERSON, *Harp Solo and Ensemble*, Provo, Utah, BYU School of Music, 2007 ; Sarah BULLEN, *The Essential harp*, USA, Egan Records ; Agnès CLEMENT, *Agnes Clement : Dance*, USA, Lyon and Healy Records, 2010 ; Vera DULOVA, *Russian performing school*, RCD, 1995 ; Bernard GALAIS, *Le tambourin*, s.l., s.d., 1973 ; Martine GELIOT, *Pièces pour la harpe*, France, Pathé Marconi/EMI, 1975 ; Erica GOODMAN, *Eric Robertson presents*, Toronto, Duke Street Records, 1986 ; Erica GOODMAN, *Jeux à deux music for flute and harp, musique pour flûte et harpe.*, Toronto, Marquis, 1982 ; Marcel GRANDJANY, *La harpe, classique et moderne*, Capitol, 1960 ; Marcel GRANDJANY, *Pour la harpe*, Hollywood, Capitol, 1960 ; Béatrice GUILLERMIN, *Musique française pour harpe*, France, autoproduit, 2011 ; Jaymee HAEFNER, *Graduate lecture/recital*, Bloomington, William and Gayle Cook Music Library, coll. « graduate recital », 2007 ; Naomi KATO, *Naomi Kato, harp, in a senior recital*, 1983 ; Marie-Pierre LANGLAMET, *Harp Recital*, Berlin, Germany, Egan Records, 2001 ; Lily LASKINE, *Le charme de la harpe*, France, Erato, 1977 ; Andrew LAWRENCE-KING, *La harpe royale*, BMG Music International BMG France, 1996 ; Constance LUZZATI, *Résonances, op. cit.* ; Nicole MASTERO, *Petits morceaux préférés mosaïque classique & romantique, Favourites [sic] little pieces*, Erasmus, 1990 ; Susann MC DONALD, *A Tribute to Henriette Renié*, USA, 1975 ; Susanna MILDONIAN, *Three centuries of harp music / Trois siècles de harpe en Europe*, Peters International / Decca, 1974 ; Masumi NAGASAWA, *Amuse music for single & double action harp from the Age of Enlightenment & romanticism*, Etcetera, 2004 ; Elena POLONSKA, *L'art de la harpe. vol. 2 vol. 2*, Paris, Arion, 1998 ; Elena POLONSKA, *The Baroque harp*, London, Turnabout, 1966 ; Henriette RENIE, *Henriette Renié enregistrements inédits, 1927-1955 compositions & transcriptions*, France, Association Internationale des Harpistes, 2004 ; Henriette RENIE, *Henriette Renié playing her own compositions and transcriptions for harp*, Eugene, Ore., Eugene Chapter of the American Harp Society, 1928 ; Carlos SALZEDO, *Salzedo studio recital. 1949-11-05 1949-11-05, 1949* ; Masako SHINTO, *Discovering the Naderman Harp*, Japan, Kojima Recordings, Inc., 2001 ; Sunita STANESLOW, *The Romantic harp*, Minneapolis, Minn., Excelsior, 1997 ; Julia THORNTON, *Harpistr*, EMI, 2003 ; Eleanor TURNER, *Childs play*, Arts in Fusion, 2006 ; Andrea VIGH, *Romantic evening music for harp*, Santa Monica, LaserLight, 1993.

- *Tambourin* (6), *L'Égyptienne* (3), *Menuet* (3), *Rappel des oiseaux* (3), *Les Sauvages* (2), *Rigaudon* (2), *Rondeau des Songes* (2), *La Boiteuse*, *Les Cyclopes*, *L'Entretien des muses*, *Sarabande* de Rameau.

Ces enregistrements ont été réalisés entre 1927 et 2012, par des artistes émanant de dix pays différents. Ils m'intéressent en ce qu'ils sont susceptibles d'être révélateurs d'une pratique de transcription qui existe distinctement des publications. En effet, il est parfois explicitement notifié que « tous les arrangements sont de l'interprète »¹, sans pour autant que ceux-ci aient fait l'objet d'éditions. Cependant, les pièces concernées sont le plus souvent des œuvres dont il existe déjà une ou plusieurs transcriptions, et qui font par conséquent partie de la tradition d'interprétation de la harpe. Béatrice Guillermin et Nancy Allen², qui indiquent être les auteurs de leurs arrangements, n'en interprètent pas moins des pièces de clavecin qui comptent parmi les plus célèbres chez les harpistes, à savoir *Les Sauvages* de Rameau pour la première, et *Le Coucou* de Daquin, *La Toccata* de Loeillet, *Les Barricades mystérieuses* de Couperin pour la seconde. Par ailleurs, les œuvres les plus souvent enregistrées sont souvent celles dont il existe le plus grand nombre d'éditions.

Quatre enregistrements³, sur les 31 considérés, comportent des œuvres qui n'ont jamais été l'objet de publications pour harpe. On ne peut donc réduire la pratique de la transcription à son aspect le plus visible qu'est l'édition, cependant, les œuvres interprétées qui n'ont pas de tradition de transcription antérieure sont largement minoritaires. Trois interprètes sur les quatre considérés sont spécialistes de musique ancienne, deux d'entre eux jouent sur des harpes anciennes. Il s'agit d'une autre forme de transcription que celle qui concerne la harpe moderne : la harpe à pédales à simple mouvement que joue Masako Shinto, pas plus que la harpe triple d'Andrew Lawrence-King, n'existaient en France à l'époque de François Couperin.

Les programmes des concours internationaux peuvent également renseigner sur la présence de la musique de clavecin français dans ce qui peut être considéré comme le grand répertoire de la harpe. Elle est très limitée, à la différence de Bach et Scarlatti, très représentés. Dans les deux dernières éditions des principaux concours internationaux de harpe

¹ Par exemple : Sunita STANESLOW, *The Romantic harp*, *op. cit.*

² Nancy ALLEN, *A celebration for harp*, *op. cit.* ; Béatrice GUILLERMIN, *Musique française pour harpe*, *op. cit.*

³ *Les Tours de passe-passe* de François COUPERIN, Sunita STANESLOW, *The Romantic harp al portrait France*, *op. cit.* *Le carillon de cithère* de François COUPERIN (existe cependant en publié pour deux harpes), Masako SHINTO, *Discovering the Naderman Harp*, *op. cit.* *L'Entretien des muses* et *Les Cyclopes* de Jean-Philippe RAMEAU, Constance LUZZATI, *Résonances*, *op. cit.* *La Favorite*, *La Milordine*, *Gavotte en sol mineur*, *La Majestueuse*, *Courante en sol mineur*, *L'Auguste* de François COUPERIN, Andrew LAWRENCE-KING, *La harpe royale*, *op. cit.*

à programme imposé, quatre pièces issues du *corpus* ici étudié ont été données : *L'Égyptienne* de Rameau (Laskine, 2008), *Tic-toc-choc* de Couperin, *L'hirondelle* et le *Coucou* de Daquin (Bloomington 2010) ; aucune pour le concours d'Israël. Les programmes libres du concours de Bloomington en 2010 témoignent de la même absence de répertoire français du XVIII^e siècle : sur une quarantaine de concurrents, deux ont joué le *Rappel des Oiseaux*, et un *L'Égyptienne* de Rameau. On peut légitimement se demander pourquoi la musique française est sous-représentée, à la différence des musiques allemande et italienne¹. Je ne sais pas si cela est dû uniquement à la prolifération d'ornements, ou bien si les raisons de cette sous-représentation sont plus profondes et d'ordre esthétique.

Le Coucou

Les choix faits par des interprètes virtuoses n'impliquent *a priori* pas de simplifications autres que celles dues aux caractéristiques incompressibles de l'instrument. On peut par conséquent considérer que les choix effectués par ces musiciens sont des choix d'interprétation libres de contraintes techniques. La tradition instrumentale dont sont issus les interprètes pèse en revanche sur diverses caractéristiques de jeu ainsi que sur l'édition privilégiée : transcription éditée, ou adaptation personnelle de la partition de clavecin. J'ai choisi le *Coucou* de Daquin, qui est l'une des œuvres les plus enregistrées, et dont il existe deux éditions largement diffusées en Occident : une transcription d'Henriette Renié², et la première transcription pour harpe d'une pièce de clavecin français, de Luigi Maria Magistretti³.

J'ai choisi cinq enregistrements du *Coucou* de Daquin sur harpe moderne, en adjoignant aux disques deux vidéos de concert diffusées sur Internet. Internet étant le moyen de diffusion privilégié des jeunes musiciens, il m'a semblé important de ne pas exclure de ma sélection les versions du *Coucou* qui s'y trouvent. Cependant, à la différence des enregistrements gravés sur disque qui, pour cette pièce, sont exclusivement le fait d'artistes internationalement reconnus, les versions disponibles sur le net sont de qualité très inégale, produites par des élèves de fin de deuxième cycle comme par de brillants virtuoses. J'ai appliqué un critère de sélection discutable mais simple, ne prenant en compte que les versions de vainqueurs de

¹ Dans les programmes libres du même concours, huit œuvres de Bach, trois œuvres de Haendel, six sonates de Scarlatti et une sonate de Pescetti ont été interprétées.

² Henriette RENIE, Louis-Claude DAQUIN et Jean Philippe RAMEAU, *Les Classiques de la harpe, 3e recueil, 5e et 6e degrés, op. cit.*

³ *Le Coucou, op. cit.*

concours internationaux. Sept enregistrements de harpistes de nationalité française, russe, américaine et italienne, entre 1975 et 2013, sont ainsi comparés :

- Susana Mildonian¹ en 1974 ;
- Martine Géliot² en 1975 ;
- Nancy Allen³ en 1987 ;
- Vasilisa Lushchevskaya⁴ en 2012 ;
- Sacha Boldachev⁵ en 2013.

Les trois premiers enregistrements sont issus de disques réalisés en studio, les deux derniers sont des enregistrements de concerts. La « propreté » des interprétations ne fait pas partie des aspects observés : non seulement cela n’apporterait rien à ma réflexion sur les choix d’interprétation, mais comparer des enregistrements analogiques et numériques, réalisés en studio et pris en direct en concert, n’aurait pas de sens. Il est intéressant de mettre en perspective les versions du *Coucou*, en raison de leur nombre important, mais également parce que cette pièce peut être interprétée d’après la partition de clavecin. Elle ne confronte le harpiste à aucun problème de réalisation insoluble ; aucune modification du texte écrit n’est indispensable. Les interprètes ont par conséquent le choix entre les transcriptions publiées pour harpe, jouées de longue date, et les éditions pour clavecin.

¹ Susanna MILDONIAN, *Three centuries of harp music / Trois siècles de harpe en Europe*, op. cit.

² Martine GELIOT, *Pièces pour la harpe*, op. cit.

³ Nancy ALLEN, *A celebration for harp*, op. cit.

⁴ Vasilisa LUSHCHEVSKAYA, *Le Coucou de Daquin, récital du 16 décembre 2012, au showroom Camac à Paris*, <https://www.youtube.com/watch?v=ALwWf6hkWlo>, consulté le 2 août 2014.

⁵ Sacha BOLDACHEV, *Le Coucou de Daquin, récital du 8 mai 2013 à Sao Paulo*, <https://www.youtube.com/watch?v=7tHOD98JqO0>, consulté le 2 août 2014.

Mildonian (1974)	Géliot (1975)	Allen (1987)	Lushchevskaya (2012)	Boldachev (2013)
<u>Tempo :</u> 2 minutes 03 (environ 130 à la noire) tempo très droit, sauf ralentis sur chaque fin de partie	<u>Tempo :</u> 2 minutes 09 (environ 126 à la noire) Léger « cédez » à la fin des deux premières carrures du couplet 2. Important ralenti à la fin de la dernière occurrence du refrain	<u>Tempo, forme :</u> 1 minute 53 (environ 130 à la noire) Sans la première reprise. Léger « cédez » à la fin de chaque partie. Important ralenti mes. 59 et à la fin du dernier refrain	<u>Tempo :</u> 2 minutes 08 (environ 126 à la noire) tempo très souple, avec légères variations fréquentes. Ralenti à chaque fin de partie, reprise progressive du tempo à chaque début de partie. Important ralenti à la fin de la dernière occurrence du refrain	<u>Tempo, forme :</u> 2 minutes 08 (environ 130 à la noire) Tempo très droit, sauf Ajout de 2 mesures à la fin de la pièce, sur le motif en tierces, en harmoniques de plus en plus aigues. Léger « cédez » à chaque fin de partie, Ralenti à la fin du 2 ^{ème} couplet, et à la fin du dernier refrain.
<u>Modes de jeu :</u> Motif en tierces, harmoniques à la main gauche, en écho aux notes réelles, dans le refrain, le 1 ^{er} et le 2 ^{ème} couplet Etouffés très précis sur les soupirs MG.	<u>Modes de jeu :</u> Motif en tierces, harmoniques à la main gauche, en écho aux notes réelles, dans le refrain, le 1 ^{er} et le 2 ^{ème} couplet	<u>Modes de jeu :</u> Motif en tierces à la main gauche, en écho aux notes réelles, jeu près de la table (mes. 2-3, 62-63) ou harmoniques (mes. 13-14, 25-26)	<u>Modes de jeu :</u> Harmoniques sur le motif en tierces, à la main gauche dans le refrain (mes. 1-3, 12-14), à la main droite dans le 1 ^{er} couplet (mes. 32-39). Motif en tierce près de la table dans le 2 ^{ème} couplet (mes. 61-63). Main gauche globalement bas dans les cordes (pour l'effet, ou simplement pour la clarté du discours)	<u>Modes de jeu :</u> Harmoniques sur le motif en tierces, à la main gauche dans le refrain (mes. 1-3, 12-14), à la main droite dans le 1 ^{er} couplet (mes. 32-39). Fin du 2 ^{ème} couplet près de la table (à partir de mes. 61). Ajout d'une voix en harmoniques (double la MG à l'octave sur les silences) dans le dernier refrain
<u>Ornements :</u> Pincés joués avant le temps, tremblements liés ou joués par la note inférieure, sauf en fin de phrase où ils sont réalisés par la note supérieure. Mes. 31 par la note supérieure, mes. 41, par la	<u>Ornements :</u> Pincés joués avant le temps, tremblements liés ou joués par la note inférieure, sauf en fin de phrase où ils sont réalisés par la note supérieure.	<u>Ornements :</u> Tous très serrés et difficiles à percevoir. Dans l'ensemble les tremblements sont joués sur un battement, par la note inférieure. Sauf mes. 11 (appoggiature note supérieure), mes. 59 2 ^{ème} ornement et fin du dernier refrain (tremblements appuyés par la note	<u>Ornements :</u> Pincés joués avant le temps, tremblements liés ou joués par la note inférieure, avant le temps sauf en fin de phrase où ils sont réalisés par la note supérieure. Tremblements joués avec 3 battements en fin de refrain et couplet 1. Mes. 59 premier ornement par le bas,	<u>Ornements :</u> Pincés joués avant le temps, tremblements liés ou joués par la note inférieure, avant le temps sauf en fin de phrase où ils sont réalisés par la note supérieure. Tremblements joués avec 3 battements en fin de refrain et

note inférieure (2,5 battements) Mes. 59 premier ornement par le bas, 2 ^{ème} par le haut avec 2 battements avant la terminaison Dernier ornement (reprise du refrain), tremblement long par la note inférieure	Suppression de l'ornement mes. 59	supérieure, nombreux battements)	2 ^{ème} par le haut avec 2 battements avant la terminaison Dernier ornement (reprise du refrain), tremblement long par la note supérieure	couplet 1. Mes. 59 suppression du 1 ^{er} ornement, 2 ^{ème} par le haut avec 2 battements avant la terminaison.
<u>Nuances, phrasés :</u> Tout <i>legato</i> , avec un peu de technique d'étouffés pour les basses MG (sur les silences) Accents sur le 2 ^{ème} temps mesures 5 à 9	<u>Nuances, phrasés :</u> Tout <i>legato</i> Accents sur le 2 ^{ème} temps mesure 5 à 9. <i>Mezzopiano</i> dans l'ensemble <i>Crescendo</i> du début du 2 ^{ème} couplet jusqu'à la mesure 60, contraste piano mesure 61	<u>Nuances, phrasés :</u> <i>Legato</i> , mais main gauche très claire (probablement technique d'étouffés) Accents sur le 2 ^{ème} temps mesures 5 à 9, appuyés sur toutes les notes supérieures MD. Refrain et 1 ^{er} couplet : 1 ^{ère} phrase forte, 2 ^{ème} <i>piano</i> 2 ^{ème} couplet <i>piano</i> , <i>crescendo</i> jusqu'à la mesure 60,	<u>Nuances, phrasés :</u> Tout <i>legato</i> Accents sur le 2 ^{ème} temps mesures 5 à 9, appuyés sur toutes les notes supérieures MD. <i>Mezzopiano</i> dans l'ensemble <i>Crescendo</i> du début du 2 ^{ème} couplet jusqu'à la mesure 60, contraste <i>piano</i> mesure 61	<u>Nuances, phrasés :</u> Tout <i>legato</i> Accents sur le 2 ^{ème} temps mesures 5 à 9, appuyés sur toutes les notes supérieures MD. <i>Mezzopiano</i> dans l'ensemble <i>Crescendo</i> du début du 2 ^{ème} couplet jusqu'à la mesure 60, contraste piano mesure 61

Les trois enregistrements les plus anciens semblent avoir été réalisés d'après l'édition d'Henriette Renié, tandis que les deux plus récents paraissent s'appuyer sur celle de Luca Maria Margistretti. Ces cinq versions, réalisées par des instrumentistes issus de traditions très différentes sur une période longue de quarante années, présentent curieusement peu de différences. Ils privilégient une interprétation du *Coucou* en tant que pièce de virtuosité, bien qu'il soit également possible de la considérer comme une pièce humoristique. Par ailleurs, ils mettent en œuvre des moyens caractéristiques de l'écriture pour harpe (modes de jeu) pour souligner les effets d'écho et de dialogue qu'il est possible d'instaurer avec le motif en tierces. Tous semblent centrer leur attention sur la mise en valeur de cet aspect fondamental du discours de cette pièce, au service duquel ils font preuve d'une grande ingéniosité. Les indications de *tempo* ajoutées dans les éditions de Renié et Magistretti, ainsi que la libre transcription des agréments en toutes notes, orientent en revanche fortement leur conception de la pièce, les astreignant à une vitesse d'exécution qui ne leur permet pas de jouer avec l'ornementation et de ciseler les phrasés avec la même inventivité que celle qu'ils déploient

concernant les modes de jeu. Le *Coucou* est sous leur doigts une pièce de virtuosité qui semble avoir été composée pour la harpe tant elle paraît adaptée à l'instrument.

Il aurait été intéressant de mettre en regard cette comparaison d'interprétations du *Coucou* avec une comparaison d'interprétations qui concernerait une pièce « impossible » à jouer sans modifications de la partition de clavecin. Parmi les enregistrements identifiés, sept pièces ont bénéficié d'un nombre de versions suffisantes (trois) pour que leur comparaison puissent être signifiante : *Sœur Monique* et *Tic-toc-choc* de Couperin, *Le Coucou* et *L'Hirondelle* de Daquin, *Le Tambourin*, *L'Egyptienne* et le *Menuet* de Rameau. Il est possible de jouer la majorité d'entre elles d'après la partition de clavecin.

L'Egyptienne est un cas limite : l'ornementation est très riche, la partition est en double-croches continues ; elle est intégralement réalisable à condition de choisir un tempo modéré.



L'Egyptienne, mes. 1-8, in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, Paris, l'auteur Boivin Leclerc, 1727, p. 28.

Toutes les gradations d'interprétation existent :

- la version de Martine Geliot¹ (édition Renié), rapide et à l'ornementation très allégée ;
- des versions personnelles non éditées, comme celle de Marcel Grandjany², dans un tempo modéré, à l'ornementation dense et très librement réalisée³, ou celle de Bridget Kibbey⁴, compromis entre vitesse et réalisation d'une partie des ornements indiqués par Rameau ;

¹ Martine GELIOT, *Pièces pour la harpe*, op. cit.

² Marcel GRANDJANY, *Pour la harpe*, op. cit.

³ « It is evident from his transcriptions that Grandjany did not feel tied down to any formula for how the ornaments in Renaissance and Baroque music should be played, Dr. Jane Weidensaul, Grandjany's dose associate for many years, recalled that Grandjany's attitude toward ornamentation was basically a matter of what "felt right" to him. This is quite reasonable to some extent, because ornamentation is used to enhance the effect of the music, and a musician who chooses ornaments that do this is certainly in keeping with the spirit of the practice. However, Grandjany's musical instincts were formed not during the Baroque period, but in the late nineteenth and early twentieth centuries, and as a result, the ornaments he chose are often quite different from what would have been used at the time the music was originally written. » Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, op. cit., p. 35-36.

⁴ Bridget KIBBEY, *L'Egyptienne de Rameau, récital du 26 janvier 2010 au Brooks center of performing arts, Clemson University*, <https://www.youtube.com/watch?v=kpQUhMslxzw>, consulté le 3 août 2014.

- la version d'Agnès Clément¹, qui choisit son tempo en fonction des possibilités que laisse la réalisation de toute l'ornementation de Rameau, qu'elle aménage à l'occasion en liant certaines cadences et en anticipant certains ornements avant le temps.

Tic-Toc-Choc de Couperin est une pièce qui ne peut être jouée d'après la partition de clavecin sans modifications². Elle est conçue pour être exécutée à deux claviers ; par conséquent, les deux mains opèrent dans le même registre, voire sur les mêmes notes de manière simultanée ou très rapprochée (à une double-croche de distance) :



Tic-Toc-Choc, mes. 1-3, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, Paris, Le Clerc, 1733, p. 54.

La harpe moderne ne dispose pas de réel équivalent au double clavier des grands clavecins français du XVIII^e siècle. Pour une pièce comme celle-ci, le recours à une harpe triple – qui n'existe pas plus en France à l'époque de Rameau que la harpe à pédales à double mouvement – présenterait un réel avantage de réalisation : chaque main dispose d'une rangée indépendante de cordes diatoniques. Les possibilités de réalisation sont donc multiples :

- tenter à tout prix de jouer la partition de clavecin telle qu'elle est écrite, quitte à obtenir un résultat très peu satisfaisant du fait des répétitions de notes trop rapprochées ;
- tenter de jouer la partition de clavecin en utilisant des enharmonies, qui vont potentiellement perturber l'équilibre des voix, puisque certaines notes vont résonner (les enharmonies de *mi* dièse et *si* dièse), et d'autres être rapidement étouffées, au sein de la même voix ;

¹ Agnes CLEMENT, *Agnes Clement : Dance, op. cit.*

² Cf. 3.2. De l'impossibilité à l'aporie, pp. 253-271.

- tenter de trouver un effet proche de celui de la partition de clavecin, avec des moyens très différents, en conservant la tessiture ramassée sur une unique octave mais en modifiant significativement le texte ;
- jouer l'une des voix en harmoniques, ce qui permettra de tout faire entendre à l'octave indiquée mais avec une modification de timbre très importante – davantage qu'entre deux claviers ;
- octavier l'une des voix, solution préconisée par François Couperin lorsque l'instrument ne permet pas le jeu à deux claviers¹.

Ce n'est pas la solution que choisit Henriette Renié, qui n'a probablement pas consulté l'édition originale pour clavecin, et n'a pas eu connaissance de cette solution proposée par Couperin. Elle prend clairement parti pour le troisième cas de figure évoqué ci-dessus, réécrivant la partition de manière à la rendre idiomatique pour la harpe, tout en produisant un effet très proche de celui rendu par la partition de clavecin jouée sur deux claviers. C'est ce qu'analyse J. Haefner, dans son analyse de la transcription de *Tic-Toc-Choc* par H. Renié :

« Quand les notes des deux mains sont contenues dans un si petit ambitus, la harpe a un avantage physique sur le clavier moderne, parce que les doigts du harpiste arrivent sur les cordes depuis les deux côtés de l'instrument. Cependant, jouer la même corde simultanément avec la main gauche et la main droite est physiquement impossible. Pour cette raison Renié a modelé cette œuvre pour la harpe en réécrivant la ligne la plus aigüe des neuf premières mesures. (...) Bien que la transcription de 1917 de Renié semble à première vue très différente de l'original, l'effet musical des deux versions est presque identique. »²

Cette œuvre aurait donc été idéale pour observer les différents choix de transcription opérés par les interprètes. Malheureusement pour mon étude, tous les enregistrements disponibles de *Tic-Toc-Choc*³ se fondent sur l'arrangement d'Henriette Renié. Deux des

¹ « On trouvera dans ce 3ème livre des pièces que je nome Pièces croisées on se souviendra que dans le Second, page 62, il y en a une de cette espèce, qui a pour titre Les bagatelles. C'est précisément ce que j'appelle Pièce croisée, ainsi celles qui porteront ce même titre devront être jouées sur deux Claviers, dont l'un soit repoussé, ou retiré. Ceux qui n'auront qu'un Clavecin à un Clavier, ou une épinète, joueront le dessus comme il est marqué, et la Basse une octave plus bas ; et lorsque la Basse ne pourra être portée plus bas, il faudra porter le dessus une Octave plus haut. » François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit., Préface.

² « When notes are written in such close intervals, the harp has a physical advantage over the modern single-manual keyboard because the harpist's fingers approach the strings from opposite sides of the instrument. Playing the same string simultaneously with the left and right hands on the harp, however, would be physically impossible. For this reason, Renié molded this work to the harp by rewriting the treble line in the opening nine measures. (...) Although Renié's transcription of 1917 appears at first glance to be very different from the original, the musical effect of the two versions is almost identical. » Jaymee Janelle HAEFNER, *Virtuoso, composer, and teacher*, op. cit., p. 72-73, ma traduction.

³ Susann MC DONALD, *A Tribute to Henriette Renié*, op. cit. ; Marion HOFMANN, *Virtuose Harfe*, Capriccio, 1998 ; Jaymee HAEFNER, *Graduate lecture/recital*, op. cit.

interprètes (Jaymee Haefner et Susan Mc Donald) ont d'ailleurs inclus cette pièce dans leur programme en raison de son lien avec Renié¹.

Il n'existe par conséquent pas d'œuvre enregistrée qui permette d'analyser les choix faits par différents interprètes confrontés à la nécessité de modifier certains éléments des partitions de clavecin. Cependant, le cas du *Coucou* de Daquin montre que, dans la majorité des cas, les interprètes privilégient une forme d'idiomatisme à une exécution « à la lettre » de la partition de clavecin, y compris lorsque ni l'écriture de l'œuvre, ni leurs capacités d'instrumentistes, ne les empêchent de faire le choix d'un certain littéralisme.

2.1.3. Discours d'interprètes

Les quelques textes produits par des harpistes s'exprimant au sujet de leur pratique de la transcription viennent, dans leur grande majorité, corroborer ce qui a pu être observé dans les partitions comme dans les enregistrements. Les études d'interprètes sur la transcription pour harpe, qu'elles soient anciennes ou récentes, placent toutes la recherche d'une écriture idiomatique parmi leurs préoccupations principales. Il est cependant important de souligner qu'elles ne représentent pas les harpistes transpositeurs dans leur ensemble : tous les doctorats (Ph.D ou D.M.A.) et les articles considérés ont été rédigés aux USA. La pratique des doctorats d'interprète est en effet beaucoup plus récente en France ; il n'existe pas encore, à ma connaissance, de doctorat d'interprète harpiste soutenu en France ni même en Europe². On peut par conséquent considérer que les harpistes, quelle que soit leur nationalité, privilégient dans leur majorité une écriture idiomatique dans les transcriptions qu'ils publient et qu'ils enregistrent, de même que les quelques harpistes nord-américains qui ont produit un discours écrit sur leur pratique.

¹ Henriette RENIE et François COUPERIN, *Les Classiques de la harpe, 6e recueil, 7e et 8e degrés, op. cit.*

² Il existe en revanche plusieurs doctorats européens qui concernent la harpe, à caractère historique, sociologique, ou acoustique, dont certains concernent le XVIII^e siècle : Laure BARTHEL, *La harpe de Rousseau à Boieldieu évolution organologique, les partitions de Marie Antoinette, op. cit.* ; Delphine CHADEFaux, *Interaction musicien / instrument le cas de la harpe de concert*, Paris 6, 2012 ; Emmanuelle GUELFUCCI, *La Naissance de l'école française de la harpe, 1750-1825 étude sociale et musicale, op. cit.* ; Jean-Loïc LE CARROU, *Vibro-acoustique de la harpe de concert*, Université du Maine, Le Mans, 2006 ; Florence MANCEAU, *La harpe en France de 1749 à 1789*, maîtrise de musicologie, s.l., s.d., 1988 ; Catherine MONNOT, *De la harpe au trombone apprentissage instrumental et construction du genre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012 ; Hans Julius POTT, *Harfe und Hain : die deutsche Bardendichtung des 18. Jahrhunderts*, Bonn, 1976 ; Hans Joachim ZINGEL, *Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Halle, 1932. Un doctorat d'interprète concernant la période qui m'intéresse est en préparation, au sein du programme docARTES : CLEARY, Maria Christina, *The development of the harp repertoire from the arpa doppia to the single-action pedal harp in Europe 1546-1850*. Deux doctorats d'interprète du programme docARTES, non encore soutenus, concernent la transcription pour guitare (Laura Young) et pour marimba (Adillia Yip).

Liu-Hsiu Kuo, qui travaille sur la transcription chez Debussy, distingue clairement la transcription qu'elle appelle « simplifiée » (à but pédagogique) de la transcription « non simplifiée », qui est son objet. Elle différencie également le fait de rendre la transcription idiomatique pour le nouvel instrument des « modifications » en tout genre. En revanche, elle ne spécifie pas dans la citation ci-dessous quelles peuvent être les motivations de ces modifications, qui semblent avoir un aspect négatif puisque susceptibles de modifier le style et les caractéristiques des principaux paramètres musicaux :

« Le besoin de rendre la musique plus efficace et idiomatique sur le nouvel instrument constitue le second point important relatif à la transcription non simplifiée. Ceci implique d'éviter les gênes constituées par les frissements (liés au remplacement des doigts sur des cordes encore en vibration), les doigtés malcommodes, et les autres problèmes qui peuvent nuire à l'interprétation. Le troisième problème relatif à la transcription non simplifiée concerne les modifications telles que l'adjonction ou à la suppression de notes, qui peut altérer certains paramètres telles que la mélodie, l'harmonie, le rythme, la texture et le timbre, et parfois même changer le style musical. Un exemple fréquent de ces altérations est constitué par l'adjonction d'harmoniques ou de *glissandi* qui ne font pas partie de la pièce originale. Ces questionnements mobilisent les ressources artistiques et créatives des transpositeurs. Ceux-ci se trouvent nécessairement confrontés à ces problèmes, qu'ils en tiennent compte ou pas dans leurs réalisations. »¹

Son texte sous-entend qu'il existerait des modifications bénéfiques et d'autres nuisibles. Seraient considérées comme bénéfiques les modifications qui permettraient à l'écriture de devenir « idiomatique », idiomatisme qui exclurait cependant les effets et modes de jeu caractéristiques de la harpe. Tous ne s'entendent pas sur ce point. Jeffrey Lee Parsons, dont le doctorat porte sur les transcriptions de Marcel Grandjany, inclut les modes de jeu comme les harmoniques, les *glissendi*, le jeu près de la table ou bas dans les cordes parmi les caractéristiques idiomatiques de l'instrument :

« Les transcriptions de Grandjany sont toujours bien adaptées à la harpe techniquement, bien que leur niveau de difficulté varie largement. Elles utilisent également très bien les caractéristiques sonores de la harpe, et sonnent souvent de manière plus efficace qu'une pure et simple reproduction des notes originales à la harpe. Grandjany fut également un des premiers transpositeurs à utiliser à grande échelle des techniques idiomatiques telles que les harmoniques, le jeu *près de la table* et *bas dans les cordes* dans l'élaboration de ses transcriptions, ce qui constitue une partie des raisons pour lesquelles ses transcriptions sonnent si bien à la harpe. Par conséquent, il semble important que les harpistes, les compositeurs, et

¹ « *The second concern in non-simplified transcription is the need to make the music more effective and idiomatic on the new instrument. This includes the avoidance of disturbances such as buzzing on the harp, awkward fingering, and other dilemmas that deter adequate performances. The third concern of nonsimplified transcription is with modifying elements which can lead to the addition or deletion of notes or sections of notes, alter musical parameters such as melody, harmony, rhythm, texture and timbre, and sometimes even change musical style. An example of this would be adding harmonics or glissandi that are not part of the original piece. These concerns involve the creative and artistic efforts of the transcriber. Transcribers of non simplified music may deal with some of these concerns; however, it may not be necessary to include all of the concerns in their works.* » Liu-Hsiu KUO, *Transcribing for the harp a study of Debussy's Clair De Lune, op. cit.*, p. 20, ma traduction.

ceux qui souhaitent transcrire pour la harpe comprennent les idées et techniques que Grandjany utilise pour rendre ses transcriptions véritablement harpistiques. »¹

Si l'« idiomatisme » d'une transcription constitue une valeur positive pour L.H. Kuo comme pour J.L. Parsons, leurs avis divergent sur ce qu'ils considèrent comme « idiomatique » : pour l'une, il s'agit d'une écriture qui ne comporte pas de gêne digitale, pour l'autre, il s'agit d'effets et modes de jeu dont la harpe est le domaine réservé.

Il est peu surprenant que le terme « idiomatique », pourtant très utilisé par les instrumentistes, soit utilisé de manière équivoque. Il n'est pas défini par ses utilisateurs, qui ne peuvent l'employer que de manière métaphorique : est idiomatique ce qui est propre à un idiome (langue, dialecte, patois...). L'écriture pour un instrument en particulier ne peut être considérée ni comme une « langue » ni comme un « idiome », en tous les cas pas d'après le sens linguistique de ce terme². Si l'on fait abstraction de la question de la langue, l'emploi du terme idiomatique reste intéressant : serait idiomatique ce qui est propre à l'écriture pour un instrument ou un effectif spécifique. La définition demande encore à être interprétée : ce qui est propre à l'écriture pour un instrument peut être ce qui ne lui est pas impropre (Kuo), ou ce qui lui est exclusivement propre (Parsons). Le terme est le plus souvent utilisé dans le sens qui est sous-entendu par L.H. Kuo : est idiomatique non pas ce qui est une exclusivité de l'instrument, mais tout ce qui n'est pas inadapté. Est donc idiomatique ce que l'on appelle dans le jargon courant « bien écrit », ou qui « tombe bien sous les doigts ». Mais si tout instrumentiste comprend ce que veut dire « tomber sous les doigts », et sait identifier une partition pour son instrument qui réponde à cette assertion, il n'en reste pas moins difficile de cerner ce qui fait que la partition est « bien écrite ». Il est en revanche plus facile de définir en creux l'idiomatisme ainsi compris ; un instrumentiste n'aura pas de difficulté à distinguer précisément ce qui, dans une partition ou une transcription, est malaisé à réaliser. C'est d'ailleurs ce que fait L.H. Kuo, qui indique par défaut qu'une écriture idiomatique évite ce qui

¹ « *Grandjany's transcriptions are always well suited fo the harp technically, although they vary widely in level of difficulty. They also utilize the characteristic sound of the harp well, and often sound much more effective than a straightforward reproduction of the original notes on the harp. Grandjany was also one of the first transcribers to use more extensively idiomatic techniques such as harmonics, près de la table and bas dans les cordes in constructing his transcriptions, which is in part why his transcriptions sound so effective on the harp. As a result, it would seem important that harpists, composers and those wishing to transcribe for the harp should understand the ideas and techniques that Grandjany used to make his transcriptions truly harpistic.* » Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, op. cit., p. 348, ma traduction.

² « Idiome » est en réalité peu utilisé par la linguistique. Fondé sur la racine grecque « idios » (singulier, particulier), il désigne un langage particulier, qu'il s'agisse de celui d'une nation ou d'un groupe humain, voire une forme d'expression qui utilise d'autres moyens que le langage (c'est-à-dire qui n'a pas nécessairement recours à une phonologie, des lexèmes, une syntaxe, une sémantique, une pragmatique, etc). La linguistique antérieure à Igor Mel'čuk et à la théorie sens / texte utilisait parfois « expression idiomatique » pour évoquer les phénomènes de figement, c'est-à-dire les tournures non compositionnelles (dont le sens ne résulte pas de la composition de ses parties).

produit des frissements et des doigtés malcommodes. Dans le cas d'une transcription, ce sont les idiomes typiques de l'instrument d'origine qui vont provoquer ces désagréments sur l'instrument de destination. Dans cette optique, ce qui est idiomatique d'un instrument est ce qui n'est pas idiomatique d'un autre : une définition exclusivement en creux est circulaire, et insuffisante.

J.L. Parsons amorce une définition de l'écriture idiomatique de la harpe de façon positive, en évoquant quelques aspects qui concernent exclusivement la harpe. Cependant, il restreint les caractéristiques idiomatiques aux effets et modes de jeu. Si les différents modes de jeu sont par nature spécifiques à un instrument, ne considérer que ceux-ci comme étant absolument caractéristiques semble excessivement restrictif. L'écriture en arpèges de huit notes (quatre à chaque mains) est, par exemple, un des *topoi* de la musique pour harpe. Elle n'est en revanche pas exclusive de la harpe. La définition sous-entendue par Parsons de l'idiomatisme de l'écriture pour harpe n'est par conséquent pas plus adaptée à l'ensemble des situations que ne l'est celle de Kuo. Il faudrait combiner les deux définitions, tout en les complétant par les caractéristiques d'écriture fondamentales de la harpe qui ne sont pas l'apanage exclusif de celle-ci. Afin de tenter d'identifier ce que peut être l'écriture idiomatique de la harpe, j'ai établi trois listes de gestes : en creux, en positif exclusif (ce qui correspond le mieux à la définition linguistique du terme mais qui demeure trop restrictif par rapport à la réalité musicale), et en positif non exclusif.

Gestes et figures qui vont à l'encontre d'une écriture idiomatique pour harpe :

- chromatismes rapides ;
- notes répétées (ou accords) rapides à une main ;
- suites d'intervalles (tierces, sixtes, octaves) rapides ;
- polyphonie très dense (quatre voix ou plus) ;
- abondance de trilles ou d'ornements ;
- abondance d'accords plaqués rapides ;
- écriture chargée dans le registre grave.

Gestes et figures qui sont exclusivement caractéristiques de la harpe :

- harmoniques ;
- jeu près de la table et bas dans les cordes ;
- *glissendi* ;
- *gissendo* de pédales ;
- jeu par enharmonies ;
- *bisbigliando* ;

- jeu étouffé.

Gestes et figures non exclusivement caractéristiques de la harpe :

- accords arpégés de huit sons *maximum* ;
- arpèges (droits ou brisés) de quatre sons par main ;
- écriture conjointe à une ou deux voix.

La définition en creux est la plus aisée à effectuer. Lister les principaux gestes qui « ne tombent pas sous les doigts » implique cependant de préciser qu'il ne s'agit pas nécessairement de figures dont la réalisation est impossible. Certaines partitions de harpe en regorgent volontairement, prouvant ainsi la virtuosité de leur auteur. Les gestes propres à la harpe se révèlent être tous des modes de jeu ; si les sonorités qu'ils engendrent et la manière de produire ces sonorités sont propres à l'instrument, ils ne sont pas totalement l'exclusivité de la harpe (les harmoniques notamment). La troisième catégorie, les gestes caractéristiques mais non exclusifs, est la plus difficile à définir. C'est pourtant la plus importante. Il ne s'agit pas de lister de façon un peu anecdotique des modes de jeu, mais de tenter de comprendre quelles sont les figures qui découlent directement de la facture de l'instrument et de la manière de poser les mains sur les cordes. Les quelques éléments listés sont caricaturaux, il leur manque un « je-ne-sais-quoi » qui se verbalise difficilement, mais qui est pourtant fondamental, pour caractériser ce qui est le propre de l'écriture pour harpe. Dans tous les cas, une note, ou un accord, isolés, ne peuvent être qualifiés d'idiomatiques. Il s'agit plutôt, si l'on glisse la métaphore, d'« expressions idiomatiques », qui associent plusieurs éléments :

« On appelle expression idiomatique toute forme grammaticale dont le sens ne peut être déduit de sa structure en morphèmes et qui n'entre pas dans la constitution d'une forme plus large. »¹

Les figures idiomatiques d'une partition ne sont pas constituées de plusieurs morphèmes au sens strict du terme, elles sont cependant constituées de plusieurs éléments et prennent un sens particulier par l'association de ceux-ci. L'expression idiomatique pose, dans le cas du langage, des difficultés de traduction particulières :

« Compte tenu de la place qu'elles occupent dans les langues naturelles, les expressions idiomatiques constituent donc un défi à la fois théorique, pour la plupart des modèles généraux de traitement du langage, et pratique, lorsqu'il s'agit d'apprendre une langue, ou de procéder à une traduction. »²

¹ Jean DUBOIS, Mathée GIACOMO-MARCELLESI et Louis GUESPIN, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, coll. « Expression », 1999.

² Pierre MARQUER, « La compréhension des expressions idiomatiques », *L'année psychologique*, 1994, vol. 94, n° 4, p. 627.

Dans le cadre de la transcription, comme dans celui de la traduction¹, ce sont les expressions idiomatiques qui offrent le plus de difficultés d'adaptation au nouveau *medium* ou à la nouvelle langue. Ce sont ces figures musicales qui, n'étant pas fructueuses jouées sur l'instrument de destination, incitent le plus les interprètes à modifier la partition afin de rendre son écriture plus idiomatique pour le nouvel instrument.

Cette problématique n'est pas circonscrite à l'adaptation pour harpe. Elle est commune à la plupart des interprètes qui produisent des discours sur la transcription. La majorité d'entre eux, comme les harpistes, défendent la production de transcriptions idiomatiques. Ils utilisent le terme dans son sens musical commun, et non pas dans le sens linguistique strict. Ils sont critiques quant aux transcriptions qui ne mettent pas en valeur l'instrument de destination :

« Bien que le marimba diffère fortement du violon, les marimbistes jouent souvent les transcriptions d'œuvres pour violon strictement notes contre notes, excepté quelques additions de roulements pour soutenir le son, ou des transpositions dues aux contraintes de tessiture. Le violon, en tant qu'instrument à archet, peut soutenir les notes longtemps, tandis que le caractère percussif du marimba le rend incapable de créer un son réellement tenu à l'aide des baguettes. De l'autre côté, le marimba est plus polyphonique que le violon, capable de jouer quatre notes simultanément. Tant de différences suggèrent que les marimbistes devraient traiter ces œuvres en tenant davantage compte de la nature de leur instrument. »²

Il ne s'agit pas uniquement de modifier la partition lorsqu'elle est impossible à réaliser sur le nouvel instrument pour cause d'écriture trop idiomatique pour l'instrument d'origine mais de la modeler de manière à la rendre pleinement adaptée au nouvel instrument. Plusieurs interprètes développent l'idée d'une transcription qui repense l'œuvre, de manière à ce qu'elle semble avoir été conçue pour l'instrument de destination :

« Notre tâche se présente sous une lumière complètement différente quand il s'agit de reproduire le contenu d'une pièce pour orgue, en tout et pour tout, dans le style et le caractère du piano. Comme c'est le cas pour l'orchestration, la réussite dans ce cas est d'autant meilleure que la nature du nouvel instrument n'est pas reniée et que les idées musicales sont adaptées à celui-ci. Il ne s'agit pas seulement de « traduire », mais plus véritablement de « repenser ». »³

¹ Cf. 2.2.2. Fidélités : la transcription comme traduction, pp. 163-183.

² « *Even so, although the marimba differs greatly from the violin, marimbists often perform strict note-for-note transcriptions of these works, with the exception of adding rolls for sustain or transposing the key due to range considerations. The violin, as a bowed string instrument, can sustain notes over a long period of time, while the marimba's percussiveness renders it virtually incapable of creating a true sustain with mallets. On the other hand, the marimba is more polyphonic than the violin, and capable of sounding up to four notes simultaneously. Such differences suggest that marimbists should treat these works with more consideration as to the nature of their instrument.* » Darren Bruce BASTIAN, *Bach Transcription for Marimba*, op. cit., p. 10, ma traduction.

³ « *Il nostro compito si presenta sotto una luce completamente diversa quando si tratta di riprodurre il contenuto di un pezzo per organo, in tutto e per tutto, nello stile e nel carattere del pianoforte. Come succede per l'orchestrazione, la riuscita in questo caso è tanto maggiore quanto meno è rineggiata la natura del nuovo*

« Une transcription efficace doit user pleinement des caractéristiques idiomatiques du nouvel instrument afin de créer une œuvre musicale qui parvienne à sonner comme si elle avait été conçue directement pour cet instrument, tout en préservant l'intégrité de la composition originale. »¹

Ici les caractéristiques idiomatiques sont mises en regard avec « l'intégrité de la composition originale ». Il s'agit ici d'établir une forme de compromis entre une écriture instrumentale pleinement adaptée, et une volonté de ne pas « trahir » l'œuvre. Le percussionniste cité ci-dessous pousse cette logique plus loin encore. Il raisonne en comparant les points forts et les points faibles des instruments concernés, invoquant la réécriture idiomatique qui permettrait que l'œuvre ne soit pas affaiblie par le changement de *medium*. Ces modifications doivent selon lui s'inscrire dans le respect d'un « authentique style baroque ».

« Stanley Yates (...) soutient que : « les arrangements fidèles note pour note réussissent seulement à superposer les limites ou la faiblesse d'un instrument par dessus celles d'un autre sans pallier les déficiences par les moyens idiomatiques expressifs de l'instrument de destination. Le résultat est un arrangement expressivement inférieur à l'original. »² Le même argument s'applique directement au marimba dans le sens qu'un marimbiste, comme un guitariste, devrait utiliser les points forts de son instrument pour adapter les sonates pour violon de Bach, tout en conservant un authentique style Baroque. »³

Les questions d'authenticité et de fidélité seront l'objet du chapitre qui suit⁴. Avant cela, il m'importe de revenir à quelques considérations sur la pratique de la transcription au XVIII^e siècle ; bien qu'elle ait été largement évoquée dans le premier chapitre, son caractère idiomatique n'a été qu'esquissé.

« Il ne faut pas essayer d'imiter un instrument. Dès l'instant qu'on prend une pièce pour viole et qu'on la joue au clavecin, il faut en faire une pièce de clavecin. On ne doit pas en faire

strumento, quanto più strettamente le idee musicali vengono adattate a questo. Esse non vengono dunque semplicemente tradotte, vengono "ripensate". » Ferruccio BUSONI, « Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Bach », *op. cit.*, p. 91, ma traduction.

¹ « *An effective transcription must make full use of the idiomatic characteristics of the new instrument to create a musical work that succeeds in sounding like it was conceived with this instrument in mind, while preserving the integrity of the original composition.* » Olga AMELKINA-VERA, *Solo lyra viol music of Tobias Hume (c. 1579-1645) historical context and transcription for modern guitar*, *op. cit.*, p. 3, ma traduction.

² *Six unaccompanied suites for cello arranged for guitar*, Pacific, M. Bay, 1998, p. 159.

³ « *Stanley Yates argues that such adaptations not only enhance the quality of the music for that specific instrument, but that a note-for-note rendition on an instrument other than the one intended would have a mediocre result. He asserts that "pitch-faithful arrangement succeeds only in superimposing the limitations or weaknesses of one instrument to another without substituting for this deficiency with expressive means idiomatic to the instrument receiving the injustice. The result is an arrangement expressively inferior to the original."* This same argument applies directly to the marimba in that a marimbist, like a guitarist, should use the instrument's inherent strengths to expressively adapt Bach's violin sonatas, while retaining authentic Baroque style. » Darren Bruce BASTIAN, *Bach Transcription for Marimba*, *op. cit.*, p. 12, ma traduction.

⁴ 2.2. Authenticité ou fidélité(s), pp. 150-183.

une sorte de pseudo imitation de la viole. Il faut que cela devienne idiomatique. L'aspect idiomatique ne se trouve pas sur le papier mais naît à l'instrument. »¹

Le claveciniste Olivier Beaumont affirme sans nuance qu'une transcription doit être idiomatique du nouvel instrument, et non rappeler des caractéristiques de l'instrument d'origine. Il indique à juste titre que les trouvailles qui rendent la transcription adaptée à l'instrument de destination se trouvent au contact de celui-ci et non à la table. Cet interprète étant particulièrement érudit et fin connaisseur de la musique qu'il évoque, on peut supposer que ses propos sont fondés sur l'étude de transcriptions anciennes pour clavecin. Une analyse succincte du répertoire considéré lui donne raison. Les adaptations pour clavecin de Bach des concertos italiens sont un des exemples les plus manifestes de ce travail d'arrangement idiomatique :

« Le clavecin, incapable des gradations d'intensité possibles au hautbois, donne une version de la mélodie dans laquelle chaque répétition de phrase est élaborée et ornementée. Ces ornements, idiomatiques du clavecin, sont utilisés comme substitut à la capacité du hautbois de varier l'intensité. »²

J.S. Bach, lorsqu'il transcrit les lignes de hautbois de Marcello, les modifie de manière à ce qu'elles deviennent caractéristiques du clavecin et ne perdent pas en expressivité. Balbastre, lorsqu'il arrange les airs d'opéra de Rameau au clavecin, procède de la même façon :

« D'où cette constatation : dans une nouvelle version d'une œuvre, Rameau garde la mélodie et change à peu près tout le reste en fonction des besoins : basse et parties intérieures. Daquin fait pareil avec ses Noëls, et Balbastre ne s'encombra pas davantage des basses originales de Rameau dans les extraits d'opéra qu'il adaptait pour clavecin. »³

Il conserve généralement la mélodie, mais modifie les parties intérieures et la basse. La main gauche prend le plus souvent les deux en charge, conservant l'harmonie, qui est mise en mouvement à travers des figures typiques de clavecin : arpèges, arpèges brisés, batteries, ou encore batteries avec passage du pouce.

Rameau, lorsqu'il adapte une partie des pièces des *Indes galantes* pour le clavecin, procède de même. On observe des divergences entre la version pour clavecin et celle pour orchestre. Il n'hésite pas à couper certains passages et à remanier la forme, comme il le fait par ailleurs dans son adaptation de certaines des *Pièces en concert*, telle *L'Agaçante*. Il

¹ Zdenka OSTADALOVA, *La transcription pour clavecin des pièces de luth de la première moitié du XVIIIe comme outil pédagogique dans l'enseignement aujourd'hui*, op. cit., p. 40.

² « The harpsichord, not capable of the gradations of intensity possible on the oboe, is given a version of the melody in which each repetition of the sequence becomes more elaborately embellished. These embellishments, idiomatic to the harpsichord, serve to substitute for the capability of the oboe to vary tonal intensity » Efrim FRUCHTMAN, « Transcription as an element in performance practice », op. cit., p. 13, ma traduction.

³ Yves RECHSTEINER, « Adapter Rameau à l'orgue : une démarche historique », op. cit., p. 26.

supprime de façon presque systématique les parties intérieures, qu'il remplace parfois en les allégeant. Ainsi, dans cet extrait de menuet, il supprime la majorité des voix internes, et modifie également la basse, afin de ramener les différentes voix dans un ambitus suffisamment restreint pour être adapté aux mains du claveciniste :



Premier menuet, mes.1-8, in Jean-Philippe RAMEAU, Les Indes galantes, balet réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complete, Paris, Boivin, 1735, p. 20.

Des ornements, très idiomatiques du clavecin, sont fréquemment ajoutés à la ligne mélodique. Ainsi, dans l'air pour la rose, il rajoute quelques ornements à la main gauche, et fait suivre tous les ports de voix de pincés :



Air tendre pour la rose, mes. 1-11, Ibid., p. 63.

Lorsque l'écriture de la basse ne convient pas au clavecin, il la modifie également et la remplace par des gestes idiomatiques. Mais, à la différence des choix effectués par les transpositeurs ultérieurs, il ne semble pas chercher à rendre ses arrangements parfaitement « clavecinistiques ». Il modifie principalement ce qui serait « anti-clavecinistique » et le remplace par des figures caractéristiques. Par conséquent, ces transcriptions se distinguent de ses autres pièces de clavecin, et c'est ce qui fait, en partie, leur intérêt. Elles comportent peu de style brisé, pas de mains croisées, peu de passages de virtuosité : leur écriture est moins idiomatique du clavecin que ne l'est celle des pièces originales, hormis en ce qui concerne l'ornementation.

La transcription, précisément parce qu'elle se distingue des pièces originales pour l'instrument de destination, et conserve certains aspects de l'écriture pour l'instrument

premier, est susceptible d'avoir une influence sur l'écriture de l'instrument second. D'infimes traces de ce jeu d'influences peuvent être observées sur l'écriture actuelle pour harpe¹. Lorsque la transcription est pratiquée à large échelle, certaines caractéristiques nouvelles viennent se greffer aux expressions idiomatiques de l'instrument pour lequel on transcrit, permettant à celles-ci de s'enrichir et se développer. C'est ce que D. Ledbetter a pu remarquer concernant le répertoire de luth et celui de clavecin au XVII^e siècle :

« Bien que les deux répertoires aient partagé un socle stylistique commun, dans lequel les caractéristiques ne sont pas facilement attribuables à un côté ou un autre, il y avait incontestablement une tradition indépendante de clavier, avec ses propres caractéristiques et techniques. Dans cette tradition de clavier le claveciniste a incorporé des procédés dérivés de la technique du luth. Elles ont été étendues et développées à des fins expressives, au point de devenir une partie naturelle et idiomatique de la technique de clavier. »²

L'étude des transcriptions anciennes conduit à nuancer le propos des interprètes modernes. La transcription semble avoir été librement pratiquée, sans que les préoccupations éthiques plus récentes de « fidélité » ou d'« authenticité » ne l'aient entravée. Les exemples de Bach, Balbastre et Rameau cités ci-dessus montrent que les versions arrangées tenaient pleinement compte de l'instrument de destination, qui amenait à produire des transcriptions véritablement idiomatiques. Cependant, il semble que les modifications de l'œuvre originale soient le plus souvent motivées par la nécessité : les gradations d'intensité du hautbois sont impossibles à réaliser au clavecin, et la polyphonie d'orchestre peut alourdir l'écriture du clavier au point de brider l'expressivité de la pièce. Dans ce type de cas, les compositeurs n'hésitaient pas à modifier librement les aspects de la partition qui auraient rendu son adaptation impossible ou qui auraient affaibli l'œuvre s'ils avaient été conservés tels quels. Il ne s'agit donc pas d'une recherche d'idiomatisme à tout prix, et les adaptations produites ne sont pas semblables en tous points à des partitions pour clavecin. C'est précisément en cela qu'elles me semblent intéressantes. Les transcriptions, tout en adoptant certains traits idiomatiques du nouvel instrument, offrent à celui-ci des traits d'écriture qui ne font pas partie de son attirail technique et expressif habituel. De mon point de vue, une transcription pour harpe est enrichissante en ce que son écriture diffère de celle d'une œuvre originale pour harpe. Sans aller à l'encontre des gestes réalisables à l'instrument, elle va permettre à l'interprète, en

¹ Cf. 1.3.5. Un outil d'évolution technique, pp. 96-102.

² « *While the two repertoires shared common stylistic ground, in which features are not easily attributable to one side or the other, there was undoubtedly an independent keyboard tradition with its own characteristics and techniques. Into that keyboard tradition the claveciniste incorporated procedures derived from the technique of the lute. These they extended and developed to expressive ends, and in doing so they made them a natural and idiomatic part of their keyboard technique.* » David LEDBETTER, *Harpsichord and lute music in 17th-century France*, op. cit., p. 141, ma traduction.

l'obligeant à abandonner ses réflexes digitaux, de décentrer son attention. Quand je joue du Fauré, je pense « harpe ». Quand je joue du Rameau, je ne pense plus en harpiste, je ne me transforme pas non plus en claveciniste, je pense en musicienne, l'instrument devient secondaire. Je ne suis bien entendu pas en train d'écrire que jouer l'*Impromptu* de Fauré, qui est l'une des plus belles œuvres du répertoire, empêche de penser en « musicien », mais qu'il me semble que les transcriptions, lorsqu'elles ne sont pas complètement idiomatiques, inversent les priorités dans la manière d'aborder l'œuvre et dans le rapport à l'instrument, du moins pour ce qui me concerne. C'est l'un des aspects de la pratique des transcriptions qui me séduit le plus. J'ai cependant conscience que c'est également là que réside le risque d'oublier un peu trop l'instrument, de ne pas suffisamment tenir compte de ses contraintes et de ses atouts, et d'éventuellement en arriver à jouer des œuvres trop peu adaptées d'une manière qui ne lui profite pas.

2.2. Authenticité ou fidélité(s)

Les arrangements dont l'écriture est idiomatique de l'instrument de destination semblent majoritaires. C'est ce que laisse supposer l'étude des transcriptions éditées et enregistrées pour harpe, ainsi que les commentaires et textes des interprètes-transcripteurs sur leur propre pratique, quel que soit leur instrument. Ce type de transcription, adaptée aux caractéristiques techniques de l'instrument, est par ailleurs attesté au XVIII^e siècle, ainsi que le confirme l'analyse de plusieurs arrangements pour clavecin. La transcription idiomatique est par conséquent légitime dans le cadre d'une pratique « historiquement informée ». Elle semblerait même constituer le choix le plus « éclairé ». Ce n'est cependant pas celui que je fais lorsque je transcris du répertoire de clavecin : je privilégie toujours, lorsque cela est possible, la lettre de la partition, sans l'aménager de façon à la rendre mieux adaptée à la harpe. Bien que la transcription idiomatique ait été privilégiée par les harpistes tout au long du XX^e siècle, je ne suis pas la seule à faire aujourd'hui ce choix de littéralisme. Ainsi, interprètes et professeurs ne s'orientent plus systématiquement vers des versions déjà transcrites des pièces de clavecin qu'ils souhaitent jouer ou faire jouer, et se tournent de plus en plus fréquemment vers des éditions *urtext* ou *fac simile*, à partir desquelles ils jouent directement ou réalisent leurs propres transcriptions. L'attitude à l'égard des versions « originales » a fortement évolué ces dernières années : dans les concours et examens, il est désormais possible, voire bienvenu, de choisir une édition de clavecin plutôt qu'une transcription célèbre, lorsque l'édition est laissée au choix du candidat. Il y a quelques années, une transcription célèbre, d'écriture plus fournie, et plus démonstrative techniquement, était privilégiée par la majorité des jurys¹, qui pouvaient considérer que choisir une version « originale », d'écriture souvent plus légère qu'un arrangement pour harpe, était un choix de « facilité » digitale répréhensible, et non un choix esthétique pleinement justifié. Ce n'est manifestement plus le cas désormais, en tout cas si on se réfère au prisme certes particulier des concours.

Dans un questionnaire dirigé adressé à des harpistes français, italiens et états-uniens, l'une des questions posées à ceux qui avaient répondu positivement concernant le jeu de répertoire de clavecin, était « si oui, avez-vous travaillé sur des transcriptions et / ou sur des originaux ? » Bien que ce questionnaire ne réponde pas aux critères de la sociologie

¹ Je pense notamment au *Concerto* de Haendel, et à la version très enrichie de Marcel Grandjany, qui a longtemps constitué la version de référence de cette œuvre pour les concours et examens.

concernant les enquêtes ou les questionnaires dirigés¹, les éléments collectés demeurent intéressants. Une minorité de harpistes (majoritaires aux USA) ont répondu travailler uniquement d'après des transcriptions (17%). Un quart d'entre ceux qui ont répondu (23%) ont indiqué jouer exclusivement d'après les partitions « originales ». Je ne pense cependant pas que ce pourcentage concerne l'ensemble des harpistes : il concerne ceux qui m'ont répondu, c'est-à-dire ceux qui sont d'emblée intéressés par la transcription de musique de clavecin. La proportion de harpistes travaillant d'après les partitions de clavecin serait probablement beaucoup plus faible si elle était établie d'après un échantillon d'instrumentistes plus large et plus représentatif de la communauté des harpistes. La majorité (60%) de ceux qui ont répondu travaille à la fois avec les transcriptions et les originaux. Une partie d'entre eux s'appuie principalement sur la transcription, tout en consultant la partition de clavecin : « je vérifie toujours avec l'original », « je corrige les transcriptions d'après les originaux ». D'autres lisent plusieurs éditions avant d'établir leur version personnelle, mélange de celles qu'ils ont consultées : « j'ai les deux partitions et fais parfois des mélanges entre les deux », j'ai donné à travailler « un arrangement pour celtique. Cet arrangement m'a beaucoup déçue. J'ai travaillé ensuite l'original et ai fait réaliser à mon élève un travail d'analyse et de comparaison des deux versions (original et transcription). Nous avons ensuite réécrit notre version à nous. ». Le rapport à la transcription est différent selon qu'il s'agit d'un travail personnel ou d'œuvres conseillées à de grands élèves de niveau préprofessionnel, ou bien s'il s'agit de pièces données à des élèves de premier et de deuxième cycle, voire de début de troisième cycle. La réponse du professeur de harpe de Boulogne-Billancourt est à cet égard intéressante, car elle enseigne à des élèves débutants jusqu'aux étudiants de niveau préprofessionnel. Elle différencie nettement le matériel nécessaire à un travail pédagogique avec les plus jeunes, dans le cadre duquel des versions simplifiées et annotées sont les

¹ Le nombre de réponses n'a pas été suffisant pour que les pourcentages aient une valeur « objective », et les personnes qui ont répondu ne sont pas représentatives de la communauté harpistique dans son ensemble, mais uniquement de celles qui sont intéressées par le sujet ou entretiennent des relations amicales avec moi. Par ailleurs, deux versions différentes de ce questionnaire ont été mises en circulation. La première a été véhiculée par mail, tandis que la seconde, diffusée par les réseaux sociaux, a été abrégée. La seconde version a été rédigée de façon peu soignée mais aussi efficace et courte que possible : « Avez vous déjà joué / donné à travailler à des élèves, de la musique française pour clavecin ? Si non, pourquoi ? Si oui, quelle(s) oeuvre(s) ? Transcriptions ou originaux ? A quels problèmes avez vous été confrontés ? Un catalogue des oeuvres de clavecin français jouables à la harpe vous serait-il utile ? Préférez-vous que les œuvres soient classées par ordre alphabétique d'auteur, ou en fonction de leur degré de "transcribilité" ? Dans le cas de pièces avec beaucoup de problèmes d'adaptation à l'instrument, souhaiteriez-vous avoir des suggestions de solutions possibles, une partition entièrement transcrite, rien ? Quel type d'informations aimeriez-vous trouver en introduction au catalogue ? Un forum de discussion sur l'interprétation de la musique ancienne à la harpe vous semblerait-il utile ou pertinent ? Autres remarques ? »

bienvenues, du matériel à proposer aux étudiants plus avancés, qui ont tout intérêt selon elle à travailler sur la partition de clavecin :

« Je travaille avec des transcriptions essentiellement, car elles constituent un outil pédagogique indispensable. Les élèves ne peuvent acheter des recueils entiers d'un seul compositeur. Notre rôle est de les ouvrir à toutes les musiques, dix années d'étude doivent couvrir dans l'idéal toute l'histoire de la musique. Les élèves de premier cycle peuvent aborder des baroques « simplifiés », je leur montre l'original et leur fais écouter une version de clavecin (et parfois de piano). En deuxième cycle, on peut aborder des pièces plus complètes. Mais trouver le temps de faire la sélection est difficilement imaginable... Je ne connais pas de transcription de Renié abordable chez les plus jeunes. Et *l'Egyptienne* par exemple sera abordé dans l'*urtext* : à ce niveau, on ne devrait utiliser que des originaux... »¹

L'Egyptienne de Rameau existe dans une transcription d'Henriette Renié, qui a longtemps constitué la version de référence des harpistes. Cette pièce est difficile et ne peut être abordée que par des étudiants avancés. Le professeur assistant du CNSM de Lyon pousse également ses étudiants à travailler sur des « originaux » : « Je préfère généralement jouer et faire jouer mes étudiants sur les *Urtext*, et qu'ils fassent eux-mêmes le travail d'adaptation s'il y a besoin. »² Ce sont les harpistes les plus familiers de la musique de clavecin qui font le choix d'une forme de littéralité, qu'ils ne nomment pas nécessairement « transcription » :

« La transcription dans le seul but de réussir à jouer une œuvre prévue pour un autre instrument se rapproche davantage de l'adaptation. Ce n'est pas pour autant négatif : l'adaptation est essentielle pour l'évolution des techniques de jeu instrumental. On y cherche de nouveaux doigtés, de nouvelles positions, de nouvelles manières de faire les ornements, etc. L'adaptation est une recherche, une remise en question constructive. Pour moi, l'idéal, c'est d'adapter le moins possible la partition à l'instrument, mais au contraire, d'adapter sa propre technique à la partition. »³

La volonté de modifier le moins possible la partition « originale » témoigne d'un souhait de faire évoluer la gestuelle de l'instrument de destination. Il me semble cependant que ce critère n'est pas le seul à entrer en jeu pour les interprètes qui recherchent ce jeu sans adaptation idiomatique au nouveau *medium*. Le système de valeur qui prédétermine ce choix n'est pas spécifique à la transcription du clavecin vers la harpe. Les mêmes présupposés sont induits par le répertoire de piano du siècle. Ainsi, à propos des *Rhapsodie hongroise n°2* et des *Consolations* de Liszt :

« Cette transcription pour harpe repose entièrement sur la première édition en 1851 chez Bartholf Senff à Leipzig, ce qui justifie certains détails inhabituels tels que l'absence de liaison sur les petites notes, par exemple. »⁴

¹ Anne Ricquebourg, le 17 janvier 2013

² Sylvain Blassel, le 11 octobre 2013

³ Sylvain Blassel, le 11 octobre 2013

⁴ <http://www.harpebudin.com/fr/harpe-seule/4337-liszt-franz-rhapsodie-hongroise-no-2-sylvain-blassel-3760162187199.html>

« Basée sur la première édition chez Breitkopf & Härtel en 1850, cette adaptation pour la harpe ne présente aucune autre modification que l'ajout des pédales et la substitution de certaines notes par leur enharmonie, pour faciliter la lecture et la réalisation au pédalier. »¹

La première édition est utilisée comme un argument d'autorité et la réduction des modifications au minimum nécessaire fait figure d'argument de qualité. Tous les interprètes qui jouent les œuvres sur un nouveau *medium*, directement d'après une partition pour le *medium* d'origine faisant autorité (première édition, *fac simile*, *urtext*...) le mentionnent comme un élément implicitement positif. Le système de valeur qui régit ce mode de pensée assimile la transcription « littérale » à un acte musical plus authentique, plus fidèle, plus valable que l'interprétation d'une transcription modifiée, de manière à être davantage en adéquation avec l'instrument de destination.

« Le danger, avec la plupart des partitions éditées (transcriptions, adaptations, ou simples révisions), c'est de ne pas pouvoir distinguer la plume du transcripteur de celle de l'auteur. Des ajouts de nuance, d'expression, de tempo ou même plus simplement de doigtés par une tierce personne n'ont strictement rien à faire dans une partition, aussi réputée que soit cette personne. Et le moindre ajout jette le discrédit sur toutes les autres indications. »² Concernant le passage des œuvres de clavecin vers la harpe, « il n'y a aucun problème de transcription car elles doivent être jouées telles quelles »³.

Entre le « discrédit » et le « devoir », le champ lexical utilisé par les deux interprètes cités relève du domaine moral. Pour les adeptes de la transcription littérale, dont je fais partie, il semble meilleur de ne pas modifier l'écrit original. Je sais cependant qu'à l'époque des clavecinistes que je joue, on modifiait allègrement une partition quand cela était nécessaire, et que les auteurs de transcriptions cherchaient à produire une écriture idiomatique du nouvel instrument. Une pratique « historiquement informée » serait donc susceptible d'inciter à la transcription idiomatique. Mon choix, partagé avec d'autres interprètes, de ne modifier une note que lorsque cela apparaît indispensable, peut paraître étrange au regard des pratiques anciennes. Il me semble relever d'un parti pris induit par un fantasme d'authenticité. Ce rapport de la transcription avec la fidélité ou l'authenticité est curieux, puisqu'il ne constitue *a priori* pas une fidélité aux pratiques de transcription du XVIII^e siècle.

Dans le premier chapitre de cette étude, j'ai montré que les quelques transcriptions attestées du clavecin vers la harpe se passaient de partition et de réécriture. Les interprètes harpistes jouaient donc directement sur la partition de clavecin. Ceci ne signifie cependant pas qu'ils ne modifiaient rien à celle-ci. Comme cette pratique, relayée oralement, n'a guère fait

¹ <http://www.harpebudin.com/fr/harpe-seule/4302-liszt-franz-consolations-s172-sylvain-blassel-3760162187281.html>

² Sylvain Blassel, le 11 octobre 2013

³ Annie Glattauer, le 6 mai 2011

l'objet de témoignages écrits ou de notations musicales, il est impossible d'en faire un argument de fidélité historique. Néanmoins, les partitions résultant du passage d'un *medium* instrumental quelconque à un autre *medium* instrumental font état d'ajustements idiomatiques à l'instrument de destination. On peut par conséquent supposer que la transcription pour harpe procédait de la même manière, ou inversement qu'elle n'a pas produit de partitions car elle ne nécessitait pas de modifications.

Jouer les partitions de clavecin à la harpe sans modification relève d'une fidélité aux pratiques historiques, à la condition de valider la seconde hypothèse et d'infirmer la première. Je ne dispose d'aucun élément qui me permette de justifier une préférence pour l'une de ces deux hypothèses, qui me semblent également légitimes. Le choix de jouer les partitions de clavecin à la harpe aussi littéralement que possible ne relève par conséquent pas d'une fidélité à une pratique historiquement attestée.

En ce cas, pourquoi les interprètes transpositeurs qui ne font pas le choix de la transcription idiomatique semblent espérer s'inscrire dans une pratique plus authentique ? A quoi l'interprète est-il fidèle en voulant réduire au maximum son empreinte sur la transcription ? Que recouvrent ces termes d'authenticité et de fidélité, leur emploi est-il signifiant pour dire la transcription ? Le concept d'authenticité a été largement discuté par la musicologie anglo-saxonne de la seconde moitié du XX^e siècle, à propos de l'interprétation de la musique dite « baroque », avant d'être remplacé par l'interprétation « historiquement informée ». Celui de fidélité, moins controversé, ne pose pas seulement la question du « en quoi » (est-ce authentique, fidèle) mais également celle du « à quoi ». Il a animé controverses et débats dans le domaine de la traduction comme celui d'authenticité a animé les réflexions à propos de l'interprétation.

2.2.1. Authenticité : la transcription comme interprétation

« Je soulignerai en particulier comment les deux pratiques (interprétation et transcription) sont créatives, tout en ayant le but d'interpréter fidèlement le texte du compositeur. (...) L'interprétation, comme la transcription, implique nécessairement à la fois une intention propre et la préservation du contenu musical de l'œuvre. La performance et la transcription considèrent la fidélité aux idées musicales du compositeur comme l'un de leurs principaux objectifs, et dans les deux cas la réalisation de cet objectif requiert de déployer une inventivité créative. (...) L'authenticité de la transcription est une notion relative qui se déploie entre les transcriptions qui permettent à peine d'entrevoir l'original, et celles qui préservent le contenu

musical de l'œuvre originale autant que le permettent les caractéristiques du *medium* pour lequel la transcription est écrite. »¹

S. Davies considère qu'interprétation et transcription construisent sur des fondations communes une relation authentique à l'œuvre. Le texte ci-dessus sous-entend qu'il existerait un en-deçà et un au-delà de l'authenticité, qui est pour lui une caractéristique de l'espace interprétatif dont relèvent transcription et interprétation musicales. Il développe dans le même article la comparaison entre les deux domaines, et définit trois points communs fondamentaux :

- le transcripteur comme l'interprète tentent, à travers une notation qui est un code, d'accéder à « l'idée de l'auteur », exprimée selon certaines conventions ;
- la partition ne peut tout indiquer, par conséquent, dans le cas de la transcription comme dans celui de l'interprétation, il peut y avoir plusieurs interprétations différentes et également « authentiques » ;
- une performance, du fait de l'immanquable « sous détermination » de la partition, est par essence créative, comme une transcription.

Si la première assertion peut être sujette à controverses, les deux suivantes me semblent indiscutables, à ceci près que le terme « authentique » véhicule un sens lourd et mal défini. A ces réserves près, je souscris pleinement aux deuxième et troisième points de concordance observés par S. Davies : l'œuvre n'est pas réductible à la partition, par conséquent plusieurs interprétations et transcriptions différentes peuvent être « justes », et d'égale « valeur » ; interpréter et transcrire sont des actes créatifs, en ce qu'ils engagent celui qui s'y livre. Dans le même article, il distingue deux différences irréductibles :

- l'interprétation est prévue par le compositeur, pas la transcription ;
- l'interprétation est nécessaire pour que l'œuvre existe, pas la transcription, qui peut être supprimée, à la différence de l'interprétation.

De nombreuses problématiques sont communes au fait d'interpréter et de transcrire. Il est par conséquent intéressant de penser la transcription à l'aide des réflexions, plus étendues, qui ont été développées concernant l'interprétation. Il importe cependant de ne pas considérer que

¹ « *In particular, I emphasize how both practices are essentially creative in pursuing the goal of interpreting faithfully the composer's text.(...) Performance, like transcription, necessarily involves both a appropriate intention and the recognizable preservation of the musical contents of the work. Both performance and transcription take faithfulness to the composer's recorded musical ideas as one of their primary goals, and in both cases the realization of this goal requires the exercise of creative initiative. (...) Authenticity in transcription is a relative notion which operates within the gap between transcriptions which are barely recognizable as such, and transcriptions which preserve the musical content of the original work as fully as is consistent with respecting the characteristics of the medium for which the transcription is written.* » Stephen DAVIES, « Transcription, authenticity and performance », *op. cit.*, p. 222, ma traduction.

les deux notions sont interchangeables : l'interprétation est nécessaire pour que l'œuvre existe, elle fait ontologiquement partie de l'œuvre, tandis que la transcription est accessoire et seconde. Les choix d'interprétation peuvent éventuellement être justifiés, mais l'existence même de l'interprétation n'impose pas sa justification. La transcription n'est pas indispensable, son existence peut avoir à être justifiée. La plupart des interprètes-transcripteurs ressentent la nécessité de cette justification. Leur discours s'appuie le plus souvent sur les trois arguments suivants :

- l'histoire, « à l'époque on transcrivait », est utilisée comme argument d'autorité, voire d'authenticité : transcrire serait une pratique « authentique » ;
- la pénurie, « on manque de répertoire », est utilisée comme argument de nécessité : il serait indispensable de transcrire ;
- l'organologie, « les deux instruments ont de nombreux points communs » sert à minorer l'importance du « geste » transcripteur : les deux instruments étant presque similaires, le transfert serait anodin.

Un quatrième argument est plus rarement utilisé : celui de la fidélité, prise par défaut. Ainsi, le compositeur et chef d'orchestre Hans Zender considère qu'il ne peut exister d'interprétation fidèle :

« Depuis qu'on a inventé la notation, la transmission de la musique est divisée en deux réalités : d'une part la réalité du texte fixé par le compositeur, d'autre part la réalité sonore, actualisée par l'interprète. J'ai passé la moitié de ma vie à rechercher, dans mes interprétations, la fidélité maximale au texte – notamment dans les œuvres de Schubert que j'aime profondément –, pour reconnaître aujourd'hui qu'une interprétation fidèle à l'original ne peut pas exister. »¹

Partant du principe que la fidélité est impossible, bien que l'ayant poursuivie pendant de nombreuses années, il s'autorise à transcrire. Il appuie son raisonnement sur les parentés entre transcription et interprétation, en faisant abstraction des éléments qui les différencient :

« Il faut comprendre que toute écriture notée est d'abord une invitation à l'action, et non pas une description exacte de sons. Il faut l'effort créateur de l'interprète, son tempérament, son intelligence, sa sensibilité développée par l'esthétique de son temps pour qu'une exécution soit vraiment vivante et excitante. (...) Est-ce une altération ? Je dirais plutôt : une transformation créatrice. Les œuvres musicales offrent, comme les pièces de théâtre, la chance d'être rajeunies par les grandes interprétations. Ces interprétations ne font pas seulement connaître quelque chose sur l'interprète, mais révèlent aussi des aspects nouveaux de l'œuvre. »²

¹ Hans ZENDER, *La Transcription - Ensemble Intercontemporain*, Paris, Cité de la musique, note de programme, 2002.

² *Ibid.*

L'espoir de l'interprétation-transcription fidèle est abandonné au profit de l'intérêt de la transformation créatrice, de l'énergie et de la vitalité que l'interprète ou le transcripateur peuvent injecter dans une nouvelle interprétation ou version d'une œuvre. Zender oppose donc implicitement fidélité et créativité, ce qui permet de renoncer à une valeur connotée positivement au profit d'une autre, également positive.

Le terme « fidélité », dominant au XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e siècle, est couramment employé par les interprètes qui ne font pas partie du mouvement de la musique ancienne. Les musiciens « sur instruments anciens » utilisent précautionneusement ce terme, d'autant plus qu'il a été, pendant plusieurs années, délaissé au profit de l'« authenticité » :

« Il est indéniable que ces nouveaux croisés ont réussi dans leur entreprise, et leur nouvelle orthodoxie a d'ailleurs gagné beaucoup de terrain. Du temps de notre innocence, nous voulions une exécution techniquement parfaite, efficace, belle, émouvante et même, pour les idéalistes, fidèle à l'œuvre ou aux intentions du compositeur. Désormais, la fidélité ne suffit plus : l'exécution doit aussi être authentique. »¹

Authenticité

Le terme « fidélité » est le plus souvent employé dans le sens de « fidélité aux intentions du compositeur ». Ce n'est cependant pas toujours le cas : Zender, dans la note de programme citée ci-dessus, évoque la « fidélité au texte » et la « fidélité à l'original », sans aborder la question des intentions du compositeur. Charles Rosen, qui reprend avec recul l'ensemble des discussions du congrès sur l'authenticité en musique ancienne, tout en amenant de nouvelles pistes de réflexion, considère que le grand avantage de l'authenticité consiste à éviter l'écueil de l'intentionnalité :

« Ce nouveau cri de guerre, l'authenticité, est un objectif à la fois plus simple et plus noble que la fidélité. Il est véritablement moderne en ce qu'il transcende les intentions du compositeur ou, tout au moins, les évite. Le vieil idéal de fidélité voulait que l'interprète essaie de découvrir les intentions du compositeur et de les rendre avec le moins de distorsion possible. (...) La fidélité exigeait pourtant des interprètes une véritable fusion avec le style du compositeur. »²

Le terme d'« authenticité » a été utilisé surtout à partir du « renouveau de la musique baroque », dans les années 60-70. Le mouvement, symbolisé par Nikolaus Harnoncourt, a radicalement modifié les *habitus* d'interprétation de la musique des années 1600-1750. Il a suscité force débats jusque dans les années 1990, notamment autour du terme d'authenticité :

¹ Charles ROSEN, « Le choc de l'ancien. Autour de « Authenticity and Early Music : A symposium » », *In Harmoniques*, 1991, 7, Musique et authenticité, p. 105.

² *Ibid.*, p. 106.

« L'authenticité, elle, supprime cette approche intuitive et incertaine. Il ne s'agit plus de savoir ce que voulait le compositeur, mais seulement ce qu'il obtenait. Ses intentions n'entrent pas en ligne de compte. (Certains interprètes qui adhèrent au mouvement de la Musique ancienne veulent maintenant revenir à l'étude des intentions, mais en se concentrant toujours concrètement sur ce que l'on entendait.) Nous n'essayons plus de deviner ce que Bach aurait aimé, mais voulons au contraire savoir comme on le jouait de son temps, dans quel style, avec quels instruments, et de combien d'entre eux se composait son orchestre. Cela remplace la recherche d'une fusion avec le compositeur et met au premier plan l'étude des conditions d'exécution, et non celle du texte. »¹

Charles Rosen définit l'authenticité comme une fidélité aux pratiques historiques conjointe à une fidélité à l'œuvre, et non pas aux intentions du compositeur. L'authenticité est ici une forme de fidélité à l'objet résultant des intentions du compositeur davantage qu'à celles-ci. La recherche de cette authenticité du résultat sonore est caractéristique des années 1970, et de la « musique baroque » jouée sur « instruments anciens ».

Cependant, cette forme d'authenticité est, dès ses débuts, l'objet de critiques. Que ces critiques émanent d'adeptes de versions de Bach par Furtwangler aussi bien que sur instrument anciens, mais « l'authenticité » y est attaquée presque de la même façon de 1969 à 2010. Hans Keller, dans un article du *Musical Times* sur l'arrangement, cherche à discréditer « notre croyance simpliste et naïve que notre époque serait celle de l'authenticité, tandis que le XIX^e siècle aurait été l'époque de l'irresponsabilité, excusable uniquement en raison de l'immense talent et du génie déployés. »² Il traite, avec humour, parfois avec ironie, de cette question de l'authenticité qu'il juge être une préoccupation compulsive et excessive du XX^e siècle.

La question de l'authenticité semble avoir été l'objet d'un procès d'intention dû à une lecture caricaturale de certains textes, et du choix qu'ont fait N. Harnoncourt et certains de ses contemporains de jouer sur des *fac simile* d'instruments anciens. Les textes partant en croisade contre l'aspect illusoire de l'authenticité, notamment si elle est restreinte à la nature des instruments employés, sont nombreux, alors que ceux pour défendre les points de vue critiqués sont beaucoup plus rares, voire inexistants. Personne ne semble avoir défendu ce qui est combattu dans les écrits de certains interprètes et musicologues, pas même N. Harnoncourt, qui semble souvent enfermé dans une caricature de lui-même moins nuancée que ses prises de parole³ :

¹ *Ibid.*

² « Our naive, over-simple belief that ours is the age of authenticity, whereas the 19th century was the age of irresponsibility, excusable only on the level of genius or supreme talent. » Hans KELLER, « Arrangement for or against ? », *The musical times*, janvier 1969, vol. 110, n° 1511, p. 23.

³ Il est cependant vrai que certains paragraphes des textes de N. Harnoncourt, isolés, sortis de leur contexte, et non mis en perspective avec l'ensemble de ses écrits, sont fortement dogmatiques : « La volonté du compositeur est pour nous l'autorité suprême ; nous voyons la musique ancienne en tant que telle, dans sa propre

« Harnoncourt ne cherche pas, au travers des instruments baroques, à atteindre une quelconque vérité absolue — une quelconque vérité absolue, je veux dire, à atteindre une pseudo authenticité historique. Cette pseudo authenticité historique — où on a, maintes fois, cherché à le réduire — il l'a, maintes fois, récusée — il l'a, maintes fois, rejetée comme illusoire. »¹

R. Taruskin est l'un des pourfendeurs les plus brillants d'une vision trop restrictive de l'authenticité. Il trouve dans la troisième des cinq définitions données du terme dans le *New Harvard Dictionary of Music*², matière à argumenter :

« "Dans la pratique de l'interprétation, instruments ou styles d'exécution qui sont historiquement appropriés à la musique interprétée." Voilà enfin ce terme, dans toute sa majesté, qui ne se défait pas de ces connotations morales et éthiques (toujours accompagnées de leur antonyme peu agréable), et dont on fait usage afin de privilégier une philosophie d'interprétation plutôt qu'une autre. (...) Une fois les termes ainsi mis en équation, l'engagement envers les valeurs qu'ils assignent et les privilèges qu'ils garantissent doivent nécessairement suivre. »³

Le chef et claveciniste italien Fabio Biondi, en 2010, éprouve encore le besoin de défendre l'authenticité contre la réduction de son sens à l'emploi d'instruments dits d'époque :

« Pour moi, la question des instruments demeure intéressante mais elle doit être reléguée au second plan, le plus important étant l'interprétation. Souvent, le répertoire baroque donne lieu à des interprétations routinières, manquant de profondeur, mais qui sont justifiées par le prétexte des instruments d'époque, que l'on brandit pour rendre la chose convaincante. Cette attitude m'énervé car on utilise une griffe pour accréditer une interprétation alors qu'il n'y a pas toujours un véritable travail d'interprétation. En outre, le mouvement baroque a engendré des clichés interprétatifs parce que, au début en tout cas, on ne faisait pas de différence entre les styles et les époques, on jouait tout de la même façon. Par ailleurs, ceux qui ne jurent que par les instruments anciens oublient qu'un violon baroque n'est pas le même selon qu'il a été fabriqué en Italie ou en France. Les instruments ont aussi évolué très vite, ce qui fait qu'il y a une énorme différence entre un violon du début du XVIIIe siècle et un autre de la moitié du XVIIIe. On ne peut pas se réclamer des instruments pour justifier l'authenticité. »⁴

Il serait tentant d'utiliser ces textes pour justifier mon choix de jouer les œuvres de clavecin sur harpe moderne plutôt que sur harpe ancienne. La transcription n'est par essence pas authentique sur le plan instrumental. Par ailleurs, il n'existe pas de harpe française exactement contemporaine des pièces de Rameau et Couperin. L'instrument chronologiquement le plus proche serait la harpe à pédales à simple mouvement mais tout le

époque, et devons nous efforcer de la restituer authentiquement, non pas pour des raisons d'historicité, mais parce que cela nous paraît aujourd'hui la seule voie juste pour la rendre de manière vivante et respectueuse. » Nikolaus HARNONCOURT, *Le Discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

¹ François COADOU, *La musique baroque : une musique contemporaine ? L'interprétation chez Harnoncourt*, http://www.musicologie.org/publirem/coadou_02f.html, consulté le 20 août 2014.

² Version de 1986.

³ Richard TARUSKIN, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *In Harmoniques*, 1991, 7, Musique et authenticité, p. 69.

⁴ Fabio BIONDI, « L'Authenticité n'est pas une affaire d'instruments », *Revue musicale de Suisse romande*, mars 2010, n° 63, p. 5-6.

répertoire ne peut être joué sur cet instrument limité harmoniquement. Jouer de la musique du XVIII^e siècle sur une harpe double ou triple aurait autant de sens que jouer Beethoven sur un clavecin italien du XVII^e siècle. A l'inverse, jouer sur un instrument de conception moderne est contestable, au même titre que jouer Mozart sur un grand Steinway¹. Si l'authenticité dépendait du choix des instruments, aucune transcription n'y serait apparentée. Cependant, la plupart des interprètes et musicologues contestent à l'instrumentation le monopole de l'« authentique », ce qui laisse quelque espoir à la transcription, sinon d'être « authentique », du moins de ne pas être « anti-authentique ».

S'il n'est pas possible de fonder une interprétation « authentique » sur le choix des instruments d'exécution, sur quoi une authenticité peut-elle se fonder ? Quand bien même il serait possible de retrouver les sonorités, les *tempi*, les paramètres d'interprétation « originaux », le cadre de jeu et d'écoute demeurerait totalement différents de ceux du XVIII^e siècle. Le rituel du concert, ses salles, ainsi que l'horizon d'attente de l'auditeur du XXI^e siècle, n'ont rien d'« authentique », en ce sens qu'ils sont par nature anachroniques. Par ailleurs, tenter de reconstruire le cadre de création des œuvres anciennes semble illusoire, à tel point que C. Rosen considère cet idéal d'authenticité comme perfide :

« Non seulement personne ne joue jamais cette musique privée telle qu'elle l'aurait été du temps du compositeur, même le plus ardent partisan de l'authenticité, mais c'est aussi un idéal qui n'est ni réalisable ni souhaitable. Et quand nous en venons à la musique semi-privée de Mozart, Beethoven et Schubert, écrite pour être jouée devant de petites assemblées, bien souvent dans des demeures privées, cet idéal d'authenticité est encore plus perfide, car on est moins conscient des déformations que l'on opère. On se rend compte que l'authenticité telle que la voit Tomlinson, c'est-à-dire comme une reconstruction du moment historique où l'œuvre musicale a été créée, donne des résultats d'une ambiguïté totale, tant sur le plan de l'exécution que de la compréhension de la musique. »²

Par ailleurs, le cadre de diffusion principal du mouvement en faveur de la musique ancienne est l'enregistrement, c'est-à-dire une forme inauthentique de production et de réception, dont le son et l'interprétation demeurent identiques à chaque nouvelle écoute.

C. Rosen, R. Taruskin ou F. Biondi choisissent, sans l'explicitier, uniquement la première des deux significations principales du terme « authenticité » :

- la « qualité de ce qui fait autorité », « qualité de ce qui ne peut être controversé » :
« certitude attachée à l'auteur d'un texte, d'une œuvre, au lieu, à l'époque, à la

¹ Cf. Christopher KITE, « 'The day has still to come when Mozart on a Steinway will be regarded... as necessarily a kind of transcription' », *Early Music*, 2 janvier 1985, vol. 13, n° 1, pp. 54-56.

² Charles ROSEN, « Le choc de l'ancien. Autour de « Authenticity and Early Music: A symposium » », *op. cit.*, p. 121.

fabrication de quelque chose »¹, qui est authentique c'est-à-dire « conforme à l'original », « dont la forme et le contenu ne peuvent être mis en doute »² ;

- la « qualité de ce qui est intrinsèquement et éminemment vrai, pur » : « vérité intrinsèque, qui correspond aux tendances, aux sentiments profonds de l'homme, qui traduit son originalité », « valeur profonde dans laquelle un être s'engage et exprime sa personnalité »³.

Aucune interprétation ne peut être authentique au premier sens du terme, c'est-à-dire « conforme à l'original » : ni l'œuvre ainsi transformée en objet à restaurer, ni les cadres de diffusion et de réception. En revanche, il est possible d'envisager qu'une interprétation puisse et doive être authentique, au sens où elle comporte une « vérité intrinsèque » qui dépend de ce qu'est l'interprète et de la mesure dans laquelle il engage son être dans le jeu, qui n'en devient de ce fait plus un. Cette définition de l'authenticité n'est pas celle qui est majoritairement prise en compte par les interprètes et les musicologues. Dans un article intitulé *De l'authenticité en art*, le plasticien Daniel Buren privilégie ce second aspect de l'authenticité à son acception historique. Le terme lui semble cependant davantage approprié aux arts visuels qu'aux arts interprétatifs. La présence d'un interprète-exécutant dans le réseau d'interactions entre le créateur, la partition, et l'auditeur, dessine en effet une réalité plus complexe que celle qui anime la production et la réception des arts visuels :

- l'œuvre n'est pas un objet défini, le seul « objet » est la partition, qui n'en est qu'une trace écrite ;
- la réception et l'interprétation sont dédoublées (exécutant et auditeur), le dernier maillon de la chaîne⁴ dépendant du précédent : l'interprète, comme l'étymologie de son nom l'indique, est « entre deux » ;
- différentes interprétations justes, vraies, engagées, autrement dit « authentiques » sont possibles.

¹ « Authenticité », in *TLF*.

² « Authentique », in *TLF*.

³ « Authenticité », *op. cit.*

⁴ On peut cependant considérer que « les échanges ne s'effectuent pas de manière linéaire et causale, selon un axe auteur / œuvre / interprète / public, mais se déploient dans une boucle interactive, puisque tout le monde est interprète et que l'œuvre est partout. (...) » Les principes de la pensée complexe (*cf.* Edgar Morin) peuvent être utilisés avantageusement pour penser et dire, sans les réduire, les phénomènes musicaux, *via* « l'idée d'une chaîne interactive ou boucle récursive de quatre constituants (compositeur / partition / exécutant / auditeur), la nature dialogique de leurs interactions (l'œuvre crée autant son public que le public crée l'œuvre), et enfin le caractère hologrammique de chacun d'entre eux, embrassant tout ou partie des nombreux processus mis à l'œuvre. » Sylvie LANNES, *Musique et complexité*, consulté le 28 décembre 2013, <http://linterpretemusicien.com/musique-et-sciences-humaines-016.htm>.

D. Buren ne définit pas ainsi les divergences entre interprétation des arts visuels et des arts interprétés, mais il tire des conclusions qui découlent de ces constatations. Les deux premiers points le mènent à l'idée, peut-être contestable mais néanmoins intéressante, que ce qui se rapprocherait le plus en musique de la réception de l'œuvre picturale serait la lecture intérieure d'une partition. La « réception directe » de la musique serait par conséquent réservée à un très petit nombre d'individus, et serait subordonnée à l'idée d'une partition synonyme de l'œuvre. C'est cependant le troisième point qui lui semble être le principal obstacle à l'authenticité musicale : « Comment être authentique, faire preuve d'authenticité par rapport à un texte s'il y a autant d'authenticités possibles que d'interprètes ? »¹

C'est précisément ce troisième point qui m'intéresse : cette authenticité plurielle est l'unique qui soit accessible à la transcription. Le terme est néanmoins mal approprié, « authenticité » étant un substantif dont le pluriel est peu employé. Le concept de « fidélités » permettra peut-être de mieux appréhender la pluralité de vérités qui semble être commune à l'interprétation et à la transcription musicales.

Interprétation historiquement informée

Le terme « authentique », au sens de « conforme à l'original », n'est plus utilisé depuis les années 1990, si ce n'est pour être sujet à critique. Les interprètes, comme les musicologues, sont cependant confrontés à la nécessité de disposer d'un terme susceptible de qualifier les interprétations qui semblent prendre en compte autant que possible les traces historiques disponibles. Le terme d'« interprétation historique » a été quelque peu utilisé, mais n'a pas bénéficié d'un jugement plus favorable que celui qui a été accordé à l'authenticité :

« Je suis convaincu que l'interprétation historique n'est aujourd'hui pas vraiment historique, et qu'un fin vernis d'historicisme recouvre un style d'interprétation qui nous est tout à fait contemporain. Il est en effet le style le plus moderne qui soit : que les instruments historiques ont été largement adoptés et, surtout, ont gagné leur réputation commerciale précisément par leur caractère nouveau et non ancien. »²

R. Taruskin, suivi par A. Hennion, a mis en exergue la nature contemporaine de ces interprétations dites « historiques », en ce sens qu'elles relèvent de préoccupations qui leur sont contemporaines, et non de préoccupations anciennes. Dans les années 1990, de nouvelles

¹ Daniel BUREN, « De l'authenticité en art », *In Harmoniques*, 1991, vol. 7-8, p. 38.

² Richard TARUSKIN, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 80. Ces idées ont été développées par la musicologie sociale, notamment par A. Hennion : « C'est en cela que les étiquettes se sont croisées, entre anciens et modernes. Leur pas de deux est amusant, il peut permuter en permanence, selon qu'on insiste sur les instruments, anciens ou modernes, ou sur la conception qu'on se fait de la musique et de son interprétation aujourd'hui. » Antoine HENNION, « Le baroque, un goût si moderne », in *Pom pom pom pom : musiques et caetera*, MEN, Neuchâtel, 1997, p. 27.

expressions prenant en compte le caractère historique recherché par les interprètes ont commencé à émerger, principalement aux Etats-Unis : « historiquement conscient », « historiquement précis », « historiquement instruit ».

« On peut observer un retrait vers l'euphémisme. Dans ses indications pour le Noah Greenberg Award, la Société américaine de musicologie utilise à présent le terme historiquement conscient. La série de concert Musique avant 1800 à New York utilise le terme historiquement précis dans ses textes de publicité. A Oberlin, historiquement instruit est le terme courant. Mais ces ersatz de mots d'ordre ne mèneront pas à un cessez-le-feu, si telle est leur intention, car ils sous-entendent une comparaison peu agréable avec ce qui est inconscient, imprécis et non ou mal instruit. »¹

La musicologie et les interprètes anglo-saxons ont depuis la fin des années 1990 adopté de façon presque unanime l'expression « historically informed performance »², c'est-à-dire interprétation-exécution historiquement informée-documentée-instruite. L'expression est consensuelle, permet de se prémunir contre les critiques adressées à l'historicisme et à l'authenticisme, mais n'a pas une signification très éloignée des termes précédemment employés. Elle a cependant pour avantage un vernis d'objectivité et d'exactitude : une interprétation historiquement documentée ne semble pas se prétendre historiquement authentique. Les objectifs des interprètes de « musique ancienne » sont probablement à peu près identiques en 2010 à ce qu'ils étaient en 1970 ou 1980. C'est la terminologie employée pour les désigner qui diffère, sans doute parce qu'elle prête moins à la critique et qu'elle tend, sinon à une forme d'objectivité, du moins à une revendication de neutralité.

Ma pratique de la transcription ne pouvait relever de l'« authenticité » au sens historique du terme. Elle peut en revanche bénéficier du qualificatif « historiquement informée », qui engage la conscience d'une pratique mais non son résultat.

2.2.2. Fidélités : la transcription comme traduction

L'exploration du concept d'authenticité ne m'a pas permis de comprendre pourquoi je préfère jouer la partition de clavecin note pour note quand cela est possible. Les deux principales significations de l'« authenticité » ont conduit à une impasse. Ma pratique n'est pas authentique au sens historique et controversé du terme, bien qu'elle semble cependant répondre aux critères de l'« historiquement informé » qui l'a remplacée. Elle peut l'être davantage si on considère l'authenticité de l'interprétation-transcription comme un engagement personnel. Mais dans ce second cas, l'authenticité devient particulière et

¹ Richard TARUSKIN, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 71.

² Au sujet de l'histoire de *historically informed performance*, voir John BUTT, *Playing with History : The Historical Approach to Musical Performances*, *op. cit.*

plurielle. Tout à la fois dépendante de chaque interprète et de chaque transcripteur, elle est impropre à la généralisation.

Le concept de fidélité peut être davantage susceptible d'exprimer les relations entre les différentes instances mises en jeu dans la pratique de la transcription. « Fidélité » est souvent utilisé comme un transitif indirect : « fidèle à » quelque chose, ou quelqu'un. Il est possible d'envisager que l'interprète soit pris dans un réseau de fidélités multiples et pas nécessairement contradictoires : au compositeur, aux pratiques historiques, à l'œuvre, à lui-même. C'est cette hypothèse que je vais désormais explorer.

Le terme de « fidélité » est moins connoté historiquement que celui d'« authenticité », même s'il relève également d'un jugement axiologique plutôt qu'épistémique. Il est par ailleurs commun non seulement au domaine de la transcription et de l'interprétation, mais il est aussi l'une des principales problématiques soulevées dans celui de la traduction. Les questionnements relatifs à la transcription et à la traduction se recoupent en partie. Il peut être intéressant de les interroger conjointement :

« Je défends l'interprétation de musique de chambre arrangée et transcrite pour la pratique courante pour des raisons pratiques. Je ne me justifierai pas à l'aide d'arguments historiques, mais par ce que je pense être une solide argumentation intellectuelle non encore usitée. Je considère qu'arranger de la musique équivaut à traduire de la littérature, parallèle que je pense susceptible d'élever le débat intellectuellement et de nourrir notre pensée au sujet de l'arrangement. »¹

La comparaison n'est pas aussi inédite et novatrice que ce qu'affirme le contrebassiste A. Scelba. Cependant, il est certain que la traductologie est en mesure d'enrichir la réflexion sur la transcription. Considérer que transcription et traduction sont équivalentes me semble en revanche abusif : comme l'interprétation, la traduction n'a pas à justifier son existence car elle est nécessaire, ce qui n'est pas le cas de la transcription, à l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art.

« En quoi un arrangement musical est-il comparable à une traduction ? Une traduction rend la littérature mondiale disponible pour tous ; l'arrangement rend la grande musique disponible pour l'interprétation par des musiciens qui ne jouent pas l'instrument original. La transcription permet à un contrebassiste d'accéder à des chefs-d'œuvre écrits pour d'autres instruments, tout comme la traduction donne accès en anglais à la littérature écrite dans d'autres langues. La traduction comme la transcription donnent naissance à des produits dérivés. Mais dérivé n'est pas péjoratif. Après tout, toute exécution produit un dérivé : quelque chose qui transforme

¹ « *I defend the performance of arranged and transcribed chamber music from the common-practice period for practical reasons. As justification I should like to offer not a historical defense, but what I believe to be a strong intellectual defense that has not been made hitherto. I equate arranging music to translating literature, a parallel that I believe holds up intellectually and that should inform our thinking on the subject of arranging.* » Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », *op. cit.*, p. 20, ma traduction.

l'original, dans lequel la personnalité de l'interprète est injectée. Chaque exécution, chaque transcription, comme chaque traduction, est une interprétation. »¹

Anthony Scelba développe le parallèle entre transcription et traduction. Plusieurs de ses affirmations paraissent néanmoins discutables. La mise à disposition que permettent la transcription et la traduction ne sont pas tout à fait comparables : la traduction permet l'accès au texte du récepteur « final » de celui-ci, pas la transcription. Le récepteur-auditeur peut entendre l'œuvre sans qu'elle ait été transcrite. C'est le récepteur-exécutant, l'intermédiaire et non pas le dernier maillon de la chaîne, qui dispose, grâce à la transcription, de la possibilité de jouer l'œuvre – il pourrait néanmoins l'entendre sans la jouer. La mise à disposition que permettent la transcription et la traduction ne sont pas de même nature, mue par une nécessité plus essentielle dans le cas de la traduction. La transcription diffère de la traduction et de l'interprétation, car elle comporte une instance supplémentaire (l'interprète par rapport à la traduction, le transcripteur par rapport à l'interprétation), et a un moindre caractère d'obligation. Par ailleurs, comparer transcription et traduction pose le problème de la langue : l'œuvre musicale peut être signifiante, mais sa signification n'est pas de nature langagière, sinon au sens métaphorique du terme, et la musique n'utilise pas d'unités lexicales, avec signifiés et signifiants d'une part, mais également référents d'autre part. A ces réserves près, la traduction est susceptible de soulever des problématiques en partie similaires à celles de la transcription. Elle donne accès (aux instrumentistes) à des œuvres qu'à défaut ils ne pourraient jouer. Tout comme la traduction, la transcription est seconde, c'est-à-dire dépendante d'une version originale, ce qui n'a pas à revêtir de caractère péjoratif. Enfin, A. Scelba signale à juste titre que la traduction, la transcription, ainsi que de l'interprétation-*performance* relèvent de l'interprétation-herméneutique. L'interprète, en s'appropriant l'œuvre et en l'investissant de son énergie, injecte nécessairement quelque chose de lui-même, qui transforme l'œuvre dans le cas de la traduction et de la transcription et qui la fait exister dans le cas du jeu musical. J'ai utilisé à plusieurs reprises le mot « exécutant » pour interprète², afin de distinguer l'interprétation au sens large de l'interprétation musicale. Le

¹ « *How is a musical arrangement like a literary translation? Translation makes the world's literature available to everyone; arrangement makes great music available for performance by musicians who do not play the original instrument. Arrangement through transcription gives a double bassist access to masterpieces written for other instruments, just like translation gives us access in English to literature in other languages. Both translation and arrangement produce derivatives. But derivative is not a pejorative. After all, every performance produces a derivative : something that transforms the original and injects the personality of the performing musician. Every performance, like every arrangement, like every translation, is an interpretation. (...)* » Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », *op. cit.*, p. 21, ma traduction.

² « En aucun cas la qualité d'interprète ne peut être confondue avec la simple capacité à exécuter, fût-ce parfaitement. Il est en art un reste, indéfinissable, indicible, qui excède le bagage technique, indispensable mais

terme exécutant est trop étroit, et ne rend précisément pas compte de l'engagement personnel de l'interprète, dont l'action ne peut être transparente, quel que soit le désir de fidélité de celui-ci. Que son acteur soit en recherche de fidélité ou souhaite imprimer son style personnel à l'œuvre, chaque interprétation-traduction-transcription est par nature singulière :

« Chaque lecture, chaque interprétation, est singulière : elle apparaît parmi d'autres possibles, et indique bien autant sur le récepteur-interprète que sur l'auteur et le message initial. Elle a ses irrégularités qui la rendent unique, elle a son style. Parfois la singularité n'est pas le propos, et l'interprète cherche seulement à être fidèle ; parfois cette singularité même est non seulement acceptée mais devient consciente et intentionnelle, marquée comme telle. »¹

Linda Hutcheon, qui compare adaptation et traduction, sous un angle moins philosophique, aboutit cependant à une conclusion similaire, considérant qu'il ne peut exister d'adaptation ou de traduction qui soit vraiment littérale :

« En tant que larges remaniements d'autres textes clairement identifiés, les adaptations sont souvent comparées à des traductions. De même qu'il n'existe pas vraiment de traduction littérale, il ne peut pas exister d'adaptation littérale. (...) La transposition vers un nouveau *medium* (...) induit toujours des changements, ou dans le langage des nouveaux médias, un reformatage. Et il y aura toujours à la fois des gains et des pertes. Bien que cela tienne du simple bon sens, il importe de rappeler que, dans la plupart de ce qui relève de la traduction, le texte source est doté d'une primauté et d'une autorité qui relève du registre axiologique, et que la rhétorique déployée pour la comparaison avec l'œuvre seconde est le plus souvent celle de la fidélité de la valeur égale ou inégale de l'adaptation. »²

La rhétorique axiologique qu'elle observe ne suscite pas son adhésion. Elle privilégie l'idée d'« œuvre première » à « œuvre originale », l'œuvre « originale » conduisant selon elle à considérer l'adaptation comme une œuvre secondaire et non pas seconde. Elle exclut ainsi la question de la fidélité, trop propice à induire des jugements axiologiques. Son raisonnement est efficace pour l'adaptation d'auteur : la mise à l'écran d'une œuvre littéraire par un cinéaste de renom, ou la transcription-réécriture d'une œuvre musicale par un « grand » compositeur, peuvent être mises en regard comme deux œuvres différentes, la seconde dérivant de la première, mais d'égale valeur quant à l'acte créateur qui a conditionné son existence. Les transcriptions d'interprètes qui ne sont pas compositeurs ne peuvent bénéficier de ce raisonnement, pas plus, il me semble, que la majorité des traductions.

insuffisant, et c'est ce reste mystérieux que nous allons tenter d'approcher dans l'activité de l'interprète. » Joëlle CAULLIER, « La condition d'interprète », *DEMéter*, 2002, p. 5.

¹ Olivier ABEL, « Quatre variations sur la musique », *Cahiers de l'Académie d'orgue de Saint-Dié*, p. été 2007.

² « *As openly acknowledged and extended reworkings of particular other texts, adaptations are often compared to translations. Just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation. (...) Transposition to another medium, (...) always means change or, in the language of the new media, "reformatting."* And there will always be both gains and losses. Although this seems commonsensical enough, it is important to remember that, in most concepts of translation, the source text is granted an axiomatic primacy and authority, and the rhetoric of comparison has most often been that of faithfulness and equivalence. » Linda HUTCHEON, *A theory of adaptation*, op. cit., p. 16, ma traduction.

La mise en perspective de la transcription et de la traduction réalisée par J. Borreil est davantage signifiante pour la transcription d'interprète, qui permet l'effectuation de sens potentiels de l'œuvre, enrichissant et élargissant celle-ci :

« En permettant (...) d'élargir les possibilités de l'instrument, la transcription fonctionne un peu comme une traduction au sens de Hölderlin, une "épreuve de l'étranger". Dans la traduction, il y a un élargissement de l'œuvre traduite. Pas seulement parce que l'auteur rencontre d'autres lecteurs, dans une autre langue. Mais pour une raison plus radicale. La traduction va ouvrir des sens dans le texte, qui étaient là au titre de possibles, sans être inscrits dans le texte originel. Le texte va s'enrichir de sens nouveaux, et l'on aura un élargissement de l'œuvre, y compris de l'œuvre d'accueil, qui va accueillir le texte étranger. »¹

Trois aspects distinguent cependant la transcription de la traduction :

- elle n'est pas nécessaire à la diffusion de l'œuvre ;
- elle implique l'instance supplémentaire qu'est l'interprète-exécutant ;
- elle ne concerne pas de « langue » au sens strict du terme, mais uniquement de manière métaphorique.

Les quatre principaux points de convergence de la transcription et de la traduction sont une conséquence du caractère interprétatif inhérent aux deux domaines :

- elles permettent l'appropriation de l'œuvre par l'une des instances de la boucle interprétative (le lecteur ou l'instrumentiste)² ;
- l'impossibilité d'une complète littéralité et d'une transparence de l'interprète-traducteur comme de l'interprète-instrumentiste, qui injectent nécessairement une partie d'eux-mêmes dans leur réalisation ;
- la possibilité de faire émerger des sens de l'œuvre qui étaient latents sous sa forme originale ;
- la problématique commune de la fidélité qui ne peut être évincée : à l'auteur, à l'œuvre, à soi.

Les théories de la traduction susceptibles d'intéresser la transcription concernent la traduction littéraire. Celles forgées pour expliquer la traduction pragmatique, orale, juridique ou technique³, ne peuvent pas être mises en relation avec la transcription musicale. La

¹ Jean BORREIL, « De la transcription », in *L'idée musicale*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1993, p. 77.

² Cf. Sylvie LANNES, « Musique et complexité », *op. cit.*

³ « La théorie de l'action insiste sur le rôle central du traducteur comme acteur économique chargé de faire le lien entre le commanditaire et le client. La théorie du skopos part du postulat qu'il n'est point de traduction sans but précis et que la fonction du texte détermine la manière de le traduire. La théorie du jeu se focalise sur la dimension contractuelle de la traduction et insiste sur la nécessité de connaître et de maîtriser les règles du jeu avant de s'engager dans la traduction. » Mathieu GUIDERE, *Introduction à la traductologie : penser la traduction, hier, aujourd'hui, demain*, 2e éd., Bruxelles, De Boeck, coll. « Traducto », 2010, vol. 1, p. 77.

traductologie telle que la définit A. Bermann, transdisciplinaire par nature, développe des problématiques très proches de celles soulevées par la transcription :

« Aussi la traductologie n’enseigne pas la traduction, mais développe de manière transmissible (conceptuelle) l’expérience qu’est la traduction dans son essence plurielle. Le parallèle, ici, avec la psychanalyse, le thérapeute ou la philosophie ne saurait être assez souligné. A ce titre, elle ne concerne pas les seuls traducteurs, mais tous ceux qui sont pris dans l’espace de la traduction. »¹

Au compositeur

La fidélité aux intentions du compositeur relève d’une conception ancienne de l’interprétation, qui dérive de l’herméneutique moderne à ses débuts². W. Dilthey³, et surtout F. Schleiermacher⁴, ont une idée très « auteur-centrée » de l’herméneutique, où interpréter équivaut à « comprendre » les intentions de l’auteur. L’herméneutique de Schleiermacher repose en partie sur ce qu’il nomme l’« interprétation technique » – associée à « l’interprétation grammaticale » – , par laquelle l’interprète, dans une communion avec l’auteur qui dissout la distance et le temps, comprend celui-ci par un acte divinatoire mystérieux. Rechercher la fidélité aux intentions du compositeur suppose une adhésion implicite, et éventuellement non consciente, à l’herméneutique romantique de F. Schleiermacher.

Rechercher l’adhésion de l’interprétation aux intentions du compositeur pose de nombreuses questions, que les musicologues n’ont pas manqué de relever, notamment au moment des débats sur la question de l’authenticité :

« Le compositeur peut-il avoir des attentes concernant la manière dont sa musique est interprétée après qu’il l’ait écrite, et existe-t-il pour l’interprète une obligation morale d’être fidèle aux intentions originales ? Si oui, comment peuvent elles être perçues et relèvent-elles d’une quelconque évidence ? »⁵

¹ Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou L’auberge du lointain*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 1999, p. 22-23.

² Franz MUSSNER, *Histoire de l’herméneutique de Schleiermacher à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, 1972 ; Werner G. JEANROND, *Introduction à l’herméneutique théologique*, Cerf, Paris, 1995.

³ Wilhelm DILTHEY, *Écrits d’esthétique suivi de La naissance de l’herméneutique*, traduit par Evelyne LAFON, Paris, Les éd. du Cerf, coll. « Oeuvres / Wilhelm Dilthey, 7 ; Passages », 1995.

⁴ Friedrich Daniel Ernst SCHLEIERMACHER, *Herméneutique*, traduit par Christian BERNER, Paris, Cerf Presses Universitaires de Lille, coll. « Passages », n° 9, 1989, vol. 1.

⁵ « *Can the composer expect any influence over how his music is performed after he has written it, and is there any moral obligation on us to fulfil his original intentions ? If so, how can these be discerned and what kind of evidence is relevant ?* » Introduction, in Nicholas KENYON (dir.), *Authenticity and early music : a symposium [held at the Oberlin conservatory of music, Ohio, in 1987]*, Oxford New York, Oxford University press, 1988, p. 13, ma traduction.

« Devons nous jouer la musique de la façon imaginée par le compositeur, ou au minimum comme ses contemporains auraient pu l'entendre ? De nombreuses questions subsidiaires viennent immédiatement à l'esprit. Comment pourrions nous savoir ce que le compositeur imaginait ? A quel point ses intentions étaient définies ? Aussi définies qu'elles furent, à quel degré de proximité nous devrions nous sentir obligés de les suivre ? Comment pouvons nous gérer ces éléments, que le compositeur lui-même aurait considérés comme variables ? Et comment pouvons nous composer avec les aspects de l'interprétation qui ne sont pas renseignés (et dans certains cas pas documentables ?) »¹

Les interprètes expriment néanmoins fréquemment le désir de parvenir à une « communion » avec le compositeur, considérant que la fidélité à l'œuvre – souvent assimilée à la partition dans le cadre de ce type de fidélité – est une fidélité à l'auteur. Si les intentions du compositeur sont décelables *via* les indications de la partition, alors la fidélité aux intentions est possible, contrairement à ce que la question ouverte de N. Kenyon suggère. Le discours de figures majeures du piano au XX^e siècle relève de ce type de mythologie : pour Cortot, Arrau, Richter, voire Brendel², le rôle de l'interprète est de restituer à l'auditeur l'intention du compositeur : « Le devoir de l'interprète est de retrouver [le sentiment du compositeur] pour le restituer à l'auditeur »³ ; « c'est le devoir sacré de l'interprète que de communiquer, intacte, la pensée du compositeur dont il n'est que l'interprète »⁴. Ce « miracle » est rendu possible par une soumission sans faille aux indications de la partition qui, assimilée à l'œuvre, est en mesure de prescrire objectivement ce que l'interprète doit jouer :

« L'interprète est en réalité un exécutant, l'exécutant direct de la volonté du compositeur. Il n'apporte rien qui ne soit déjà dans l'oeuvre. S'il a du talent, il laisse entrevoir la vérité de l'oeuvre qui seule est géniale et se reflète en lui. Il ne doit pas dominer la musique mais se dissoudre en elle. [...] L'interprète est un miroir, et jouer de la musique ne consiste pas à infester la musique de son individualité, cela consiste à jouer toute la musique, rien de plus, mais aussi rien de moins. [...] J'ai toujours été sûr, pour chaque oeuvre, que c'était ainsi et pas autrement qu'il fallait la jouer. Et pourquoi ? C'est très simple ; parce que je regardais attentivement la partition. »⁵

¹ « *Should we play music in the way the composer intended it, or at the very least in a way his contemporaries could have heard it ? A whole host of subsidiary questions immediately come to mind. How do we know what the composer intended ? How fixed were his intentions ? However fixed they were, how closely should we feel obliged to follow them ? How should we deal with those elements which the composer himself would have taken to be variable ? And how should we deal with those aspects of performance that are not documented (and in many cases not documentable) ?* » Howard Mayer BROWN, « Pedantry or liberation ? A sketch of the Historical Performance Movement », in *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press., Oxford, 1988, p. 27, ma traduction.

² D'après Eric CONTINI, « Curieux discours d'interprètes : naïvetés, schizophrénie, ou impossibilité ? », *DEMéter*, 2012, vol. 6.

³ Alfred CORTOT, *Cours d'interprétation*, Paris, R. Legouix, 1934, p. 14.

⁴ Joseph HOROWITZ et Claudio ARRAU, *Arrau parle : conversations avec Joseph Horowitz*, Paris, Gallimard, 1985, p. 146.

⁵ Bruno MONSAINGEON, *Richter : écrits, conversations*, Arles, Paris, Van de Velde : Actes-Sud, 1998, p. 185.

La partition est ici investie de toute l'autorité de la « volonté », de la « pensée », et du « sentiment » du compositeur. Dans un tel système de croyance, la transcription ne peut trouver de place légitime, elle transgresse l'« impératif moral que constitue le besoin de respecter les intentions du compositeur »¹, faisant du transcripteur un hérétique. Le « devoir » de Cortot, « devoir sacré » pour Arrau, relève à la fois du domaine religieux et du domaine moral : bien que ce type de discours soit aujourd'hui moins fréquent que dans les années 1950, bien qu'il soit considéré comme obsolète par une grande partie de la musicologie, il conserve un poids conséquent. Aucun interprète ne peut, même tacitement, se départir de l'espoir d'être – au moins un peu – fidèle aux intentions du compositeur, *a minima* de ne pas les bafouer. Peu de transcripteurs, y compris ceux qui défendent et assument l'intérêt de leur rôle créateur, espèrent trahir complètement les intentions du compositeur. Cette aspiration est observée sans complaisance par E. Contini, pour ce qui regarde l'interprétation :

« Le fatras épistémologique que ces propositions renferment sera examiné plus loin. Constatons qu'elles sont dites et redites, avec ou sans apports complémentaires, en vraies idées reçues ou stéréotypes, par des générations d'interprètes et aussi d'enseignants. »² « C'est pourquoi nous pouvons à première vue qualifier de naïfs des discours qui simplifient à l'extrême l'acte interprétatif en ignorant délibérément la part d'interaction et d'interrelation qui unit les pôles compositeur, œuvre, interprète et récepteur. Ils font également comme si des siècles de philosophie jalonnés par Descartes, Kant et la phénoménologie, qui mettent le sujet au centre du processus de la cognition, n'existaient pas. »³

Passons outre le fait que l'on ne peut exiger qu'un interprète qui consacre l'essentiel de son temps à sa pratique ait lu Descartes, Kant et Husserl. Mais ne peut-on supposer que si tant d'interprètes verbalisent leur recherche des « intentions » du compositeur, il y ait quelque chose de vrai dans cette démarche ? Contini voit de la naïveté, une forme de schizophrénie, voire une forme d'ignorance et de mauvaise foi confortable dans les déclarations des interprètes sur l'intentionnalité. Il est cependant possible de sortir du jugement moral négatif sur les discours d'interprètes, si l'on perçoit ceux-ci comme l'expression d'une éthique qui s'exprime avec maladresse et qui prend une posture facilement morale. En effet, si la recherche des intentions du compositeur relevait uniquement de la soumission à une morale, les étudiants et les jeunes interprètes y seraient probablement rétifs. Or, ils sont les plus enthousiastes dans cette quête de la présence du compositeur à travers la partition. Si le but

¹ « One central problem here has been the moral imperativeness of the need to respect the composer's intention. This was a stance attacked by Nicholas Temperley in his contribution to the Early Music symposium : "I do not recognize that the mode of performance that suited the composer is necessarily the best for all time. (...) Others can build on what one has created, even if they change its meaning in the process. » Nicholas KENYON (dir.), *Authenticity and early music*, op. cit., p. 15, ma traduction.

² Eric CONTINI, « Curieux discours d'interprètes : naïvetés, schizophrénie, ou impossibilité ? », op. cit., p. 4.

³ *Ibid.*, p. 8.

parfois exprimé – communier aux intentions du compositeur – est illusoire, la quête semble réelle, sincère – à ce titre « authentique ». Il s’agit d’un point de vue qui touche avant tout les intentions, et plus accessoirement le résultat. La fidélité à cette recherche, y compris non nommée, non identifiée, ou non comprise, constitue une forme d’éthique présupposée.

« C’est ici qu’une certaine rigueur éthique à nouveau se glisse dans l’esthétique. Il y a une éthique dès lors qu’il y a fidélité à quelque chose que l’on cherche, ou qui nous est arrivé et qu’on cherche à retrouver, à répéter, à creuser, à porter à l’incandescence ou à la clarté — même si jamais on n’y parvient. »¹

Si la transcription – la traduction également – ne peut relever d’une morale dogmatique et illusoire de fidélité aux intentions de l’auteur, elle est en revanche compatible avec cette forme d’éthique que constitue la quête « authentique » d’une version qui ne trahisse pas l’auteur, en ce qu’elle questionne ses intentions potentielles. La quête interrogative d’une fidélité à l’auteur, implicite ou verbalisée, peut procéder d’une forme de naïveté, mais pas du manque de courage que lui impute R. Taruskin :

« Je continue à soutenir que les compositeurs n’ont pas, en règle générale, les intentions que nous aimerions bien les voir formuler, et que ce besoin d’acquiescer indirectement l’accord du compositeur pour ce que nous faisons représente un manque de courage, pour ne pas dire une dépendance infantile. J’ai précédemment rejeté le recours aux intentions comme un faux-fuyant de l’obligation qu’a l’interprète de comprendre ce qu’il interprète. »²

L’intentionnalité, appréhendée par le questionnement et non par l’affirmation, n’est pas incompatible avec le « comprendre » de ce qui est interprété. Ce « comprendre » que valorise Taruskin n’est pas univoque. Selon l’herméneutique dont il dépend, il peut communier aux intentions de l’auteur avec Schleiermacher, intégrer la conscience de l’effectivité historique et la pré-compréhension avec Gadamer, ainsi que la subjectivité des différentes instances et la pluralité des interprétations avec Ricœur :

« Pour Schleiermacher, la conscience créatrice d’un auteur sera mieux comprise par le critique qu’elle ne l’est par l’auteur lui-même. Si l’herméneutique romantique de Schleiermacher et de Dilthey avait pour but de s’égaliser à la génialité d’un auteur pour s’en rendre contemporain, elle nous invite, aux yeux de Ricœur, à la clarification du rapport qui existe entre l’œuvre et la subjectivité de l’auteur. Car le risque, si l’on pratique une critique d’identification, est de s’approprier l’objet sous l’aspect que lui prête notre désir et de ne retrouver alors dans le texte que ce que nous y avons apporté... »³

Le « comprendre » de Taruskin relève probablement d’une herméneutique post-Gadamer, qui évite d’abolir la distance irréductible qui nous sépare de l’auteur, distance dont la

¹ Olivier ABEL, « Quatre variations sur la musique », *op. cit.*

² Richard TARUSKIN, « L’ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 75.

³ Jane Elisabeth WILHELM, « Herméneutique et traduction : la question de « l’appropriation » ou le rapport du « propre » à « l’étranger » », *Meta : journal des traducteurs*, 2004, vol. 49, n° 4, p. 773.

conscience est susceptible de nous prémunir contre la projection de nos intentions propres sur celles de l'auteur. Cette herméneutique est la condition d'une quête de fidélité aux « intentions » de l'auteur qui soit compatible avec l'acte de transcrire.

Aux pratiques historiques

La fidélité aux pratiques historiques est une problématique spécifiquement musicale, qui concerne la transcription comme l'interprétation, mais non pas la traduction. Les questionnements soulevés sont très proches de ceux évoqués à propos de l'authenticité¹, notamment en ce qui concerne le jeu sur instruments anciens. Les pratiques de transcription du XVIII^e siècle ont, quant à elles, été largement interrogées dans le premier chapitre de cette étude. Le sujet de la fidélité aux pratiques historiques de transcription et d'interprétation, a donc été questionné à plusieurs reprises. La fidélité aux pratiques historiques semble aussi illusoire que la fidélité aux intentions du compositeur, mais également susceptible d'être un moteur enrichissant pour la transcription comme pour l'interprétation. L'aspect illusoire de cette fidélité est renforcé par le peu de concordance entre l'image que l'on a des pratiques anciennes et ce qu'elles furent probablement :

« Aujourd'hui, la plupart des amateurs de musique penseraient sûrement que ce n'est pas en prenant un concerto pour clavecin de Jean-Sébastien Bach et en l'arrangeant pour chœur à quatre voix, orgue et orchestre que l'on respecterait les intentions du compositeur ou même la partition. C'est pourtant ce que Bach lui-même fit avec son Concerto en *ré* mineur pour clavecin - qui était d'ailleurs, dans sa version originale, un concerto pour violon relativement plus simple. L'idéal de l'exécution d'une œuvre telle qu'elle l'aurait été du vivant du compositeur, voire par le compositeur, fait naître des idées inattendues dont la précédente est, certes, un cas extrême, mais nullement rare. »²

C. Rosen souligne ici la distance qui peut exister entre ce que l'on impute aux intentions du compositeur ou aux habitudes d'exécution du XVIII^e siècle, et ce qui fut probablement. L'auteur ne stipule cependant pas que remédier au défaut d'information des amateurs de musique serait suffisant pour permettre d'accéder à un idéal d'exécution contemporain du compositeur. En effet, quand bien même nous disposerions de sources suffisantes pour espérer produire une reproduction aussi fidèle que possible aux pratiques musicales du XVIII^e siècle – instruments, codes d'interprétation, lieu de diffusion –, notre écoute ne pourrait en aucun cas correspondre à l'écoute d'un contemporain du compositeur. Jamais nous n'entendrons une œuvre de Rameau avec le même horizon d'attente que l'un de ses

¹ Cf. 2.2.1. Authenticité : la transcription comme interprétation, pp. 154-162.

² Charles ROSEN, « Le choc de l'ancien. Autour de « Authenticity and Early Music : A symposium » », *op. cit.*, p. 105.

contemporains, jamais je ne transcrirai une œuvre de Rameau avec le même horizon d'attente que Madame de Genlis : la fidélité historique au phénomène musical est impossible¹.

Cependant, si l'illusion d'une fidélité aux pratiques anciennes est susceptible d'être nuisible, la recherche de cette fidélité ne l'est pas. Croire que l'on peut produire du « même », espérer produire du « même » me semble dommageable, en revanche accepter de produire du « différent » en renseignant sa pratique par toute « information » historique susceptible de la nourrir ne peut être que profitable. Cette tentative de fidélité rejoint ce que l'on appelle l'interprétation historiquement informée. Deux écueils liés à la recherche de fidélité aux pratiques n'ont pas encore été abordés : la confusion entre l'historique et l'esthétique d'une part, et la réification de l'interprétation-transcription d'autre part.

« Nous devrions prendre garde à ne pas confondre les questions historiques avec les questions esthétiques, qui sont souvent *in fine* des questions de goût personnel. »². L'aspect « historiquement informé » d'une interprétation n'est pas un critère d'esthétique. La quête de fidélité aux pratiques historiques, *via* les instruments, *via* la lecture de préfaces et de traités, ou toute autre source, ne se substitue pas à l'engagement de l'interprète, ne constitue pas un gage de qualité. C'est ce que souligne R. Taruskin, citant un critique new yorkais à propos d'un concert donné en 1986 :

« « Ce sont d'excellents artistes, mais ils jouent sur des instruments modernes (...), j'attends avec impatience leurs récitals, mais je les apprécierai (...) pour ce qu'ils sont : des transcriptions, en effet, où les couleurs des sons de Beethoven, les textures, les attaques et les durées sonores sont inévitablement modifiées. » Ici, nous avons un exemple particulièrement célèbre de ce qui est devenu une erreur répugnante et très répandue : prendre l'instrument pour le musicien et (dans ce cas) pour le compositeur lui-même. Dans cette facile intransigeance, on devine le snobisme ; le critique s'est soustrait lui-même à l'exercice de sa propre fonction, qui est d'évaluer des cas spécifiques et non de légiférer des distinctions de classe. Les interprétations, même lorsqu'elles ne sont pas, comme c'est le cas ici, victimes de préjugés, sont souvent de nos jours non pas estimées selon leur qualité mais selon leur appartenance à une catégorie. »³

La confusion entre qualité esthétique – appréciation éminemment subjective – et catégorie d'interprétation – historiquement informée par exemple – que R. Taruskin stigmatise peut conduire à une conception réifiée de l'interprétation. La fidélité au phénomène musical est

¹ En peinture, ce distance historique a été développée dans : Michael BAXANDALL, *L'oeil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

² « *We should take care not to confuse historical with aesthetic questions, for the latter are often simply questions of personal taste. (...) The test of a good performance more often than not is surely whether or not the music was projected with vitality and musical imagination, or whether or not the performers have in fact brought the music to life. The relation between that process and the rediscovery of past instruments and past playing techniques is a controversial area.* » Howard Mayer BROWN, « Pedantry or liberation? A sketch of the Historical Performance Movement », *op. cit.*, p. 55, ma traduction.

³ Richard TARUSKIN, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 79.

une fidélité au vivant, par nature instable, et non pas une fidélité à un objet de musée que l'on se tenterait de dépoussiérer. Il s'agit d'une fidélité en acte, qui met en jeu la subjectivité de l'interprète ou du transcriteur dans une relation esthétique au phénomène musical, qui conduit à un dévoilement sans cesse renouvelé de l'œuvre, et non à la reproduction d'une identité statique de celle-ci.

« Mais si les instruments sont bien des objets, les morceaux que l'on joue dessus n'en sont pas. C'est là qu'est l'erreur, non la scélératesse de l'idée actuellement si répandue selon laquelle l'activité de notre interprète authenticiste est comparable à celle d'un restaurateur de tableaux, qui élimine la poussière et la crasse accumulées au cours des siècles pour révéler un objet original dans toute sa splendeur. Or dans l'interprétation musicale, on ne peut attribuer une existence ontologique objective comparable à celle de la poussière ou du tableau ni à ce que l'on enlève, ni à ce qui reste. Ce qui est enlevé et ce qui est révélé, ce sont des actes et dans les deux cas des interprétations - à moins que l'on puisse concevoir une exécution sans tempo, ou encore sans volume ou sans timbre. Car tout tempo suppose un choix du tempo, tout volume un choix du volume, et choisir, c'est interpréter. »¹

A l'œuvre

Etre fidèle à l'œuvre est un concept flou qui dépend largement de ce que l'on considère être l'œuvre. L'œuvre, selon qu'elle est appréhendée comme forme – la partition est l'œuvre – ou comme contenu – la partition est une « scription » de l'idée – implique des fidélités différentes. La conception de l'œuvre comme contenu peut induire ou autoriser une transcription libre, dont l'écriture peut être idiomatique de l'instrument de destination, tandis que la conception de l'œuvre comme forme implique souvent une transcription littérale. La première proposition peut être rattachée à une forme d'idéalisme, et la seconde à une forme de positivisme :

« Dans une perspective historique, la différence est celle entre l'idéalisme, d'une part, qui reconnaît une nette distinction entre le contenu et la forme et entre l'esprit et l'écriture, et le positivisme d'autre part, qui nie l'existence d'une expérience autre que sensorielle, et donc toute connaissance non fondée sur des données sensorielles. Pour un positiviste, le contenu est une fonction de la forme, l'esprit, une fonction de l'écriture. »²

Ces questions ont été largement débattues par les traductologues, ainsi que par les linguistes et philosophes qui ont théorisé la traduction. Le motif récurrent de « l'esprit » et de « la lettre » est employé de préférence aux idées de « contenu » et de « forme ». La problématique de la fidélité à l'œuvre traduite est primordiale : elle est l'un des objectifs de la

¹ Charles ROSEN, « Le choc de l'ancien. Autour de « Authenticity and Early Music : A symposium » », *op. cit.*, p. 430.

² Richard TARUSKIN, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 77.

majorité des traducteurs¹, bien que certains jouent avec les mots de l'adage *traduttore traditore* en faisant l'éloge de la « trahison »², c'est-à-dire de leur liberté ou du constat d'une impossible fidélité. Les tenants de la fidélité, y compris ceux dont les positionnements esthétiques sont éloignés de ceux des formalistes, sont davantage partisans de « la lettre » :

« Aussi le traducteur se voit-il placé, face à un proverbe étranger, à la croisée des chemins : ou rechercher son équivalent supposé, ou le traduire littéralement, mot à mot. Cependant, traduire littéralement un proverbe, ce n'est pas un simple « mot à mot ». Il faut aussi traduire son rythme, sa longueur, ses éventuelles allitérations, etc. Car un proverbe est une forme. »³

Ils reconnaissent unanimement qu'une complète littéralité n'est pas possible, en ce qu'une traduction « mot à mot » ne peut produire un sens identique à la version originale, pas davantage qu'elle ne peut produire le même rythme. Walter Benjamin fait partie de ces défenseurs d'une traduction qui favorise une forme de littéralité consciente de ses limites, qui permette de superposer plusieurs niveaux de lecture :

« Une traduction qui rend fidèlement chaque mot ne peut presque jamais restituer pleinement le sens qu'a le mot dans l'original, ce sens ne s'épuise pas dans ce qui est visé, mais acquiert justement cette signification par la manière dont ce qui est visé est lié, dans le mot déterminé, au mode de la visée. »⁴

La traduction interlinéaire de la Bible constitue pour lui un modèle idéal de traduction, où plusieurs espaces de sens sont simultanément présents : le texte original, la traduction « mot à mot » entre les lignes du texte original, un appareil critique, et deux traductions différentes rédigées.

La fidélité au « contenu » s'associe à la conception interprétative de la traduction⁵, qui considère que toute traduction suit un processus constitué de trois étapes : interprétation,

¹ Jean-Claude MARGOT, *Traduire sans trahir : la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1979 ; Amparo HURTADO ALBIR, *La Notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier érudition, coll. « Traductologie », n° 5.

² Sylvie DURASTANTI, *Éloge de la trahison : notes du traducteur essai*, Paris New-York, le Passage, coll. « Collection Essais », 2002 ; Albert BENSOUSSAN, *Confessions d'un traître : essai sur la traduction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.

³ Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, op. cit., p. 14.

⁴ Walter BENJAMIN, « La tâche du traducteur », in *Oeuvres I*, traduit par Rainer ROCHLITZ, Maurice de GANDILLAC et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 372-374, 2000, vol. 3, p. 256.

⁵ Danica SELESKOVITCH et Marianne LEDERER, *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, Paris [Luxembourg], Didier érudition OPOCE, coll. « Traductologie », n° 4, 1989 ; Danica SELESKOVITCH, « De la pratique de l'interprétation à la traductologie », in Marianne LEDERER et Fortunato ISRAËL (dirs.), *La liberté en traduction. Actes du Colloque International tenu à l'E.S.I.T. les 7, 8 et 9 juin 1990*, Paris, Didier Érudition, coll. « Traductologie », n° 7, 1991, pp. 289-298 ; Danica SELESKOVITCH et Marianne LEDERER, *Interpréter pour traduire*, 4e éd. rev. et corr., Paris, Didier érudition, coll. « Traductologie », n° 1, 2001, 311 p ; Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER (dirs.), *La théorie interprétative de la traduction, I : Genèse et développement*, Paris Caen, Minard, coll. « Cahiers Champollion », n° 6, 2005, vol. 1 ; Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER (dirs.), *La théorie interprétative de la traduction, II : Convergences, mises en perspectives*, Paris Caen, Minard,

déverbalisation, réexpression, afin de percevoir un sens de nature non verbale. La théorie de D. Seleskovitch et M. Lederer repose sur trois hypothèses :

- tout est interprétation ;
- il est impossible de traduire sans interpréter ;
- la recherche du sens et sa réexpression sont le dénominateur commun à toutes les traductions.

La transcription idiomatique est compatible avec cette conception de la traduction, où le « contenu » et le sens, sont à interpréter puis à reformuler. Elle dérive du principe de l'équivalence dynamique formulé par Nida¹, qui relève d'une philosophie idéaliste. Il est à ce titre surprenant de constater que la phénoménologie a pu défendre une conception quasi similaire de la traduction comme interprétation.

« Toute traduction est elle-même une interprétation. Elle porte dans son être, sans leur donner voix, tous les fondements, les ouvertures et les niveaux de l'interprétation qui se sont trouvés à son origine. Et l'interprétation n'est, à son tour, que l'accomplissement de la traduction qui encore se tait (...). Conformément à leur essence, l'interprétation et la traduction ne sont qu'une et même chose. »²

Jean Borreil, philosophe mélomane idéaliste, qui s'appuie dans sa tentative de définition de la transcription sur Platon et Hegel, procède également d'une conception interprétative de la transcription, et de la traduction qu'il prend à plusieurs reprises comme point de comparaison.

« La composition est déjà un processus de décomposition (de l'idée) par cet élargissement qu'elle constitue, que j'appellerais, au sens large du terme, une transcription interne. Mais à être cette transcription interne, cette composition-décomposition de la forme, la musique comme idéale ne peut être que l'art le plus proche de la liberté intérieure, de cette liberté en sa finalité, qui dépasse toujours l'existant, le contenu et même peut-être l'Idée. »³

Il rejoint Busoni pour qui la partition n'est qu'une scription de l'œuvre, idée abstraite qui se trouve nécessairement restreinte par la forme de transcription que constitue l'écriture. Cette conception de l'œuvre facilite la justification de l'arrangement, transcription minimale au regard de la transcription majeure que constitue la matérialisation de l'œuvre idéale sur un support écrit. L'arrangement peut ainsi être considéré comme fidèle, quel que soit son degré d'éloignement vis-à-vis de la partition, étant donné que son « référent » est le contenu

coll. « Cahiers Champollion », n° 7, 2005, vol. 1 ; Marianne LEDERER, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Nouvelle éd., Paris, Lettres modernes, coll. « Cahiers Champollion », n° 9, 2006, vol. 1.

¹ Eugene Albert NIDA, *Toward a science of translating : with special reference to principles and procedures involved in bible translating*, Leiden, Brill, 1964.

² Heraklit, G.A., Band 55, p. 63-64 ; cité in *Martin Heidegger*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 45, 1983, p. 456.

³ Jean BORREIL, « De la transcription », *op. cit.*, p. 67.

immatériel suggéré par la partition. La fidélité à l'œuvre traduite pour Nida, Lederer ou Seleskovitch n'implique pas de fidélité à la lettre, tout comme la fidélité à l'œuvre transcrite pour Borreil, Busoni ou Zender n'induit pas une transcription « note à note », mais une transcription fidèle à l'essence de l'œuvre.

R. Stricker et P. Le Corff¹, analysent ce type de transcription comme relevant d'une dichotomie entre la substance et l'accident : le transcripteur devient « transducteur », il saisit l'idée, la « substance » de l'œuvre qui, dépouillée de ses « accidents », devient transportable à loisir. Ils remarquent que certaines œuvres se prêtent mieux que d'autres à cette essentialisation, étant par nature porteuses d'une forme d'abstraction. Ainsi, *l'Art de la fugue*, non instrumenté, semble l'œuvre abstraite par excellence. L'œuvre de J.S. Bach est, de manière récurrente, considéré comme « abstrait », et à ce titre particulièrement adapté à la transcription :

« La musique de Bach est particulièrement adaptée à la traduction vers un autre *medium*. Elle est intellectuelle, et sa valeur émotionnelle dépend moins de la couleur de l'instrumentation que de l'équilibre du contrepoint, et de la perfection du phrasé de chaque mouvement. »²

C. Rosen rejoint cette conception d'un œuvre de Bach abstrait :

« Quand Bach a transcrit son Concerto pour clavecin en *ré* mineur pour chœur et orgue, il n'a essayé ni de préserver certaines des qualités sonores originales ni de donner à cette œuvre un caractère plus adapté au chœur ou à la l'orgue. Il s'est contenté de réécrire un ensemble abstrait de tons et de rythmes en l'adaptant à un son différent. »³

Considérer l'œuvre d'un compositeur dans son ensemble comme « intellectuelle » et non dépendante de la couleur instrumentale me semble caricatural. En revanche, l'idée que certaines œuvres, y compris au sein de la production d'un même compositeur, soient davantage adaptées que d'autres à la transcription est intéressante. D'un point de vue théorique, je ne défends pas particulièrement l'idéalisme de l'œuvre comme contenu. Cependant, force est de constater, en fréquentant le répertoire de clavecin, que certaines œuvres, plus « abstraites » que d'autres, semblent sortir presque indemnes de la transcription. Les pièces théâtrales démonstratives produisent des transcriptions aussi réussies que les pièces « à contenu » plus abstrait. En revanche, elles nécessitent plus de modifications – leur

¹ Forum « *La transcription* » (conférence enregistrée), Paris, Cité de la musique, 2002.

² « *Bach's own music is eminently suitable for translation into another musical medium. Its intellectual, and even its emotional values do not depend so much on the colour of certain instruments as on the balances of the part-writing, the phrasing and the perfect form of each movement.* » Leslie D. PAUL, « Bach as Transcriber », *Music & Letters*, 1 octobre 1953, vol. 34, n° 4, p. 306, ma traduction.

³ Charles ROSEN, « Le choc de l'ancien. Autour de « Authenticity and Early Music : A symposium » », *op. cit.*, p. 115.

écriture de départ est plus idiomatique du clavecin –, elles mettent en jeu davantage de créativité et produisent plus de « neuf ». Les œuvres à contenu restent davantage dans le « même ».

« La vérité - bien qu'il puisse sembler discutable de le dire maintenant - est qu'il est plus acceptable de jouer Bach sur des instruments modernes que Rameau, car on peut soutenir que les sonorités authentiques et les techniques instrumentales anciennes sont moins importantes pour le premier que pour le second et que la nature essentielle de la musique de Bach peut donc très bien émerger d'une interprétation qui traduit l'original en termes modernes. Bref, on peut tout à fait défendre ce qui pourrait être décrit comme une approche libérale fumeuse de la question du répertoire. »¹

Brown reprend la caricature du Bach abstrait, opposé à un Rameau idiomatique. Ces différences se trouvent au sein même de l'œuvre de Rameau : *Les Cyclopes* font usage d'une écriture très idiomatique, le « contenu » y est inextricablement lié à l'écriture pour clavecin. En revanche, les danses stylisées de la première suite en *la* restent plus identiques à elles-mêmes dans le passage du clavecin à la harpe, peut-être parce que davantage fondées sur un « contenu » abstrait. Cette conception de l'œuvre comme « contenu » n'est par conséquent pas uniquement le fruit d'une philosophie idéaliste issue de Platon ou Hegel. Elle peut être mise en lien avec une réalité musicale, avec le phénomène « transcription » qui peut faire émerger cette problématique, hors de toute philosophie, par la diversité du répertoire. Je ne suis pas particulièrement convaincue par l'idéalisme, et je ne dispose en tout état de cause pas d'une culture philosophique suffisante pour prendre parti sur ces questions. Par ailleurs, je privilégie la transcription « à la lettre », qui n'est pas la plus compatible avec une philosophie du « contenu ». En revanche, la transcription assidue du répertoire tend à me persuader qu'il existe des œuvres à contenu plus abstrait que d'autres, bien que cette hypothèse ne me paraisse pas intellectuellement la plus aisément défendable.

La traductologie a produit une réflexion sur l'esprit et la lettre qui semble plus développée et plus fructueuse pour penser la transcription que les débats sur l'œuvre comme contenu ou comme forme. Les prises de position dominantes sur cette question ont varié au cours des siècles : la majorité des traductions des XVII^e et XVIII^e siècles manifestent une fidélité à l'esprit qui se passe de la lettre, et une grande liberté dans les choix de traduction, tandis que le mot à mot a progressivement gagné du terrain au siècle. Cette historicité de la traduction est défendue par G. Mounin², mais contestée par M. Ballard¹, qui considère que les tenants de

¹ H.M. Brown, *Ibid.*, p. 109.

² Georges MOUNIN, *Les belles infidèles*, Paris, Presses universitaires de Lille, coll. « Etude de la traduction », 1994.

la fidélité et de la liberté ont de tout temps coexisté. R. Taruskin défend l'idée d'un rapport à l'œuvre historiquement dépendant, tout comme G. Mounin :

« Comme je l'ai suggéré, le point de vue positiviste est aujourd'hui dominant - apparemment parmi les authenticistes. On a tendance à traiter le point de vue idéaliste avec condescendance, à cause de sa confusion naïve entre le sujet et l'objet et sa confiance mystique dans un non-savoir illusoire. »²

Pour A. Hennion, l'interprétation peut difficilement viser l'esprit sans s'attacher à la lettre, à moins de s'appuyer sur une conception complètement relativiste de la musique ancienne qui nierait toute possibilité de savoir interprétatif, ce qu'il récuse. Si l'interprétation ne peut se départir de son actualité, si la lecture des préfaces, des traités, est tributaire de l'époque contemporaine de leur lecture, ces documents existent et il est inenvisageable de ne pas en tenir compte :

« Il est possible de donner un sens plus profond à l'affirmation classique selon laquelle il faut respecter l'esprit plus que la lettre dans l'interprétation de la musique. Ce genre de phrase est à la fois vrai - ou plutôt n'a pas de contraire : qui va dire qu'il faut respecter la lettre et non l'esprit de la musique ? - et équivoque, en créant une fausse opposition. Le travail précis réalisé sur les moyens de la musique qu'a collectivement réalisé le courant baroque, et qu'on découvre quand on travaille en détail sur une ornementation ou un effectif instrumental, montre au contraire qu'on ne peut avoir l'esprit sans la lettre. Rapprocher ces deux termes semble être une bonne formule pour caractériser les enjeux futurs de la musique ancienne aujourd'hui. »³

C'est, il me semble, l'un des points de vue défendus, concernant la traduction littéraire, par H. Meschonnic. C'est du moins la lecture que fait Paul Ricoeur de la traduction telle qu'elle est promue par Meschonnic. Ce dernier, parmi d'autres, a fait campagne contre le sens seul, le sens sans la lettre :

« Ils quittaient l'abri confortable de l'équivalence du sens, et se risquaient dans des régions dangereuses où il serait question de sonorité, de saveur, de rythme, d'espacement, de silence entre les mots, de métrique et de rime. »⁴

On peut considérer que l'équivalence formelle, l'attention portée à la langue source, la fidélité à la lettre, et l'œuvre-forme mettent en jeu des conceptions similaires de l'œuvre et de la traduction-transcription, qui s'opposent à l'équivalence dynamique, l'attention portée à la langue cible, la fidélité à l'esprit et l'œuvre-contenu. Je ne peux choisir résolument l'un des deux partis : je recherche le littéralisme, tout en souscrivant en partie à l'idée de contenu, qui oblige à adopter des points de vue mobiles et adaptables selon l'œuvre. Cette approche

¹ Michel BALLARD, *De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions*, 2e éd. revue et corrigée., Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Étude de la traduction », 2007, vol. 1.

² Richard TARUSKIN, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 78.

³ Antoine HENNION, « Le baroque, un goût si moderne », *op. cit.*, p. 30.

⁴ Paul RICOEUR, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 68.

flexible de la pluralité du répertoire complexifie le rapport à la transcription mais elle semble indispensable. Je souhaite maintenir le « sens » des œuvres si « sens » il y a, tout en ayant conscience qu'il s'agit d'un idéalisme au sens commun comme au sens philosophique du terme. Par ailleurs, ce sens ou cet esprit ne me semble, la plupart du temps, accessible qu'à condition de favoriser la lettre. « La plupart du temps » seulement : la lettre s'impose plus ou moins selon les œuvres, selon des critères qui demeurent subjectifs.

« Car dès que l'on pose l'acte de traduire comme une captation de sens, quelque chose vient nier l'évidence et la légitimité de cette opération : l'adhérence obstinée du sens à sa lettre. Cela, traducteurs, auteurs et lecteurs l'ont toujours ressenti. »¹

Mon idéal de fidélité est une fidélité à l'esprit et à la lettre de l'œuvre, que je suis cependant bien incapable de définir et qui me semble illusoire.

A soi-même ?

Le rapport de l'interprète, du transcritteur ou du traducteur à la fidélité – fidélité à l'œuvre, aux pratiques historiques, à l'auteur – est éminemment personnel. Il est prédéfini par de multiples présupposés, et se fonde nécessairement sur des illusions : il n'est authentique qu'en tant qu'il est également fidélité à soi-même. Il y a fidélité dès lors que l'interprète accepte d'être pris dans un réseau de fidélités multiples, parfois contradictoires, souvent quêtes illusoire, mais néanmoins véritables. Cette fidélité-authenticité de celui qui agit sur l'œuvre dépasse l'hédonisme du rapport à l'œuvre, qui est cependant éthique dès lors qu'il est le produit de la confrontation à l'altérité :

« Et c'est ce deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire. Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. (...) Hospitalité langagière donc, où le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger. »²

La notion de plaisir comme argument justifiant des choix d'interprétation – par extension de traduction et de transcription – est analysée de façon intéressante par A. Hennion. Il emploie pour la qualifier un champ lexical qui relève du domaine religieux (hérésie, inquisiteurs, orthodoxie, clercs) :

¹ Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, op. cit., p. 41.

² Paul RICOEUR, *Sur la traduction*, op. cit., p. 19-20.

« Plaisir revendiqué comme un défi hérétique, face à la naïveté des inquisiteurs de la nouvelle orthodoxie, clercs rivés à leurs manuscrits et sourds à la musique, prétendant établir par l'autorité de vieux traités l'unique façon d'aimer la musique. »¹

Il manipule dans cet extrait ces concepts avec ironie, mais les développe plus longuement de façon fructueuse. La relation entre croyance et interprétation n'est pas aussi incongrue qu'elle pourrait paraître à première vue. Je crois à l'œuvre comme devant être interprétée et incarnée pour exister. Je crois probablement à une forme de contenu de l'œuvre, sans être en mesure de défendre cette hypothèse qui me semble contestable. Je crois également que l'œuvre se porte mieux lorsque je joue directement sur la partition de clavecin sans la modifier quand cela est possible. Il s'agit en partie de « croyances » et non de choix conscients et volontaires, croyances qui sont les prérequis de toute forme de fidélité. Ce *Credo* qui mêle étrangement le littéralisme à l'herméneutique me semble difficile à justifier, je peux tout au plus le constater. D. Buren remarque également que l'appréciation que l'on fait de la fidélité ou de l'authenticité d'une interprétation dépend de l'idée que l'on se fait du *corpus* de base, et compare ce prérequis de l'interprétation à celui qui préside à l'interprétation des textes sacrés. Toute interprétation se réfère donc à une origine, à une forme de croyance qui oriente la lecture de tout texte fondamental ou de toute œuvre.

« Dans tous les domaines où l'œuvre a besoin d'interprètes pour exister, c'est par rapport à l'idée qu'on se fait du *corpus* de base, de la référence, que l'on jugera de l'authenticité de l'œuvre jouée ou, si l'on préfère, de la fidélité au texte d'origine - texte, il va sans dire, authentique. Il en va de même de l'interprétation des textes sacrés et l'on sait bien comment deux interprétations "authentiques" et contradictoires peuvent - s'ils font autorité - amener à des schismes, voire des guerres sanglantes (...). Toute interprétation se réfère donc à une origine, dont la réalité, la vérité, ne peut être contestée. L'authenticité de cette interprétation ne pourra être jugée que par rapport à une vérité profonde, essentielle, qui s'en dégagera. L'authenticité ici n'est pas très loin de la sincérité qui mène à la croyance. Authenticité fondamentale qui érige son autorité aux dépens de toute autre authenticité. »²

A la suite de D. Buren, je considère l'authenticité comme la fidélité à une vérité profonde et essentielle, personnelle, qui relève de la croyance et conditionne les autres fidélités – à l'auteur, à l'œuvre, aux pratiques historiques. Cette authenticité et ces fidélités sont par nature personnelles et plurielles, dépendantes de mes « croyances », et susceptibles de variations. L'authenticité et la fidélité d'un autre interprète face au même répertoire pourront conduire à un résultat musical autre, également authentique et fidèle. Je n'ai pas l'impression de me trouver dans la situation de l'interprète de musique ancienne que décrit-décrit R. Taruskin :

¹ Antoine HENNION, « A Propos de la réinterprétation d'un répertoire oublié : objections musicales », in *La Musique : du théorique au politique*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 199.

² Daniel BUREN, « De l'authenticité en art », *op. cit.*, p. 36-37.

« Si l'on analyse son interprétation fragmentaire comme les fondamentalistes religieux analysent les Saintes Ecritures – c'est-à-dire, si l'on croit que ce qui n'est pas permis est interdit –, alors on se retrouve dans la position de l'interprète de la musique ancienne »¹

L'interprète de musique ancienne, à la date d'écriture de cet article (1991) comme maintenant, n'est pas astreint à une forme de fondamentalisme. L'écriture est une trace importante, elle n'est pas la Parole, et bien peu d'interprètes effectuent désormais cette confusion. L'interprétation, tout comme la transcription, semble au contraire être à l'opposé d'un fondamentalisme : elle peut admettre la pluralité, la différence, être libérale en quelque sorte, tout en attachant une importance fondamentale au texte original. Wanda Landowska accorde cette importance au « texte original », mais en fait une lecture fondamentaliste, qui permet paradoxalement de lui faire dire ce qu'elle veut, tout en affirmant avec autorité que le sens qu'elle lui donne est l'unique acceptable.

« L'œuvre de clavecin de Bach, dit Bülow, c'est le Vieux Testament ; les sonates de Beethoven - le Nouveau ; à l'un et à l'autre nous devons croire. » Et, tout en le disant, il ajoute des mesures à la Fantaisie chromatique, il en élargit d'autres, il change la réponse de la fugue et double les basses, en imprégnant ainsi l'œuvre d'un caractère emphatique et théâtral. Un vrai croyant ne doit rien modifier ni au Nouveau ni à l'Ancien Testament, surtout quand ces changements sont d'un goût douteux. »²

La métaphore de l'œuvre comme Ecriture est éculée mais intéressante, et mérite d'être filée. Wanda Landowska soulève plusieurs points qui peuvent être discutés. Il est question du « devoir » de croire de Bülow. Nul n'est cependant en capacité de choisir tout ce qu'il croit, qui dépend du lieu d'où l'on parle, et de la dette fondatrice³ qui meut notre système de croyances. Reprochant le caractère théâtral amené par Bülow, elle sous-entend que l'interprète (le transcripteur) devrait être transparent, et que l'œuvre ne contient pas cette théâtralité. D'une part, l'œuvre est susceptible de contenir potentiellement ce caractère emphatique, parmi d'autres potentialités, et d'autre part, le fantasme de transparence de l'interprète ne le rend pas transparent, il ne fait qu'empêcher la conscience de la lecture personnelle qu'il a de l'œuvre. L'idée de « vrai croyant » est par ailleurs douteuse, en ce sens que « vrai » n'est pas ici employé dans le sens d'authentique comme sincère et engagé, mais dans le sens de « croyant comme moi », c'est-à-dire dans un sens qui n'admet pas la pluralité des interprétations. C'est le propre du fondamentalisme, qui confond Parole et trace écrite – Ecriture. La Parole, ou la prise de parole, implique nécessairement une interprétation non

¹ Richard TARUSKIN, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 73.

² Wanda LANDOWSKA, *Musique ancienne*, Ivrea., Paris, 1996, p. 95.

³ La « dette fondatrice » est une notion reprise par A. Hennion dans Antoine HENNION, « A Propos de la réinterprétation d'un répertoire oublié : objections musicales », *op. cit.* Elle est empruntée à M. de Certeau, qui l'a développée dans Michel DE CERTEAU, « Croire, une pratique de la différence », *Centro Internazionale di Semiotica e di linguistica*, 1982, n° 106.

transparente, qui n'est cependant pas incompatible avec une attention portée au « mot à mot » du texte original. Il est possible de travailler sur le texte « original » – hébreu, grec, ou partition en *fac simile* –, tout en ayant conscience qu'il ne s'agit que de sources et pas de l'œuvre ou de la Parole, qui ne sont à l'écrit qu'en puissance et non pas effectuées. Ces sources ne sont pas prescriptives mais sont à interpréter. Leur puissance n'advient qu'à travers cette interprétation, qui peut éventuellement être une transcription, dont la potentielle libéralité n'est pas incompatible avec une exigence de fidélité ou d'authenticité.

Conclusion

Les débuts de la transcription pour harpe au XX^e siècle ont été évoqués en introduction à ce chapitre, notamment *via* les figures de Henriette Renié et Marcel Grandjany. Ces deux harpistes ont privilégié la transcription idiomatique, qui met en valeur l'instrument de destination, éventuellement au détriment d'une homogénéité stylistique :

« Les modifications qu'il a apportées ne sont pas compatibles avec les traditions Baroque et Renaissance. Cet aspect des choses est plus important aujourd'hui qu'il ne l'était à l'époque de Grandjany, et peut faire difficulté pour le harpiste moderne. Y a-t-il des moyens d'adapter les transcriptions de Grandjany pour en faire des pièces d'un style plus authentique, sans pour autant perdre leur efficacité à l'instrument ? Le dilemme n'est pas simple à résoudre : les ornements peuvent parfois être repris, et d'autres traits romantiques peuvent être évincés, mais souvent l'interprétation que Grandjany fait des ornements est tellement incorporée à la transcription qu'il est difficile de séparer les deux. »¹

La question posée par J.L. Parsons est fondamentale : peut-on concilier la transcription « historiquement informée » avec la transcription idiomatique ? Cela constituerait un compromis idéal pour le harpiste qui pourrait ainsi être authentique en tant que fidèle aussi bien à lui-même, comme au répertoire d'origine et à l'instrument de destination. Ce compromis me semble cependant illusoire : je n'ai jamais entendu de transcription idiomatique pour harpe qui me convainque stylistiquement, d'où mon choix de ne pas privilégier l'instrument cible.

Idiomatisme et fidélité sont en réalité l'une des figures de la thématique du même et de l'autre. A. Hennion analyse finement le rapport très contemporain entretenu avec la musique ancienne. L'interprétation de la musique ancienne devient ainsi une confrontation à l'altérité, qui renseigne en retour nos pratiques actuelles, notre rapport contemporain à la musique et à nous-mêmes :

« Comme les anthropologues, les baroques ont préféré laisser se redéployer comme un système différent du nôtre la musique d'un temps différent du nôtre, lui garder ses outils et ses techniques pour entendre son efficacité à elle, non la rabattre sur les critères de notre efficacité. (...) Loin de jouer la musique baroque telle qu'elle était jouée à l'époque, comme ils le disent,

¹ « *Changes he made are not in keeping with Renaissance and Baroque tradition. These considerations form a more significant issue today than they did during Grandjany's day, so they can sometimes cause difficulties for the modern harpist. Are there ways of adapting Grandjany's transcriptions to make them more authentic in style without losing their effectiveness for the instrument? The issue is not a simple one—ornaments can at times be changed, and other steps taken to eliminate some of the romanticization, but often Grandjany's interpretation of ornaments is so incorporated into the transcription that it would be very difficult to separate the two.* » Jeffrey Lee PARSONS, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, op. cit., p. 348, ma traduction.

ils ont surtout su, inversement, répondre en musique au besoin très moderne d'écouter la différence sans commencer par l'annuler. »¹

« La question rebondit dans l'autre sens. Prendre conscience de la distance au passé, ce qui est la première étape de cette rupture historique, est aussi se donner les moyens de rétablir les liens possibles avec lui. Certes, c'est toujours de nous-mêmes qu'il s'agit, et le problème est de faire un cheminement, pour nous retrouver nous-mêmes, mais non pas à travers une identité, une simple assimilation, comme on dit justement, une appropriation sauvage des productions du passé dans le répertoire présent, sans maintenir la distance avec elles. Au contraire, à travers une altérité. Nous retrouver, mais par le détour maintenu de ce que ces musiques autres peuvent nous dire à nous-mêmes et sur nous-mêmes. Ecouter l'Autre. »²

J. Borreil pose également la question de l'altérité, à partir de la comparaison entre transcription et traduction, qui, non seulement élargissent le champ des possibles de l'œuvre, mais la confrontent à la problématique du même et de l'autre, en ce sens que transcription comme traduction font de l'œuvre une entité autre qui cependant procède du même.

« La notion de transcription est apparentée à celle de traduction, et surtout à celle de traduction élargie dont je parlais précédemment. Car la transcription comme la traduction élargissent, l'une le texte de départ, l'autre la partition. Mais ce qui est remarquable, c'est que ces deux modes vont diverger sur un point précis. Car la transcription peut élargir en réduisant comme c'est le cas de la transcription d'orchestre en piano. Mais que signifie réduire, sinon métamorphoser l'œuvre, en faisant que le même ne soit plus le même, tout en restant le même. (...) Elle est l'autre et l'autre du même. C'est-à-dire qu'elle reste la même en se métamorphosant. »³

En poussant plus loin le raisonnement, il serait possible de considérer, avec H. Meschonnic, que l'identité de l'œuvre n'advient que par l'altérité⁴, en ce sens que la traduction ou la transcription seraient susceptibles de faire émerger ce que l'œuvre a d'irréductible, de mettre à jour une identité qui, sans la confrontation à l'altérité que constituent ces transpositions, resterait voilée. Il ne s'agit plus ici tout à fait d'identité au sens de « mêmeté », mais presque de l'identité-ipséité de Paul Ricœur, à ceci près que l'œuvre n'est pas une personne et ne peut dire « Je »⁵.

L'altérité est l'élément central de la pensée de A. Berman sur la traduction. C'est dans le soin de cette altérité que peut se développer une éthique de la traduction. Celle-ci impose au

¹ Antoine HENNION, « A Propos de la réinterprétation d'un répertoire oublié : objections musicales », *op. cit.*, p. 206.

² Antoine HENNION, « Le baroque, un goût si moderne », *op. cit.*, p. 34.

³ Jean BORREIL, « De la transcription », *op. cit.*, p. 82.

⁴ Henri MESCHONNIC, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, vol. 1, p. 95.

⁵ Cf. Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990, 424 p. Je m'appuie ici sur Meschonnic et Ricœur dans le même paragraphe, bien que le premier ait à plusieurs reprises vivement critiqué la conception de la traduction du second, qu'il considère comme adhérent implicitement à une théorie du signe du contenu, dérivée notamment de George STEINER, *After Babel*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

traducteur de contrôler sa pulsion traductrice en préservant l'altérité de l'œuvre, c'est-à-dire les caractéristiques propres à la langue d'origine :

« La traduction, de par sa visée de fidélité, appartient originellement à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir d'ouvrir l'Etranger en tant qu'Etranger à son propre espace de langue. Cela ne veut nullement dire qu'historiquement il en ait été souvent ainsi. Au contraire, la visée appropriatrice et annexionniste qui caractérise l'occident a presque toujours étouffé la vocation éthique de la traduction. La logique du même l'a presque toujours emporté. »¹

Choisir de privilégier la logique de l'Etranger à celle du même impose de préserver la lettre de l'œuvre, de favoriser ce qui constitue le propre de l'œuvre source, sans chercher à réduire sa différence pour la rendre conforme à la langue où à l'instrument cibles. Privilégier une logique d'altérité impose de préserver la lettre :

« La visée éthique du traduire, justement parce qu'elle se propose d'accueillir l'Etranger dans sa corporéité charnelle, ne peut que s'attacher à la lettre de l'œuvre. Si la forme de la visée est la fidélité, il faut dire qu'il n'y a de fidélité – dans tous les domaines – qu'à la lettre. (...) En tant que visée éthique, la fin de la traduction est d'accueillir dans la langue maternelle cette littéralité. Car c'est en elle que l'œuvre déploie sa parlance, sa *Sprachlichkeit* et accomplit sa manifestation du monde. »²

Berman développe ici une philosophie du traduire qu'il place sous l'égide de Goethe et de Schleiermacher, dont il est l'un des traducteurs³. Il s'agit non pas d'appliquer le principe de l'équivalence dynamique de Nida, mais d'accueillir la différence de l'autre langue ou de l'autre instrument, de goûter son étrangeté. Ma pratique de la transcription dépend de la logique de littéralité que défend A. Berman. Je joue de la musique de clavecin pour le bonheur de jouer une musique qui diffère de celle écrite pour harpe, et n'ai aucun désir de la transformer en musique de harpe. C'est l'altérité de la musique de clavecin qui m'attire, c'est tout ce qu'elle a de différent par rapport aux œuvres de Krumpholtz et de ses contemporains harpistes qui motive mon travail. C'est probablement l'une des raisons qui me font choisir, quand elle est possible, la transcription littérale.

Penser la transcription à travers le prisme de l'opposition entre idiomatisme et fidélité n'est par conséquent pas totalement une impasse, contrairement à ce que suggérerait le contrebassiste A. Scelba cité en introduction. Cette opposition binaire est cependant

¹ Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, op. cit., p. 75.

² *Ibid.*, p. 77-78.

³ Friedrich Daniel Ernst SCHLEIERMACHER, *Des différentes méthodes du traduire Sur l'idée leibnizienne, encore inaccomplie, d'une langue philosophique universelle*, traduit par Antoine BERMAN, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1999.

susceptible d'amener la réflexion à une butée souvent constatée par la traductologie, dont les antinomies liberté et fidélité, ainsi qu'esprit et lettre sont fondatrices.

« Le traducteur doit-il être libre ou fidèle ? L'alternative ainsi posée est fautive car chacun de ces termes, « fidélité », « liberté », ambitionne de s'appliquer à l'ensemble d'un texte, alors que toute traduction comporte une alternance entre des correspondances (fidélité à la lettre) et des équivalences (liberté à l'égard de la lettre). »¹

Deux stratégies dominent la traduction, qui rejoignent celles adoptées par les transpositeurs : la stratégie « sourcière » qui privilégie la culture source, et la stratégie « cibliste », qui privilégie la culture cible. Dans les pays anglophones il est question de « foreignizing » et de « domesticating », dont les équivalents français sont « exotisation » et « naturalisation ». Le terme de traduction « exotique » souligne davantage l'idée d'une traduction « qui affiche son étrangeté en maintenant visibles les marques de son origine »² que l'expression plus neutre de « traduction sourcière ». Si certains traducteurs, comme A. Berman, affichent leurs préférences en la matière, la majorité des traductologues expose cette conception dualiste sans prise de parti. L'incapacité de la traductologie à sortir d'une pensée binaire, associée à la dissociation entre théorie et pratique comptent parmi les principaux griefs³ que lui adresse H. Meschonnic. Il me semble que ce que critique Meschonnic est extrêmement fréquent : être entravé par une pensée binaire et chercher à en sortir. Pour ce qui regarde l'interprétation musicale, A. Hennion considère également l'opposition entre authenticité et liberté avec circonspection :

« L'opposition entre la rigueur des sources, qui conduirait à un souci maniaque de l'authenticité, et la vérité présente de la musique, qui autoriserait toutes les libertés de l'interprète chargé de rendre vivante une œuvre aujourd'hui, est une fautive opposition. »⁴

La traduction étant un domaine de recherche plus exploité que la transcription, notamment par des linguistes et des philosophes, il est plus aisé d'y chercher des clés pour sortir de cette « fautive opposition ». H. Meschonnic est le principal détracteur de cette logique binaire :

« Or il y a à sortir du binaire fond-forme, plaqué sur langue de départ-langue d'arrivée. Le binaire du signe. On ne peut pas en sortir si on reste dans l'herméneutique. C'est le combat du poème contre le signe, du continu contre le discontinu. Pas de poétique, pas d'éthique du langage. C'est la nécessité de penser le langage pour penser l'éthique et le politique comme

¹ Marianne LEDERER, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Paris, Hachette FLE, 1994, p. 83.

² Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 98.

³ A ce sujet, un ouvrage en particulier est l'objet des critiques de H. Meschonnic : Anthony PYM, *Pour une éthique du traducteur*, Arras Ottawa, Artois presses université Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Traductologie; Pédagogie de la traduction », 1997.

⁴ Antoine HENNION, « Le baroque, un goût si moderne », *op. cit.*, p. 35.

une poétique, et pas seulement à partir de la poétique. Ici le traduire constitue un terrain non seulement privilégié mais unique. »¹

Il critique le fait que, lorsque cette opposition est posée, cela signifie que c'est le signe qui est traduit, qui est pensé, au détriment du discours. Cela invalide pour lui toute la réflexion sur les antonymies telles que « fidèle et libre », « sourcier et cibliste », ou encore « forme et contenu » :

« C'est pourquoi je dis : « fidèle, infidèle – c'est tout comme ». Parce que malgré leur opposition apparente ces deux notions font la même chose : rester dans l'opposition entre la forme et le contenu, c'est-à-dire dans les deux cas, dans le signe. Vous traduisez fidèle, ou vous traduisez infidèle, vous ne faites qu'une seule et même chose, vous traduisez du signe, au lieu de traduire, quand il a lieu, le poème de la pensée. Quand la poétique montre le discours, le système de discours, le traducteur herméneutisé et le philosophe regardent le signe. Le doigt, au lieu de regarder la lune. Tout ce qu'ils peuvent traduire, c'est ce que dit ou ce qu'a l'air de dire un énoncé, pas ce que fait, ce que vous fait, un système de discours. Or il vous fait du sujet. »²

Il reproche à la traduction du signe de traduire ce que le texte dit, son sens, plutôt que de traduire ce qu'il fait, sa force, les affects dont il est porteur. C'est précisément sur ce point que le parallèle avec la transcription musicale fait sens. En effet, si la question de l'existence d'un sens en musique peut se discuter, celle de l'existence d'un effet est indiscutable. La nature et l'intensité des affects dépendent de l'auditeur et sont par conséquent difficiles à quantifier comme à définir, cependant il n'est pas contestable que la musique en est porteuse. Le transcritteur cherche à transmettre les affects de l'œuvre, c'est-à-dire à lui conserver son « agir ». La musique est par nature agissante, de façon plus évidente que le texte littéraire, bien que l'agir du texte soit fondamental pour Meschonnic. Celui-ci considère que l'éthique du traduire est incompatible avec l'herméneutique qui introduit de la discontinuité en prenant le signe pour référence, séparant l'agir du dire. L'herméneutique musicale réside dans l'agir, elle ne traite du signe et du sens que de manière métaphorique, l'interprétation est une herméneutique incarnée. A ce titre, l'herméneutique musicale diffère de l'herméneutique traduisante décrite par Meschonnic – « qui ne peut produire que l'effacement du continu », tandis que « l'éthique du traduire est une écoute du continu dans le poème, l'écoute non de ce que dit mais de ce que fait un poème, et qui emporte dans son mouvement ce qu'il dit »³. C'est pourquoi l'herméneutique incarnée de l'interprétation et de la transcription ne me paraît pas incompatible avec l'éthique agissante de la traduction poétique selon Meschonnic.

¹ Henri MESCHONNIC, *Éthique et politique du traduire*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 33.

Un second aspect de la pensée de Meschonnic me paraît signifiant concernant la transcription : pour lui c'est l'œuvre qui crée la langue, l'œuvre qui est maternelle et non la langue. Si l'œuvre crée l'idiome instrumental, et non l'inverse, préserver les expressions musicales caractéristiques du clavecin, même – surtout – lorsqu'elles ne sont pas familières de l'écriture de harpe, prend tout son sens. A moins qu'elles ne confrontent l'interprète-transcripteur à l'impossible.

Troisième partie : Apories

Introduction

L'antinomie apparente entre idiomatisme et fidélité pouvait apparaître comme une impasse. C'est ce que suggérait le contrebassiste A. Scelba, cité en introduction à la deuxième partie¹. La mise en perspective de l'idiomatisme et de la fidélité ne m'a pas permis de changer certains des choix de transcription que j'effectuais, mais en revanche elle m'a permis de comprendre, en partie au moins, pourquoi je choisissais de transcrire de manière aussi littérale que possible. Opposer l'idiomatisme à la fidélité tend vers l'aporie moins du point de vue de la pensée, qu'en ce qui concerne la pratique.

La question de l'aporie traverse de manière récurrente les réflexions sur l'interprétation. Joëlle Caullier souligne le caractère fondamentalement aporétique de l'activité interprétative, dont relève également la transcription :

L'interprète « imagine l'interprétation idéale de l'œuvre dont il fait jaillir un sens, mais ce sens est lui-même souvent si complexe, tragique dans l'expression de ses tensions irréductibles, qu'il se heurte fréquemment à l'impossibilité, ou tout du moins à l'incertitude, d'une réalisation. (...) L'abîme entre la perfection de l'imagination artistique et l'instabilité de la réalisation sonore condamne l'interprète à la crucifixion, traversé qu'il est par deux traits aussi absolus l'un que l'autre. »²

Les situations qui placent l'acte de transcrire face à des contradictions insolubles sont induites par le souhait d'une transcription « littérale » d'une part, et par l'irréductibilité des différences entre les deux instruments concernés d'autre part. Ces différences imposent des limites, parfois mal définies, à la transcription. Celles-ci feront l'objet d'un premier chapitre, qui correspond davantage au sens commun du mot grec « aporie » (embarras, incertitude), qu'à son sens philosophique. Le sens littéral *a-poria*, c'est-à-dire « sans chemin », « sans issue », sera exploité dans le second chapitre, dévolu aux moments des pièces de clavecin qui paraissent impossibles à transcrire pour la harpe.

Je préfère jouer les œuvres de mon *corpus* directement sur la partition de clavecin lorsque cela est possible³. Quelques-unes d'entre elles nécessitent cependant que la partition soit

¹ « Discussions about transcribing music or evaluations of individual transcriptions often teeter between two poles : fidelity and license – fidelity to the presumed original sound and the license or freedom allowed to capture an original intent. Thinking about transcriptions with reference to these antipodes is limiting, however, to someone who looks for things in an arrangement other than masked reproduction. A good transcription need not be identical to the original, but merely a cognate. Furthermore, one can use the techniques of arrangement to create something new, and idiomatic. » Anthony SCELBA, « In defense of arrangement », *Revista de performance musical*, 2001, vol. 3, p. 21, ma traduction.

² Joëlle CAULLIER, « La condition d'interprète », *DEMéter*, 2002, p. 6.

³ Cf. partie 2.

modifiée pour pouvoir être jouée à la harpe, ce qui suppose soit une édition spécifique, soit une compétence et un travail tout à fait particuliers de la part de l'interprète. Les pièces qui posent question, les « cas limite », sont plus fréquents que les passages que j'ai considérés comme « impossibles », dans un contexte où la majorité des œuvres ne posent pas de difficulté d'adaptation du clavecin vers la harpe : elles sont réalisables à la harpe telles qu'elles sont écrites pour le clavecin, et il me semble qu'aucune modification de la partition n'induirait un résultat stylistiquement ou esthétiquement meilleur.

Pour moins de 5% des œuvres du *corpus*, il paraît indispensable de changer au moins une note au support écrit, parfois de réécrire plusieurs mesures, et, dans quelques rares cas une proportion importante de la pièce. Cette catégorie d'œuvres, impossibles à jouer telles qu'elles sont écrites, s'est amenuisée progressivement, au profit de celle constituée d'œuvres qui me semblaient à la limite de ce qui est réalisable. Ces pièces, qui posent la question des limites, non seulement de l'instrument de destination, mais également de l'interprète transcritteur, représentent environ 15% des œuvres de clavecin français composées au XVIII^e siècle. L'approximation est inhérente à cette catégorie d'œuvres : les limites en question, étant de nature appréciative, constituent une frontière flottante, comme en atteste mon évolution propre dans le courant de ce travail de thèse. Des harpistes professionnels d'égale compétence seront susceptibles d'avoir des points de vue divergents sur ces pièces, en fonction de leur habitude du répertoire, ainsi que de leur technicité propre. Les moments qui paraissent problématiques, irréalisables, ou tout à fait possibles à jouer d'après la partition de clavecin, différeront selon les interprètes et, quand bien même le « possible » de leur exécution à la lettre serait avéré, se poserait la question du « souhaitable ». En effet, parmi ces œuvres, certains passages, qu'il est éventuellement envisageable de réaliser, semblent permettre au discours musical de pouvoir mieux se déployer lorsque la partition a été quelque peu adaptée. Dans la plupart des cas, trois possibilités de réalisation s'offrent à l'interprète :

- aménager le tempo en fonction de ce qui est possible ;
- supprimer quelques éléments (ornements, voix internes)
- transformer, voire remplacer, certains groupes de notes ou mesures

Il est souvent difficile d'effectuer un choix définitif entre ces trois possibilités. Jouer implique cependant de choisir : ces choix sont contingents, spécifiques à chaque pièce ainsi qu'à l'interprète-transcritteur. Ils ne peuvent pas être utilisés comme des paradigmes qui permettraient d'établir des règles ou des recettes de transcription du clavecin vers la harpe.

3.1. La confrontation aux limites

Les « pièces limite » comportent presque toutes des traits d'écriture particulièrement idiomatiques du clavecin. Ce sont précisément ces moments emblématiques de l'écriture du clavier qui posent des problèmes d'adaptation à la harpe, qui suscitent des questions plutôt que d'être impossibles à jouer. Ces caractéristiques idiomatiques diffèrent selon la date de composition de l'œuvre. Dans les pièces du début du XVIII^e siècle, c'est l'ornementation, très dense, qui pose des problèmes de réalisation à la harpe. Les œuvres plus tardives sont moins richement ornementées, mais leur virtuosité, parfois théâtrale, fait émerger d'autres écueils. Dans les deux cas, les difficultés de réalisation sont digitales. Elles ne sont pas directement induites par les caractéristiques organologiques divergentes de la harpe et du clavecin, mais par les différences de geste et de positionnement du corps, et plus particulièrement des mains, par la manière de produire le son, et par le mode d'action de l'interprète sur les cordes.

3.1.1. Digitalités

Il ne s'agit pas de faire ici une comparaison générale des deux instruments, mais de cibler ce qui a une influence sur les limites du jeu à la harpe des pièces de clavecin. Je détaillerai davantage les caractéristiques techniques et acoustiques de la harpe, n'ayant pas les mêmes compétences pour appréhender la gestuelle du clavecin.

La principale de ces différences concerne la fonction du pouce dans l'équilibre de la main, et son rapport aux autres doigts. Le harpiste s'appuie avant toute chose sur un pouce opposable à l'index, au majeur et à l'annulaire, créant ainsi une « pince » fondamentale pour l'équilibre des forces mises en jeu dans la main. Celui-ci est en effet plus précaire qu'au dessus d'un clavier : le claveciniste joue sur un plan horizontal, ses doigts retombent verticalement sur le clavier, respectant ainsi la force naturelle de gravitation. Le harpiste est en revanche confronté à des cordes en plan vertical. Le positionnement de l'index, du majeur et de l'annulaire oscille entre une verticalité parallèle à la corde et un angle de quarante-cinq degrés, selon les écoles et la nature du geste à effectuer. L'articulation combine un mouvement horizontal à une double rotation du poignet, parallèle et perpendiculaire au sens de l'articulation, d'amplitude variable (entre zéro et soixante degrés). Le pouce, selon le geste (mouvement conjoint, disjoint, etc.) et la tradition instrumentale dont est issu le harpiste, peut être parallèle aux cordes, c'est-à-dire vertical, ou perpendiculaire à celles-ci, c'est-à-dire horizontal, le plus souvent entre les deux. Tous les harpistes utilisent l'articulation interphalangienne proximale ; l'articulation phalangienne distale et la métacarpo-

phalangienne sont, selon les écoles, soit fondamentales, soit peu utilisées. Si les différences d'articulation et de rotation du poignet entre les différentes traditions d'exécution peuvent être très importantes, le point de contact entre le doigt et la corde est à quelques millimètres près similaire, sur la pulpe du doigt, environ au niveau du troisième tiers de la troisième phalange. Dans toutes les configurations, et tous les types de technique, l'équilibre qu'offre l'opposition du pouce est fondamental. Il a une fonction très particulière, et nombre de mouvements ne peuvent être réalisés qu'en utilisant sa force d'opposition.

Le pouce n'est pas utilisé comme force d'opposition sur les instruments à clavier, mais comme pivot, de manière différente dans les batteries ou dans les gammes. Il frappe donc les touches verticalement comme les autres doigts, et est associé à un mouvement de déplacement latéral de la main dans les gammes doigtées de façon moderne. Au début du XVIII^e siècle, il n'est pas utilisé comme pivot, c'est à partir de la deuxième moitié du siècle que les traités d'exécution en font mention de manière récurrente¹. Dans cette seconde moitié du siècle, Foucquet est le premier, en 1751, à décrire la gamme avec passage du pouce :

« Pour monter la dite gamme mettre le pouce sur l'*Ut* du milieu du Clavier que l'on appelle l'*Ut* de la Clef, continuer jusqu'au quatrième doigt puis passer le pouce par dessous le 4^{ème} doigt sur le *sol* et continuer ainsi de quatre en quatre doigt le clavier. Pour descendre de la main gauche mettre le pouce sur l'*Ut* de la Clef, et continuer les doigts de la même position que ceux de la droite jusqu'au Sol, et passer le pouce par dessous le 4^{ème} sur le *Fa* et et continuer jusqu'à l'*Ut*, et pour faire plus d'une octave, pour-suivre toujours de quatre en quatre doigts. Et pour monter le Clavier, poser le petit doigt sur l'*Ut* d'en bas Continuer les Cinq doigts de Suite et passer le quatrième par dessus le pouce et si l'on veut faire plus d'une octave il faut commencer par le 4^{ème} doigt et ainsi continuer de quatre en quatre on peut commencer par le 4^{ème}. Si l'on veut et continuer comme si dessus. »²

Duphly et Rousseau utilisent des termes exactement similaires pour décrire l'emploi général du pouce, qui peut passer sous n'importe quel doigt, et que l'on emploie de préférence sur les touches noires (diatoniques) :

« Il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, et à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièses ou des Bémols. (...) Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse. »³

¹ Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, oeuvre Ier... Gravé par Mlle Vendôme*, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Mlle Castagnery de Bretonne, 1751 ; Jacques DUPHLY, « Du doigter », in *Collected Work : Clavecin : Méthodes, traités, dictionnaires et encyclopédies*, 2002, vol. 2, pp. 70-71 ; Jean-Jacques ROUSSEAU, « Doigter », in *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, ; Antoine BEMETZRIEDER, *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*, Bluet, Paris, 1771 ; Friedrich Wilhelm MARPURG, *L'Art de toucher le clavecin Selon la manière perfectionnée des Modernes*, Naderman, Le Menu, Paris, 1797.

² *Méthode*, in Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, oeuvre Ier... Gravé par Mlle Vendôme*, op. cit., p. 4.

³ Jean-Jacques ROUSSEAU, « Doigter », op. cit.

Rameau préconisait déjà un tel usage du pouce, en 1724 dans *De la mécanique des doigts sur le clavessin*. Il décrit les gammes (roulements) et les batteries avec passage du pouce comme on les trouve dans *Les Cyclopes*. Il anticipe ce qui deviendra un doigté commun, mais qui est probablement très rare avant la moitié du siècle :

« Pour continuer un roulement plus tendu que celui de la Leçon, il n'y a qu'à s'accoutumer à passer le 1 par dessous tel autre doigts que l'on veut, et à passer l'un de ces autres doigts par-dessus le 1. Cette manière est excellente, sur-tout quand il s'y rencontre des Dièzes ou des Bemols ; elle facilite même encore la pratique de certaines batteries, dont on trouve un exemple dans la Planche suivante. Il faut observer que le doigt qui passe ainsi par-dessus ou par-dessous un autre, arrive par son mouvement particulier à la touche où l'on veut le placer alors. Evitez, autant que cela se peut, de toucher un diéze et un bemol du 1 ou du 5 surtout dans les roulements ; et faites en sorte que le 1 se trouve pour lors sur la touche qui précède ce diéze ou ce bemol ; parce que cela peut faciliter votre exécution. (...) »¹

Ce texte est davantage prescriptif que descriptif d'une pratique. L'usage commun préconise l'emploi de deux doigts longs pour descendre ou monter les gammes jusque vers 1750. Couperin, en 1717, n'évoque pas le passage du pouce, et propose des doigtés conventionnels, avec passage du majeur au dessus de l'index ou de l'annulaire. Les mouvements suivis conjoints de la main droite se font ainsi avec les 3^{ème} et 4^{ème} doigts en montant, et avec les troisième et deuxième doigts en descendant².

Si le pouce a parfois une fonction particulière au clavier, il n'a pas toujours été indispensable aux clavecinistes, et les autres doigts disposent de toute leur mobilité sans avoir nécessairement besoin de son appui. Ainsi, un harpiste pourra triller avec le pouce et l'index, en utilisant leur opposition, éventuellement combinée à la rotation latérale du poignet, mais en aucun cas entre les deuxième et troisième doigts s'il utilise une technique conventionnelle³. En revanche, un claveciniste exercé pourra triller sans distinction avec tous les doigts, pourvus qu'ils soient conjoints. Un harpiste pourra tenter de monter ou descendre des gammes sans pouce, mais la vitesse sera très limitée, et le phrasé par deux sera nécessairement très marqué, bien davantage qu'il ne l'est au clavecin. Le claveciniste peut réaliser les mêmes mouvements presque indifféremment avec le pouce ou avec d'autres doigts, tandis que le harpiste est contraint par la nécessaire utilisation du pouce opposable.

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, Paris, Ch. Et. Hochereau Boivin l'auteur, 1724, p. 5.

² François COUPERIN, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, L'Auteur, 1717, p. 29.

³ Je trille, pour ma part, précisément entre les 2^{ème} et 3^{ème} doigts, mais en déplaçant totalement la main par rapport à la position normale : le coude très en arrière, la paume face aux cordes, le pouce comme simple appui permettant d'étouffer la corde au dessus du trille, les deuxième et troisième doigts venant buter sur celle-ci en un mouvement continu. Cette manière de procéder n'est pas orthodoxe, si elle ne permet pas la puissance, elle permet une vitesse inenvisageable pour moi entre pouce et index.

Le second aspect divergent, et limitant pour le harpiste, concerne le mode de production du son. Par le truchement de la mécanique qui conduit aux sautereaux, le mouvement du doigt sur le clavier ne comporte que deux phases : il se relève et tombe sur la touche. Celui du doigt sur la corde de harpe est en partie similaire : il la quitte et y retombe. Mais une troisième phase, aussi brève et intégrée au « retombé » que possible vient s'insérer dans ce geste : la mise en tension de la corde. Elle est l'essence même du mouvement, qui pourrait être ainsi fondamentalement exprimé : tendre, lâcher, retomber-tendre, lâcher. Aussi unifié que soit le geste « retomber-tendre », il n'en reste pas moins qu'une action supplémentaire est nécessaire à la production d'un son à la harpe, ce qui constitue un facteur contraignant pour la vitesse. Par ailleurs, les acousticiens ont identifié une très brève (0,005 secondes) phase supplémentaire, négligeable du point de vue du harpiste, mais cruciale pour la nature du son : la phase de glissement qui existe entre la mise en tension de la corde et la libre oscillation de celle-ci. Ils considèrent également trois phases, qu'ils séquentent différemment de ce que j'ai exposé ci-dessus :

« L'accroche (ta), instant où le doigt touche la corde au niveau de sa première phalange ; le début du glissement (tg), instant correspondant au moment où la force de rappel de la corde atteint un maximum, la corde commence alors à glisser sur la pulpe du doigt ; le lâcher (tl), instant où la corde quitte l'extrémité du doigt. Ces trois instants correspondent aux temps initiaux des trois phases présentes durant l'interaction. (...) Durant la phase de glissement, la force de friction entre le bout du doigt et l'élément de corde détermine à la fois l'instant où la phase de glissement débute et l'instant où cette force a atteint un maximum. Elle détermine aussi la vitesse de la corde au point d'interaction doigt-corde durant toute la phase de glissement. En ce sens, le rôle de la friction entre la pulpe du doigt et la corde est similaire à la friction entre la colophane adhérant sur le crin de cheval de l'archet et la corde du violon. Il est à noter qu'il semble, au vu des images prises lorsque la corde de harpe est jouée, qu'un moment de torsion appliqué à la corde soit présent lors de la phase de glissement, induisant des mouvements de torsion dans la corde. »¹

« Ainsi, contrairement à une idée couramment reçue, les analyses expérimentales ont indiqué que le musicien transmet à la corde de harpe une déformation initiale, mais aussi une distribution de vitesse et de rotation non négligeable. La combinaison de ces trois paramètres de contrôle associés à l'angle initial de la polarisation des oscillations est spécifique à chacun. »²

Le harpiste produit le son directement par l'interaction de sa main avec la corde, sans intermédiaire. Le son est totalement défini dès l'instant où la corde quitte le doigt, qui influe sur la sonorité uniquement pendant la courte période d'interaction entre le doigt et la corde, elle-même dépendante des gestes et mouvements qui la précèdent et la suivent. La

¹ Jean-Loïc LE CARROU, *Vibro-acoustique de la harpe de concert*, Université du Maine, Le Mans, 2006, p. 23-24.

² Delphine CHADEFaux, *Interaction musicien / instrument le cas de la harpe de concert*, Paris 6, 2012, p. 118.

combinaison complexe de déformation, de vitesse et de rotation de la corde par rapport à son état initial, est provoquée, d'après les expériences menées par les acousticiens, par un geste répétable, et spécifique à chaque instrumentiste, dont la « signature sonore » est unique. L'absence d'intermédiaire mécanique rend la réponse de la corde au geste particulièrement fine, ce qui constitue à la fois un atout et une difficulté. La finesse du toucher du clavecin passe par une complexe mécanique intermédiaire ; la mise en vibration de la corde dépend du geste du claveciniste, par essence unidimensionnel et vertical, du mécanisme qui permet la transmission de ce geste jusqu'au bec, ainsi que des réglages du sautereau et du bec (longueur, résistance, etc.) La tension des cordes de la harpe, qui exercent une pression d'environ deux tonnes et demie sur la structure de l'instrument¹, est beaucoup plus importante que celle d'un clavecin. Une structure en bois sans armature de métal ne pourrait résister à une telle pression. La tension des cordes n'est cependant pas le seul élément à prendre en compte concernant la résistance à l'enfoncement des touches du clavecin, qui dépend dans une large mesure de la manière dont celui-ci est réglé. François Couperin, tout comme Jean-Philippe Rameau, insistent sur l'importance de débiter sur un clavecin qui soit emplumé de manière à ce que son toucher soit doux :

« On ne doit se servir d'abord que d'une épINETTE ou d'un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse et que l'une ou l'autre soient emplumés très foiblement...Sy on laisse jouer un enfant sur deux claviers il faut de toute nécessité qu'il outre ses petites mains pour faire parler les touches, et de là viennent les mains mal placées et la dureté du jeu. (...) Il faut surtout se rendre très délicat en claviers ; et avoir toujours un instrument bien emplumé. Je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut estre indifférent ; parcequ'ils jouënt également mal sur quelque instrument que ce soit. »²

« Il faut donc bien prendre garde que la résistance des touches ne s'oppose au mouvement des doigts ; et par conséquent le clavier sur lequel on s'exerce ne sçauroit être trop doux : mais à mesure que les doigts se fortifient dans le mouvement, on peut leur opposer un clavier moins doux. »³

Le réglage de la mécanique du clavecin peut induire une plus ou moins grande résistance des touches. Cette résistance à l'enfoncement, aussi dur soit l'emplumage des sautereaux, est nécessairement moindre que la tension des cordes de la harpe.

¹ La force de friction maximale entre le doigt et la corde a été mesurée à 14 newtons, et le coefficient de raideur maximal du doigt est estimé à 2636 newtons par mètre, d'après Jean-Loïc, Gilbert, Joël, Université du Maine LE CARROU, *Vibro-acoustique de la harpe de concert*, op. cit., p. 32.

² François COUPERIN, *L'Art de toucher le Clavecin*, op. cit., p. 6.

³ Jean-Philippe RAMEAU, *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, op. cit., p. 5.

Le mouvement « retomber-tendre, glisser-lâcher » ainsi que l'équilibre de la main tribulaire de la pince que forme le pouce opposable avec les autres doigts, sont induits par le cordier, très tendu, positionné en plan vertical. Ces deux caractéristiques techniques fondamentales de la harpe donnent au jeu de l'instrumentiste un caractère plus périlleux, et plus exigeant en termes d'effort physique. Une œuvre non idiomatique écrite sur deux portées pour quelque instrument que ce soit sera toujours plus difficile à jouer à la harpe qu'au clavecin¹. A plus forte raison, ce sont les traits d'écriture les plus idiomatiques du clavecin qui posent le plus de difficultés de réalisation à la harpe, au point de poser la question de leur faisabilité.

3.1.2. Agréments

Les agréments de la musique française de clavecin constituent l'une des signatures idiomatiques du clavier pour lequel ces pièces sont écrites, ainsi que l'une des principales difficultés de leur adaptation à la harpe. Cette analyse est partagée par la majeure partie des harpistes, si l'on en croit les résultats d'un questionnaire dirigé que je me suis efforcée de faire circuler en France, en Italie et aux USA. La méthode d'investigation employée fut trop peu rigoureuse pour que les résultats puissent être utilisés comme des « preuves objectives ». Je n'utiliserai par conséquent ces résultats qu'à titre de témoins, venant confirmer – dans certains cas infirmer si nécessaire, mon analyse personnelle de ce qui regarde la transcription pour harpe. Les harpistes ayant déjà joué des œuvres de clavecin français ont, pour 67% d'entre eux, évoqué l'ornementation, en réponse à la question « avez vous déjà été confronté à des problèmes ? Si oui, lesquels ? ». La réalisation des ornements arrive en tête des difficultés rencontrées, sauf pour l'un des musiciens – par ailleurs l'un des plus familiers de cette musique :

Il existe « quelques soucis d'ornementation, mais c'est finalement le moins difficile à aborder (que les problèmes de flexibilité, de souplesse, de phrasé, de conduites des voix, de rythme, de gestion du temps musical, de compréhension harmonique, de manque de références), étant le problème le plus concret. »²

Cet aspect « concret » du problème est celui qui est le plus souvent mentionné. La plupart des harpistes concentrent leurs efforts sur les modalités de résolution technique des difficultés

¹ J'ai commencé le clavecin après quatre années de harpe. Malgré l'écart de niveau constant (1 cycle), j'ai toujours été en mesure de jouer les mêmes œuvres sur les deux instruments au même moment. Pour jouer les œuvres que l'on aborde en fin de premier cycle en clavecin, il faut un niveau technique de fin de second cycle en harpe, etc.

² Sylvain Blassel, le 11 octobre 2013.

causées par les différents agréments. Les superpositions d'ornements aux deux mains¹, et les ornements prolongés (« trilles ») font l'objet de l'attention des interprètes qui jouent de la musique issue de ce *corpus*. Certains déploient une grande ingéniosité pour résoudre les problèmes de doigtés que posent certains agréments, allant parfois chercher dans d'autres répertoires des solutions aux questions posées par celui du XVIII^e siècle :

« Pour ma pratique, j'ai résolu le problème des ornements avec la littérature virtuose du . Le doigté de tremolo de Godefroid dans l'*Etude de concert* et le *Carnaval de Venise* que l'on retrouve dans la *Fantaisie* de St-Saëns (pour harpe solo) et dans la *Légende* de Renié utilisé sur deux cordes au lieu de trois permet de triller indéfiniment à une main et d'effectuer tous les mordants par au-dessus. Seul inconvénient, il est très difficile de les utiliser forte. »²

D'autres ont fait mention à la fois de questions techniques (les frissements), interprétatives (« claire, fluide »), tout en évoquant les ornements adjoints (« riche, variée »), bien que ce dernier aspect soit probablement plus caractéristique d'autres répertoires, la musique française pour clavecin du XVIII^e siècle étant déjà très densément ornée. Le vocabulaire employé relève d'une axiologie sous-jacente – ce qui est clair ou fluide est mieux que ce qui ne l'est pas – et non d'un quelconque jugement de vérité. L'interprète se positionne dans un registre esthétique – comment faire beau – plus que dans un registre historique ou prétendument objectif :

« Le travail principal réside dans l'ornementation (en tous cas pour moi) : chercher une ornementation claire, riche, variée, et toute en fluidité sans frissements (si ce pack Noël existe...) »³

Avec une pointe d'humour, la harpiste citée ci-dessus souligne à quel point il est difficile de parvenir à jouer les agréments du clavecin de façon satisfaisante, pour des raisons digitales, mais aussi pour des raisons de tradition d'interprétation : à la différence des clavecinistes, les harpistes n'abordent la question de la réalisation des ornements que tard dans leur parcours d'étude, et ne bénéficient pas de l'immersion dans une forte tradition orale d'interprétation.

N'ayant pas l'habitude de fréquenter et d'entendre ce type de répertoire depuis leurs années de formation, la réalisation des ornements n'a rien d'une évidence pour des harpistes qui choisissent de découvrir les œuvres de Rameau et de ses contemporains directement d'après la partition de clavecin. M'interrogeant sur le type d'introduction qui serait susceptible d'être utile à un catalogue ou une édition pour harpe de la musique de clavecin, j'ai adjoint au questionnaire cité ci-dessus une demande concernant ce que pourraient souhaiter les harpistes intéressés. 38% d'entre eux ont indiqué qu'il leur serait profitable de

¹ Cristina Passerini, le 24 janvier 2013.

² Matthieu Martin, le 19 janvier 2013.

³ Chloé Ducray.

trouver une table d'ornementation, ou des extraits de traités et préfaces de livres de clavecin concernant l'ornementation, ou encore des suggestions concernant les modalités techniques de leur réalisation.

Les agréments des pièces de clavecin mettent très fréquemment le harpiste face à des choix cornéliens : certaines pièces sont relativement aisées à interpréter si l'on supprime certains agréments, et deviennent d'une difficulté redoutable si l'on choisit de les jouer tous. Ils interagissent également avec le *tempo* : il est parfois possible de réaliser chacun d'entre eux dans un *tempo* modéré, tandis qu'il est presque impossible de jouer la pièce dans le caractère indiqué sans en supprimer aucun. Dans le début de mouvement de la sonate de Barrière ci-dessous, les tremblements avec terminaisons des mesures 3 et 4 peuvent être réalisés à la harpe, mais pas dans un *tempo Allegro*.



Allegro de la cinquième sonate, in Jean BARRIERE, *Sonates et pièces pour le clavecin...* Gravées par Mme Leclair. Livre VI, Paris, l'auteur veuve Boivin Leclerc, 1758, p. 18.

Certaines œuvres sont impossibles à interpréter à la harpe en jouant chacun des ornements indiqués, à moins d'en faire des pièces pesantes et laborieuses. Dans la version pour clavecin des *Pièces en concert* de Rameau, les tierces parallèles ornées par des pincés, que l'on trouve dans le 2^{ème} refrain de *La Timide* ainsi que dans celui de *L'Indiscrette* rendent l'exécution littérale impossible.

L'émission de certains agréments apparaît souvent comme l'unique solution à la trop grande difficulté, au *tempo* trop lent, voire à l'impossibilité de jouer une pièce. C'est un cas de figure envisagé par le compositeur, et même préconisé par Rameau, mais uniquement à des fins pédagogiques :

« Sans en sçavoir davantage que ce que contient cette Leçon, on peut apprendre le petit Menuet qui se trouve dans la même Planche, ayant eu soin d'y marquer les doigts, et d'en trancher les agréments. »¹

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, op. cit., p. 5.

Quelques textes bien connus des clavecinistes, et largement discutés par les interprètes comme par les musicologues, traitent du statut des agréments indiqués sur les partitions. Saint Lambert, au début du XVIII^e siècle, s'appuie principalement sur D'Anglebert, qu'il cite à plusieurs reprises.

« Si le choix des doigts est arbitraire dans le jeu du clavecin, celui des agréments ne l'est pas moins. Le bon goût est la seule loy qu'on y doit suivre. Cependant il y a des Agréments qui sont comme essentiels aux Pièces, et dont elles auroient peine à se passer. »¹

Lorsque le « bon goût » est la règle, comme c'est souvent le cas dans les sources musicales anciennes, l'interprète moderne peut se sentir quelque peu démuni. Il n'est pas aisé de distinguer quels sont les agréments que Saint-Lambert considère comme indispensables, et quels sont ceux dont il est possible de se passer. Une dizaine d'années plus tard, Couperin, dans la préface de son premier livre de clavecin, ne revient pas sur la question de la qualité nécessaire ou facultative des ornements :

« J'ay été obligé pour faciliter l'intelligence et la maniere de toucher mes pièces dans l'esprit qui leur convient d'établir de certains signes pour marquer les agréments, aiant conservé autant que je l'ay pû ceux qui étoient en usage : on trouvera les uns, et les autres à la fin de ce livre, avec l'explication. »²

En revanche, dans celle du troisième livre, postérieur à son *Art de toucher le clavecin*, il exprime un point de vue qui n'a plus rien de commun avec celui de Saint-Lambert. Il prescrit le jeu de ses pièces avec les agréments tels qu'il les a notés, sans en rien retrancher, modifier, ou ajouter. Ce texte ne décrit pas une manière d'interpréter habituelle pour les contemporains de François Couperin. On peut à l'inverse supposer que, s'il est nécessaire pour Couperin d'affirmer que ses pièces doivent être exécutées avec les agréments indiqués, c'est précisément parce qu'il n'était pas usuel de se plier aux ornements notés par le compositeur sans exercer son goût propre en la matière.

« Je suis toujours surpris, après les soins que je me suis donné pour marquer les agréments qui conviennent à mes Pièces, dont j'ai donné, à part, une explication assés intelligible dans une Méthode particulière, connue sous le titre de L'art de toucher le Clavecin, d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujétir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on observera pas à la lettre, tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution. »³

¹ Michel de SAINT-LAMBERT, *Les Principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature et le Clavier*, Paris, Ballard, 1702, p. 42.

² Préface, François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, Paris, l'Auteur le sieur Foucaut, 1717.

³ Préface, François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, Paris, Le Clerc, 1733.

Couperin ne rend pas compte d'une pratique, il écrit un texte performatif destiné à obtenir des clavecinistes amateurs une sujétion à la partition qui leur est inhabituelle. Daquin, deux ans plus tard, sans exiger de ses interprètes de rien retrancher ni ajouter, est néanmoins très précis concernant la réalisation des agréments des « pièces tendres », dont le port de voix suivi du pincé est emblématique :

« La véritable propreté du Clavecin consiste, selon moy, dans le Tact, qui est Très difficile à acquérir ; les Pieces Tendres sont remplies d'agréments comme de Ports de Voix, de Cadences Portées et d'aspirations que l'on conçoit parfaitement. Mais je dois observer que pour bien faire un Port de voix. Il est indispensable quand la petite note est Liée de Toucher la note de la base un peu devant la petite note du Dessus et d'y appuyer La petite note du Dessus un peu plus fort avant que de faire le Pincé. »¹

Les agréments, depuis Couperin, sont notés avec grand soin par les compositeurs clavecinistes. Lorsque des tables d'agrément sont adjointes aux livres de pièces de clavecin, elles sont d'une très grande précision sur la réalisation des ornements et sur leurs déclinaisons. On peut supposer que l'injonction de François Couperin devient progressivement l'expression du souhait de tout compositeur. Dans la méthode qui introduit son premier livre de pièces de clavecin, Pierre-Claude Foucquet insère deux planches *Pour apprendre la manière de se servir des agréments utiles a la propreté du toucher des pièces de clavecin*. Malgré cette grande précision, il doute probablement que ces instructions de réalisation soient suffisantes, car il choisit d'écrire littéralement la note par laquelle débute l'ornement :

« J'ai jugé à propos de marquer dans mes pièces a chaque cadence, la note qui la prépare par une petite croche pour ne pas laisser le choix aux personnes qui ne sont point assés avancées dans le Clavecin, de les préparer, lors quelles doivent estre liées par les notes qui les précédent. »²

Un demi-siècle sépare les mots de Saint-Lambert de ceux de Foucquet. Il est impossible d'en déduire une histoire des pratiques d'ornementation qui leur furent contemporaines, d'autant plus qu'elles n'étaient probablement pas homogènes. Les prescriptions des clavecinistes permettent cependant d'observer une évolution : les traités et préfaces passent d'un choix des agréments où le « bon goût est la seule loi que l'on doit suivre », à la décision du compositeur d'écrire *via* une petite croche la note par laquelle doit débiter l'ornement afin de « ne pas laisser le choix » aux personnes dont le goût ou la technique pourraient laisser à désirer.

¹ Préface, Louis-Claude DAQUIN, *Ier Livre de pièces de clavecin...* Gravées par L. Hüe, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1735.

² Pierre-Claude FOUCQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, oeuvre Ier...* Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*, p. 6.

Supprimer allègrement les ornements des pièces de clavecin tardives ne semble donc pas être une option acceptable. Mais cette solution est rarement envisagée : les pièces de clavecin, à partir des années 1750, sont précisément peu ornées. Le seul cas de figure susceptible de poser problème concerne les pièces écrites dans un style à l'italienne, dans un tempo vif, mais avec une riche ornementation française. La *Delatour* de Duphly pose les problèmes typiques des pièces françaises dans le style italien et un *tempo* vif. Si les agréments placés sur des croches ne posent pas le moindre souci, ce n'est pas le cas de ceux affiliés à des double-croches. Ceux qui sont entourés en rouge sont difficiles à jouer sans supprimer la première note du tremblement, ceux entourés en bleu obligent à un très vif déplacement de la main ou bien à l'utilisation d'un doigté peu commode, tandis que ceux entourés en vert ne posent pas de problème uniquement s'ils sont anticipés, ce qui ne devrait pas être le cas, puisque le pincé se joue *a priori* sur le temps, et le tremblement lié après.

La Delatour
Vivement

La Delatour, in Jacques DU PHLY, *Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, A Paris, chez l'auteur, 1756, p. 28.

Il semblerait en revanche possible de retrancher quelques agréments des pièces du début du siècle, antérieures à celles de François Couperin. Il s'agit des œuvres de Dieupart, Marchand, Clérambault, Dandrieu, Le Roux, Jacquet de la Guerre et Siret. Cependant, ces livres de clavecin laissent une bonne partie de l'ornementation au « bon goût » de l'interprète. Peu d'agréments sont notés, ils ne mettent par ailleurs que rarement en jeu la virtuosité, étant composés dans un style très français, qui évoque encore celui de la fin du XVII^e siècle,

D'Anglebert notamment. C'est donc dans les œuvres où l'interprète « historiquement informé » pourrait se permettre sans cas de conscience de supprimer quelques ornements (et d'en ajouter à loisir), que cela n'est nullement nécessaire. Quelques pièces de Siret et Dandrieu ont une ornementation dense, aux deux mains, avec des superpositions parfois délicates à réaliser, mais possibles pour un harpiste dont les mains sont habituées à ce répertoire.



Allemande, mes. 13-16, in Jean-François DANDRIEU, *Livre de clavecin... « Ier » livre*, Paris, l'auteur Foucault, 1705, p. 13-16.

Ce sont les œuvres des années 1720-1750 qui posent le plus souvent question en ce qui concerne l'ornementation. Les agréments indiqués sont fréquemment nombreux, parfois difficiles à exécuter à la harpe, et le caractère indiqué au début des pièces suggère dans certains cas un *tempo* allant. On peut supposer que les compositeurs, à partir des années 1730-35, notent les agréments non à titre de proposition, mais de prescription. Les seules œuvres pour lesquelles nous savons la volonté du compositeur sont celles de François Couperin, qui s'exprime très clairement à ce sujet dans la préface de son troisième livre de clavecin : il ne souhaite pas que l'interprète choisisse en partie son ornementation, ce qui est noté est à observer « à la lettre », il désapprouve tout ajout ou suppression. Ce sont précisément ses œuvres, parmi l'ensemble du *corpus*, dont l'ornementation est la plus dense et la plus problématique.



La Julliet, Gayement, mes. 8-15, main droite et contrepartie, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, Paris, Le Clerc, 1733, p. 17.

Dans *La Julliet*, si la main gauche (absente de l'extrait ci-dessus) est simple d'exécution, ce n'est pas le cas de la main droite. La partie principale, et plus encore la contrepartie, sont

d'une difficulté redoutable. Les tremblements de la ligne supérieure ne sont pas liés, ils sont par ailleurs fréquemment placés sur des temps faibles, ce qui ne permet pas de les jouer appuyés. Dans la contrepartie, les tremblements ne sont pas toujours liés, et sont associés à des doublés, qui forment leur terminaison. On a donc, presque à chaque temps, quatre à six notes qui viennent s'insérer entre des croches qui ne peuvent être jouées trop lentement. En effet, l'indication de caractère *Gayement* suggère un *tempo*, sinon très vif, du moins allant.

Le harpiste-transcripteur se trouve par conséquent dans une situation paradoxale : les œuvres dont les agréments ne posent pas de difficulté sont celles qui pourraient, de façon peu discutable, subir quelques suppressions d'ornements. Les œuvres qui posent le plus de questions et de difficultés de transcription sont celles pour lesquelles une intervention du transcripteur irait à l'encontre de l'intentionnalité clairement exprimée du compositeur, du moins pour une exécution au clavecin. Une autre interrogation émerge de cette constatation : la demande d'exécution littérale associée à la richesse de l'ornementation de François Couperin est-elle révélatrice d'une caractéristique d'écriture propre à ce compositeur, ou bien un cas de notation et de précision inhabituel, mais révélateur de la densité d'ornementation habituelle de l'interprétation des pièces des contemporains de Couperin ? On peut supposer que Couperin était plus attaché à la qualité et à la densité de l'ornementation que ne l'étaient ses contemporains, puisqu'il a pris la peine de la noter dans son intégralité. Cette conjonction n'exclut cependant pas l'hypothèse communément admise depuis plusieurs dizaines d'années, qui consiste à considérer que les clavecinistes ajoutaient volontiers des agréments à ceux suggérés par le compositeur.

Les cas-limites concernent donc principalement les œuvres de François Couperin et de ses successeurs immédiats. Les pièces qui semblent conçues pour être exécutées dans un *tempo* vif posent souvent davantage de difficultés que les pièces tendres, pourtant très ornées, mais prévues pour être interprétées dans un *tempo* modéré. Couperin suggère de ne pas les jouer trop lentement au clavecin, les sons ne pouvant être tenus assez longtemps :

« A L'égard des pièces tendres qui se jouent sur le clavecin Il est bon de ne les pas jouer tout a fait aussi lentement qu'on le feroit sur d'autres instrumens ; a cause du peu de durée de ses sons. La cadence, et le goût pouvant s'y conserver indépendamment du plus ou du moins de lenteur. »

La harpe n'est de toute évidence pas concernée par cette limite. Les « pièces tendres » densément agrémentées peuvent par conséquent être jouées lentement, ce qui permet de réaliser tous les ornements, y compris lorsqu'ils viennent à se superposer aux deux mains. C'est le cas de la plupart des sarabandes, mais aussi des pièces dont le titre ou l'indication de

caractère comporte le radical « tendre- », « grâce- », ou le substantif « sentiment ». La Sarabande *Les Sentiments*, qui se joue « Très tendrement », cumule tous ces indicateurs.



Les Sentiments, Sarabande, Très tendrement, mes.1-6, in François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, Paris, l'Auteur le sieur Foucaut, 1717, p. 11.

Typologie

Les difficultés que peuvent susciter les agréments de certaines pièces sont donc caractéristiques d'une partie du répertoire de clavecin. Elles sont dues à la « quantité » d'agréments ainsi qu'au *tempo*. Elles dépendent également de la « nature » des ornements, qui seront ci-dessous qualifiés par les noms – parfois contradictoires – que l'on rencontre à leur sujet dans les tables d'ornements de clavecin, présentes parfois dans des traités, mais le plus souvent au début de livres de pièces de clavecin :

- la synthèse des agréments utilisés au XVII^e siècle par Nivers et d'Anglebert, in Michel de SAINT-LAMBERT, *Les Principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature et le Clavier*, op. cit. ;
- *Explication des marques*, in François DIEUPART, *Six Suites de clavessin divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, gavottes, menuets, rondeaux et giges composées et mises en concert... pour un violon & flûte avec une basse de viole et un archilut...*, Amsterdam, E. Roger, 1701 ;
- *Marques des agrémens et leurs significations*, in Gaspard LE ROUX, *Pièces de clavessin... avec la manière de les jouer*, Paris, Foucault, 1705 ;
- *L'explication des agrémens et des Signes*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit. ;
- *Exemples des Signes d'Agrémens employés dans ce Livre, et de leur expression*, in Jean-François DANDRIEU, *Livre de pièces de clavecin contenant plusieurs divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la guerre, ceux de la chasse et la Fête de vilage...*, S.l., s.n., 1724 ;

- *Table pour les agréments*, in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, Paris, Boivin Leclair l'auteur, 1731 ;
- Michel CORRETTE, *Premier livre de pièces de clavecin*, Courlay, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 1734 ;
- la reprise d'une partie des termes et signes employés par Rameau dans la *Figure des Agréments*, in Charles-Alexandre JOLLAGE, *Premier livre de pièces de clavecin : 1738*, [Reprod. en fac-sim., Courlay, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 2007 ;
- *l'Exemple des agréments pour le Clavecin, et pour la voix*, in Jean-Joseph de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin avec voix ou violon... Œuvre Ve*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc, 1748 ;
- la reprise de la quasi totalité de la table de Couperin dans *Pour apprendre la maniere de se servir des agrements utiles a la propreté du toucher des pieces de Clavecin* de Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, œuvre Ier.... Gravé par Mlle Vendôme*, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Mlle Castagnery de Bretonne, 1751.

Les agréments utilisés dans les livres de clavecin qui ne comportent pas de table synthétique sont en règle générale les mêmes que ceux déclinés dans les recueils cités ci-dessus, à quelques exceptions près. Le +, rencontré uniquement dans la table de Fouquet pour signifier le pincé, est utilisé par Dornel¹, Duphly² et Moyreau³ dans un sens identique à celui donné par Fouquet. Il est en revanche employé pour marquer les tremblements par Balbastre⁴ et Gravier⁵, sans qu'aucune autre indication que le « bon goût » et l'habitude de l'interprète ne vienne le confirmer – un autre signe, bien connu et répertorié, ayant été choisi par les deux compositeurs pour indiquer les pincés, la confusion n'est pas possible.

La plupart du temps, il paraît inutile aux auteurs d'inclure une table d'ornementation, les signes étant supposés familiers pour des clavecinistes. Pancrace Royer indique dans sa préface n'avoir « rien changé aux caractères qui marquent les pincés, les cadences et les

¹ Louis Antoine DORNEL, *Pièces de clavecin du Sr Dornel...*, À Paris : chez l'auteur, Montagne Ste Genevieve : [Ballard] au Mont Parnasse, rue St Jean de Beauvais : [Boivin] rue St Honoré a la Regle d'or : [Le Clerc] rue du Roule, a la Croix d'or, 1731.

² Jacques DU PHLY, *Pièces de clavecin...*, composées par Mr Du Phly..., A Paris, chez l'auteur ; Jacques DU PHLY, *Second Livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Du Phly...*, A Paris, chez l'auteur ; Jacques DU PHLY, *Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, A Paris, chez l'auteur, 1756 ; Jacques DU PHLY, *Quatrième Livre de Pièces de clavecin...*, composées par Mr Duphly..., A Paris, au bureau d'abone.mt musical cour de l'ancien grand cerf St Denis.

³ Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre Ier. Gravé par Melle Vandôme*, Paris Orléans, Mme Mangean l'auteur, 1753.

⁴ Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Mlle Vendôme*, Paris, aux adresses ordinaires, 1759.

⁵ Abbé GRAVIER, *Six Sonates pour le clavecin...*, Paris, Le Menu, 1759.

suspensions»¹, « caractères » qui diffèrent cependant selon les auteurs. Ainsi Royer, qui semble considérer que sa manière de noter les agréments est parfaitement commune, emprunte à deux traditions de notation qui sont rarement mélangées : il indique ses ports de voix et les terminaisons de ses ornements comme Couperin (en toutes notes), et ses pincés comme Rameau (par une parenthèse). Ces deux traditions prennent racine au XVII^e siècle et sont mises en perspective par Saint-Lambert en 1701 : la notation de Couperin descend de celle des organistes Lebègue et Nivers, quoique beaucoup plus détaillée, tandis que celle de Rameau est tributaire de la notation du claveciniste d'Anglebert. C'est la tradition étoffée par Couperin qui domine nettement dans les livres de clavecin au XVIII^e siècle :

« Je n'ai rien changé aux agréments n'y a la manière de touchée, de celle que Monsieur Couperin a si bien désignée et caractérisée, et dont presque toutes les personnes de l'art font usage ; Je peux dire même que nous lui devons tous sçavoir un gré infini des peines qu'il s'est données d'en faire la recherche. Il m'a paru inutile d'en donner ici d'autres éclaircissements. »²

La notation précise de François Couperin – nombre des agréments sont indiqués en toutes notes – favorise le développement d'une notation discrétionnaire. Seuls Dufour et Lambert font usage des mêmes signes que Rameau pour indiquer les pincés ainsi que les ports de voix. La brève typologie ci-dessous tente de regrouper les différents termes employés pour qualifier les agréments, ainsi que leurs diverses graphies potentielles. Cette typologie est dressée en fonction du rapport que ces ornements entretiennent avec la harpe. Seuls trois auteurs³ de méthodes de harpe ont consacré un chapitre aux agréments. La terminologie employée par les harpistes diffère fréquemment de celle en usage chez les clavecinistes, et les graphies sont lues de façon parfois surprenante. Philippe-Jacques Meyer est celui d'entre eux qui accorde le plus d'importance au travail des agréments : il leur consacre dix pages d'exercices dans la première de ses méthodes. Celle-ci – la plus ancienne des méthodes de harpe françaises du XVIII^e siècle – a été publiée en 1763, date à laquelle la réalisation des agréments avait encore une importance primordiale, qui déclinera rapidement dans les années suivantes, en témoigne leur raréfaction dans les partitions au profit d'un développement de la notation « en toutes notes ».

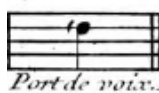
¹ Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Labassée, Paris, Le Clerc, 1746.

² François DAGINCOURT, *Pièces de clavecin dédiées à la Reine...*, Paris Rouen, Boivin Le Clerc l'auteur, 1733.

³ François Vincent CORBELIN, *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps à jouer de cet instrument ; avec un principe très simple pour l'accorder*, L'Auteur, Cabinet littéraire-Versailles, Blaisot., Paris, 1779 ; Jacques Georges COUSINEAU, *Méthode de harpe Suivie d'un Recueil de Petits Airs de differens Auteurs, et d'une instruction touchant la Méchanique des Harpes Anciennes et Nouvelles*, Cousineau, Salomon., Paris, 1784 ; Philippe-Jacques MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe, avec une méthode de l'accorder*, Auteur., Paris, 1763 ; Philippe-Jacques MEYER, *Nouvelle Méthode pour Aprendre à Jouer de la Harpe, Avec la Maniere de l'Accorder*, Paris, Bouin, Castagnery, 1774.

Certains de ces agréments ne posent jamais de difficulté de réalisation harpistique, ils ne confrontent pas l'interprète à une « situation limite », et ne posent pas de questions relatives aux doigtés :

- le *port de voix*, aussi appelé *port de voix coulé*¹, monte ou descend indifféremment chez Saint-Lambert, Rameau, Couperin et Foucquet, monte chez Dieupart et Mondonville, descend chez Le Roux. La *chute* en est le synonyme descendant chez Dieupart, et ascendant chez Le Roux. Il est noté *via* une parenthèse (exemple 1) qui précède la note par Saint-Lambert, Dieupart, Le Roux, Mondonville, et Rameau (lorsqu'il est associé au pincé), mais écrit en toutes notes par Couperin, Foucquet et Rameau (lorsqu'il est isolé) ;
- le *coulé*, est à distinguer parfois de la *tierce coulée*², également notée par une parenthèse avant la tierce (exemple 2) sauf par François Couperin qui l'écrit à l'aide d'une barre placée en diagonale (exemple 3) ;
- la *liaison*³, qui demande de garder les touches enfoncées – de laisser la harpe résonner comme elle le fait naturellement ;
- la *suspension*, est notée de façon identique par tous (exemple 4) ;
- l'*accent*, signe presque anecdotique inventé par François Couperin et repris par Pierre-Claude Foucquet (exemple 5) ;
- Le *point d'admiration*, spécificité de Foucquet, est noté de la même manière que l'actuel point d'orgue ;
- L'*harpegement* ou *arpegement*, aussi appelé *harpege*⁴ ou *arpégé*⁵, est, comme son nom l'indique, particulièrement favorable à la harpe, qu'il soit *simple* ou *figuré*. Hormis Couperin et Foucquet qui le notent par une accolade ondulée similaire à celle utilisée aujourd'hui, les signes employés pour le signifier sont identiques à ceux du *coulé*, ce qui rend par moments difficile la distinction entre arpègement *simple* et *figuré*.



Exemple 1 : port de voix⁶

¹ Couperin, Foucquet.

² Couperin, Foucquet.

³ Couperin, Rameau, Foucquet.

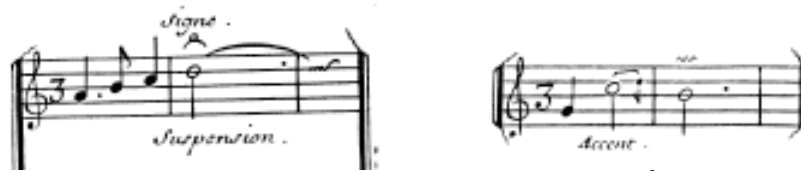
⁴ Saint-Lambert.

⁵ Mondonville.

⁶ Jean-Joseph de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin avec voix ou violon... Oeuvre Ve*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc, 1748.



Exemples 2 et 3 : coulé¹



Exemples 4 et 5 : suspension et accent²

La majorité des agréments ne pose pas de problèmes en soi. Des difficultés peuvent survenir en fonction du contexte (*tempo*, densité d'écriture et d'ornementation, etc.), mais elles ne sont pas intrinsèques à la nature de ces ornements :

- le *pincé* est l'objet d'un consensus, seuls Dandrieu et Foucquet précisent *pincé simple* pour indiquer qu'il ne comporte qu'un battement, par opposition au *pincé double*³ ou *autre pincé*⁴ qui comportent deux battements. A l'inverse du tremblement, le pincé n'a qu'un nom mais deux graphies, également utilisées (exemple 6). La première est employée dans les tables d'agrément de Dieupart, Saint-Lambert, Le Roux, Rameau et Mondonville, tandis que la seconde est employée par Couperin, Dandrieu, Corrette, Jollage et Foucquet. Le pincé, écrit en toutes notes dans les méthodes de harpe, est réalisé dans la méthode de Corbelin avec le même doigté que celui qui est couramment employé aujourd'hui (2/3/1) ;
- Le *doublé*⁵, également appelé *redoublé*⁶, voire *double cadence*⁷ est toujours noté de la même manière (exemple 7), excepté dans la méthode de harpe de Corbelin, qui, sans nommer l'ornement, donne comme réalisation indicative du signe habituellement lu comme un pincé, une réalisation identique à celle du doublé ;
- Le *port de voix et pincé*⁸, également nommé *chute et pincé*¹, *port de voix simple* ou *doublé*² peut être noté de différentes manières. Il est en effet constitué de l'addition

¹ *L'explication des agréments et des Signes*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit. ; *Table pour les agréments*, in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, Paris, Boivin Leclair l'auteur, 1731.

² *L'explication des agréments et des Signes*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit.

³ Couperin, Foucquet.

⁴ Dieupart, Saint-Lambert, Le Roux.

⁵ Couperin, Corrette, Rameau, Jollage.

⁶ Foucquet.

⁷ Le Roux.

⁸ Dieupart, Mondonville, Foucquet.

de deux ornements qui disposent eux-mêmes de plusieurs graphies. La notation avec deux parenthèses est la plus employée³ (exemple 8). Il existe deux autres graphies (exemple 9), dont l'une utilise également plusieurs signes⁴, et l'autre un seul⁵ ;

- le *tremblement*⁶, *tremblement simple*⁷, ou *tremblement détaché*⁸, aussi appelé *cadence*⁹, est décliné en cadence ou tremblement *appuyé*¹⁰, *appuyé et lié*¹¹, *lié*¹² (lié sans être appuyé¹³), dont l'orthographe est toujours similaire (exemple 10). Meyer, dans sa nouvelle méthode pour harpe, fait la louange de cet agrément qui lui semble mettre particulièrement en valeur l'instrument comme les pièces. Il nomme *pincé* – et utilise le signe du pincé - un ornement qu'il décrit ensuite, par de nombreux exemples, comme celui que les clavecinistes nomment *tremblement* ou *cadence* :

Les agréments « qui sont usités sur la harpe sont à peu près les mêmes que tous les bons musiciens employent, soit dans la musique vocale ou instrumentale, l'Agrément le plus brillant sur la harpe, est celui que nous appellons pincé, il y a peu de professeurs qui connoissent ce petit Agrément, et encore moins qui le fassent comme il faut sur la harpe, sans luy cependant elle perd beaucoup du côté du brillant dans l'exécution, cet Agrément est une espece de Cadence rapide et légère. »¹⁴

Le doigté qu'il préconise pour réaliser cet ornement est celui qui est aujourd'hui le plus utilisé (2/3/1/2), et qui est différent de celui proposé par Corbelin¹⁵ (2/3/1/1, le pouce étant glissé)



Exemple 6 : pincé¹⁶

¹ Le Roux.

² Couperin.

³ Dieupart, Le Roux, Rameau, Mondonville.

⁴ Couperin, Foucquet.

⁵ Dandrieu, Jollage.

⁶ Dieupart, Le Roux et Corrette.

⁷ Saint-Lambert et Dandrieu.

⁸ Chez Couperin et Foucquet.

⁹ Par Rameau et à sa suite Jollage et Mondonville.

¹⁰ Par Saint-Lambert, Le Roux, Dandrieu, Rameau et Jollage.

¹¹ Par Couperin et Foucquet.

¹² Par Dandrieu, Corrette et Jollage.

¹³ Par Couperin et Foucquet.

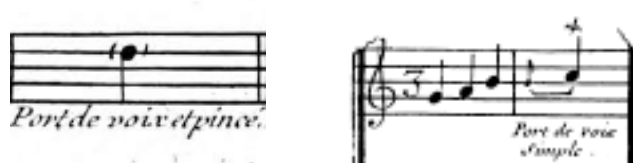
¹⁴ Philippe-Jacques MEYER, *Nouvelle Méthode pour Apprendre à Jouer de la Harpe, Avec la Maniere de l'Accorder*, op. cit., p. 17.

¹⁵ François Vincent CORBELIN, *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps à jouer de cet instrument ; avec un principe très simple pour l'accorder*, op. cit.

¹⁶ L'explication des agréments et des Signes, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit. ; l'Exemple des agréments pour le Clavecin, et pour la voix, in Jean-Joseph de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin avec voix ou violon... Oeuvre Ve*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc, 1748.



Exemple 7 : doublé¹



Exemples 8 et 9 : port de voix et pincé²



Exemple 10 : tremblement³

Dans *La Castermore* de Balbastre, les tremblements – indiqués par un signe habituellement dévolu au pincé – ne sont pas problématiques pour des raisons intrinsèques, mais du fait de la ligne de main droite dans son ensemble. Cet air champêtre sur bourdon peut se jouer à une allure modérée, cependant tous les tremblements portent sur des double-croches et ils interviennent à intervalles rapprochés. Le harpiste doit ici choisir entre jouer par la note réelle des tremblements qui ne sont pas liés et sont prévus pour être joués par la note supérieure, ce qui permet de conserver une fluidité appréciable, et jouer tous les tremblements par la note supérieure, ce qui appesantit la ligne et risque de provoquer des ralentissements involontaires. Dans ce second cas, il paraît indispensable de jouer de cet aspect gauche, qui se concilie fort bien avec le caractère de cette pièce sur bourdon.



La Castelmore, mes. 17-25, in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Mlle Vendôme, Paris, aux adresses ordinaires, 1759, p. 10.

¹ *Table pour les agréments*, in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, op. cit.

² *L'explication des agréments et des Signes*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit. ; *L'Exemple des agréments pour le Clavecin, et pour la voix*, in Jean-Joseph de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin avec voix ou violon...* *Oeuvre Ve*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc, 1748.

³ *L'explication des agréments et des Signes*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit.

La question se pose fréquemment concernant les tremblements : lorsqu'ils sont nombreux, pris dans une ligne en valeurs brèves, ou dans un *tempo* rapide, ils sont parfois à la limite de ce qui est réalisable si l'on maintient la première note de ceux-ci, c'est-à-dire la note supérieure. En la supprimant et en commençant pas la note réelle, l'agrément peut être réduit à trois notes, devenant ainsi incorrect – s'il n'est pas écrit lié –, mais faisable.

Les pincés peuvent causer des difficultés dans le même type d'environnement : valeurs brèves, vitesse, répétitions multiples de l'agrément. Dans *La Larrare*, Duphly place des pincés, de façon surprenante, sur la troisième double de tous les deuxième et quatrième temps. Il serait tentant de les supprimer, ou tout du moins de les jouer en les anticipant afin de conserver la régularité de la battue et de ne pas freiner la ligne en alourdissant des temps faibles. Un autre choix est cependant envisageable : jouer les pincés sur le temps, et mettre en valeur le décalage ainsi créé, qui s'entend davantage à la harpe qu'au clavecin, mais existe également au clavecin, où ces pincés font figure d'accents à contretemps.



La Larrare, mes. 40-42, in Jacques DU PHLY, *Pièces de clavecin...*, composées par Mr Du Phly..., A Paris, chez l'auteur, p. 19.

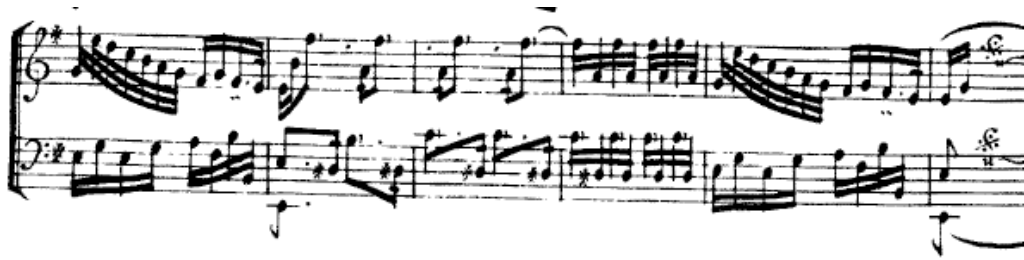
Dans de rares cas, la suppression de quelques ornements me semble être la meilleure solution. Rameau, dans *Le rappel des oiseaux*, utilise de nombreux pincés pour renforcer son évocation poétique du chant des volatiles, déjà présente par le dialogue instauré par la répétition d'intervalles entre les deux mains. Les pincés sont essentiels à la pièce, prendre le temps de les jouer figure une conversation aérienne plus animée qu'évanescence.



Le rappel des oiseaux, mes. 1-7, in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, op. cit., p. 7.

Plusieurs doigtés permettent de réaliser ces ornements, la solution la plus simple à mon point de vue consiste à exécuter tous les pincés, qui sont tous sur des premiers temps, à la main droite, et à jouer les notes non ornées à la main gauche. Ceci accroît les déplacements

des mains mais facilite la mise en valeur de ces agréments. L'arrangement est efficient pour l'ensemble de la pièce, hormis pour une mesure, répétée dans la seconde partie (51 et 55) :



Le rappel des oiseaux, mes. 52-57, Ibid., p. 8.

Détacher ces pincés en les jouant, à la main gauche, avec le même doigté que les autres (2/3/1, en quittant les cordes avant et après) est impossible, à moins d'appesantir considérablement la mesure. Les jouer non détachés (1/2/1, sans quitter les cordes ni avant, ni après) est possible mais les distingue nettement des autres agréments de la pièce. C'est l'un des rares cas où supprimer quelques agréments m'a semblé préférable. Il s'agit cependant d'un cas limite, et non d'un cas impossible, et d'autres interprètes sont susceptibles de faire des choix différents. Par ailleurs, les exemples ci-dessus montrent combien, dans le cas du tremblement et du pincé, ce ne sont pas ces ornements qui, ontologiquement, induisent des cas susceptibles d'être considérés comme limites, mais le contexte dans lequel ils interviennent.

Un troisième ensemble d'ornements n'est, par nature, pas adapté à la harpe. Il est possible de les réaliser, mais quel que soit le contexte dans lequel ils prennent place, ils ne « tombent » pas bien sous les doigts :

- les agréments qui signifient la brièveté du son n'exigent du claveciniste qu'un relâchement rapide des touches, tandis qu'à la harpe, ils nécessiteraient dans l'idéal d'étouffer le son. C'est le cas du *son coupé*¹, plus fréquemment appelé *aspiration*², parfois *note détachée*³ ou *détaché*⁴. Hormis Saint-Lambert qui marque cette indication d'un chevron, le signe choisi pour la spécifier est toujours identique (exemple 11) ;

¹ Rameau, Jollage.

² Saint Lambert, Couperin, Fouquet.

³ Mondonville.

⁴ Saint Lambert, qui préfère ce nom à celui d'aspiration dans le cas où la note détachée se trouve immédiatement avant d'un pincé ou d'un tremblement. Fouquet parle de pincé et cadencé aspirés ou suspendus lorsque la note raccourcie se situe à la fin d'un ornement.

- le *tremblement ouvert*¹ ou *tremblement fermé*², est identique à la *cadence et doublé*³ (à la différence de la *cadence et redoublé* de Foucquet qui est un tremblement long sans terminaison), au *tremblement pincé*⁴ ou *tremblement et pincé*⁵, à la *double cadence*⁶, et exceptionnellement au *doublé*⁷. La diversité des notations, en un signe ou deux accolés, est presque aussi importante que celle des dénominations, et dépendante de celles-ci : Sain-Lambert et Dieupart notent un *tremblement* suivi d'un *pincé*, tandis que Couperin et à sa suite Foucquet écrivent un *tremblement* suivi d'une terminaison écrite en toutes notes, tandis que la majorité des auteurs⁸ emploient le signe du tremblement affublé d'un épisème (exemple 12). La *double cadence* de Dieupart ainsi que la *cadence* de Saint-Lambert désignent, par des noms et des signes différents, l'ornement inverse, qui fait entendre d'abord le doublé, puis le tremblement ;
- le *tremblement continu* ou le *pincé continu* décrits par Couperin, est appelé *cadence battue* ou *cadence* dans les méthodes de harpe, qui le stigmatisent comme étant l'agrément le plus problématique pour cet instrument. Cousineau préconise d'y accorder une attention particulière, et suggère un doigté innovant :

« La cadence sur la Harpe est d'une exécution très difficile et l'on doit s'appliquer dans les commencemens à la battre avec toute l'égalité possible, il faut surtout éviter de la faire du poignet et de n'y employer que les doigts. Jusqu'à présent elle n'a été exécutée qu'avec deux doigts de la manière qui suit (avec le pouce et l'index). Je crois cependant qu'il y auroit une manière plus simple et beaucoup plus facile de l'exécuter qui consisteroit à la faire avec trois doigts comme on fait une batterie en faisant agir successivement avec le pouce le second et le troisième doigts la reprenant à deux doigts pour la finir de la manière indiquée cy après. »⁹

La technique de trille s'est développée au siècle, mais reste une des difficultés majeures de l'exécution à la harpe. Plusieurs doigtés sont possibles, selon les habitudes et la conformation de la main de chaque instrumentiste : ceux mentionnés par Cousineau, dont l'habituelle alternance entre le pouce et l'index, avec ou sans rotation du poignet, mais aussi 1/2/1/3, ou encore 2/3/2/3 en basculant la main vers l'arrière et en prenant appui avec le pouce sur la note supérieure, ou bien 1/4/3/2 en

¹ Couperin, Dandrieu, Foucquet.

² Couperin.

³ Jollage.

⁴ Dieupart.

⁵ Saint Lambert.

⁶ Rameau.

⁷ Mondonville.

⁸ Dandrieu, Rameau, Jollage, Mondonville.

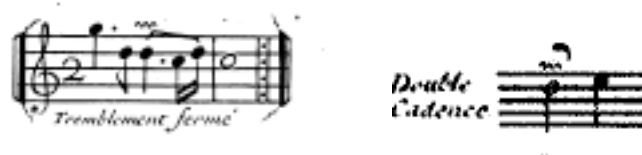
⁹ Jacques Georges COUSINEAU, *Méthode de harpe Suivie d'un Recueil de Petits Airs de differens Auteurs, et d'une instruction touchant la Méchanique des Harpes Anciennes et Nouvelles*, op. cit., p. 9.

passant le deuxième par dessus le troisième, comme dans le répertoire romantique. La diversité des doigtés témoigne de l'ingéniosité déployée pour contourner le problème, que Meyer juge si important qu'à son goût la harpe gagnerait à se passer de cet agrément qu'il nomme *cadence* :

« On peut se passer de la cadence qui brille sur tout autre instrument excepté la Harpe, chacun pourra faire l'épreuve de ce que j'avance ici, l'oreille délicate jugera parce que j'ai eu raison d'en parler ainsi. »¹



Exemple 11 : aspiration²



Exemple 12 : tremblement avec terminaison³

Les graphies employées pour désigner les ornements sont plus homogènes, et surtout plus lisibles que les dénominations. Ainsi, il est rarement possible d'interpréter un signe à contresens : le dernier ornement examiné, qu'il soit noté par un tremblement-cadence suivi d'une terminaison en toutes notes, d'un *pincé*, ou adjoint d'un épisème, ne pose pas de problème à un interprète familiarisé avec les signes d'agrément les plus courants. En revanche, les termes employés sont polysémiques, choisis par chaque compositeur pour désigner des réalités potentiellement différentes. La *double cadence* par exemple, désigne des ornements différents chez Le Roux, Rameau, et Dieupart. Cette imprécision des termes est préjudiciable au théoricien, à celui qui écrit sur la musique, mais n'est pas réellement une gêne pour l'interprète. La relative homogénéité de la graphie est bien davantage importante, et n'offre pas de réelles difficultés, hormis dans le cas de quelques signes polysémiques. Le trait en travers de la hampe ou entre les deux notes de la tierce, par exemple, peut prescrire un arpègement simple ou un arpègement figuré, ou – dans le cas de la tierce – une séparation des deux notes, ou encore un coulé.

¹ Philippe-Jacques MEYER, *Nouvelle Méthode pour Apprendre à Jouer de la Harpe, Avec la Manière de l'Accorder*, op. cit., p. 18.

² *L'explication des agréments et des Signes*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit.

³ *L'explication des agréments et des Signes*, Ibid. ; *Table pour les agréments*, in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, op. cit.

Aucun agrément n'est *en soi* irréalisable, mais certains aboutissent presque systématiquement à des cas limites. Les aspirations et tremblements avec terminaison sont non problématiques uniquement lorsque le *tempo* est particulièrement tranquille, la texture peu contrapuntique, et la ligne mélodique peu dense en ornements, conjonctures qui, jointes, se présentent rarement. Le caractère des *Laurentines* de Couperin repose en grande partie sur les aspirations, qui dessinent une ligne entrecoupée par des hoquets silencieux. Le claveciniste produit cet effet de manière fort simple, en quittant la touche plus tôt que ce que suggèrent les valeurs employées, les diminuant de moitié. Pour produire un effet similaire, le harpiste doit étouffer la corde, c'est-à-dire produire itérativement un geste supplémentaire. Cette pièce de Couperin est d'autant plus délicate à exécuter que les aspirations sont jointes à d'autres agréments, pincés ou tremblements.



Les Laurentines, mes. 22, in François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, op. cit., p. 44.

Les tremblements avec terminaison (nommés *tremblement ouverts* ou fermés, *double cadence*, *tremblement et pincé*, *cadence et doublé*, etc.) sont la plupart du temps problématiques. En effet, ils sont relativement aisés à réaliser, à la condition de n'être pas immédiatement suivis d'une note ou d'un intervalle. En effet, un doigté qui quitte les cordes avant et après l'agrément permet d'emporter l'ornement dans un unique geste (2/3/1/2/3/1). Cependant, le propre de cet ornement est précisément de s'enchaîner à la ligne musicale qui suit, l'intérêt de la terminaison étant d'établir un lien entre l'agrément et sa suite. Le doigté évoqué ci-dessus est donc théorique, et le contexte ne permet que rarement sa mise en pratique. Le tremblement avec terminaison est cependant réalisable, suivi par une note conjointe – le plus souvent supérieure, et en ce cas doigté 2/3/1/2/3/2 puis 1. Un mouvement disjoint peut rendre l'agrément peu praticable, comme dans les troisième et quatrième mesures de l'*Allegro* de Barrière précédemment cité :



Allegro de la cinquième sonate, mes. 1-4 in Jean BARRIERE, Sonates et pièces pour le clavecin.... Gravées par Mme Leclair. Livre VI, op. cit., p. 18.

Dans la *Milletina* de Duphly, la ligne est conjointe, mais le *tempo* allant et l'intervalle de tierce entre les deux mains trop rapprochées, rendent la réalisation de ces doubles cadences complexe pour d'autres raisons. L'exécution de celles-ci, pesante, entrave la légèreté demandée par Duphly.



La Milletina, Légèrement, mes. 9-17, in Jacques DU PHLIY, Pièces de clavecin..., composées par Mr Du Phly..., op. cit., p. 22.

Les tremblements continus (trilles) sont d'exécution malaisée, mais possible. La littérature virtuose composée par les harpistes du siècle en regorge, preuve de sa faisabilité. Cependant, pour les pièces de clavecin, le doigté classique qui utilise le pouce et l'index est à mon goût trop lent. Il n'est en effet pas possible de réaliser à la harpe un « trille » à la même vitesse qu'au clavecin, bien que certains interprètes parviennent à les exécuter remarquablement. Mon doigté favori, qui fait usage de l'index et du majeur, avec appui sur un pouce silencieux, est très satisfaisant pour ce qui concerne la rapidité, mais, étant donné qu'il modifie complètement la position de la main et du bras, il ne permet pas d'enchaîner sur ce qui suit avec fluidité. Ce problème est manifeste lorsque le tremblement continu est ouvert ou fermé, comme c'est le cas dans la *Zaïde* de Royer :



La Zaïde, mes. 23-26, in Pancrace ROYER, Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Labassée, Paris, Le Clerc, 1746, p. 5.

Le second problème causé par le tremblement continu est commun à tous les doigtés et est une conséquence de la fonction qui lui est souvent dévolue au clavecin. Les compositeurs utilisent en effet cet agrément rare pour mettre en valeur un moment d'importante intensité expressive. La note est animée de ce tremblement afin de la densifier, de la même manière qu'un instrument à archet pourrait renforcer le son d'une note tenue. On pourrait penser que le tremblement continu vient remplacer le *crescendo* avec les moyens disponibles sur une corde pincée. Le tremblement continu des pièces de clavecin du XVIII^e siècle n'est donc pas tout à fait comparable au trille des pièces de virtuosité pour harpe du XIX^e siècle. Ecrites par des harpistes, elles tiennent compte des limites de l'instrument tout en les repoussant : le trille est possible, mais entre rapidité et intensité, il faut choisir. Dans ces pièces, il est ornemental plus qu'expressif, il vient iriser un son en accompagnement d'une mélodie, sans nécessiter une présence sonore importante. Ce n'est pas le cas dans la petite reprise de la *Sarabande* du premier ordre de Couperin, où le tremblement continu vient renforcer une intensité et une tension expressives à leur apogée.



Sarabande La Majestueuse, Premier ordre, petite reprise, in François COUPERIN, *Pièces de clavecin*, composées par Monsieur Couperin. Premier livre..., op. cit., p. 4.

Mon doigté favori, très léger, est ici hors jeu : seul le doigté traditionnel est envisageable, joué pesamment, sonore, mais trop lent. La sortie de ce tremblement continu, par une gamme ornementale de cinq notes, un saut, et un pincé, font de ces quelques mesures un lieu fort peu amical à une main gauche de harpiste.

Les trois cadences de Daquin comptent probablement parmi les pièces de clavecin les moins adaptées à la harpe. Comme le nom de la pièce l'indique, elle comporte à de multiples reprises trois cadences (tremblements) superposées, c'est-à-dire une de trop pour un instrumentiste disposant de deux mains. Par ailleurs, ces cadences sont tenues – continues, pour employer la terminologie de Couperin – pendant une blanche à chacune de leurs occurrences. Réalisées par des doigtés croisés au clavecin, elles sont d'un piètre effet à la harpe, et d'une difficulté redoutable également au clavecin. Cette difficulté semble être l'un des objectifs de Daquin, qui en paraît fort satisfait, et la met en valeur dans sa préface :

« La Pièce des Trois Cadences est d'un goust, que je puis assurer Estre nouveau, Extraordinaire, Et n'avoir jamais paru en Musique, ses grandes difficultés ne m'ont pas Empêché d'y Mestres du Chant le plus gracieux qu'il m'a esté possible. »

Les trois cadences ne constituent pas selon moi un cas limite, mais un cas « impossible », ou pour le moins un exemple de pièce que je trouve trop peu adaptée à la harpe pour que la transcription conserve un intérêt. Il est très rare que les pièces franchissent la limite de ce qui est exécutable à la harpe pour des raisons liées aux agréments. Le plus souvent, ceux-ci posent de nombreuses questions, et placent l'interprète face à des cas-limite. Les pièces dont l'ornementation est problématique m'ont souvent paru inclassables : ni idéales à jouer, ni impossibles. Mes notes personnelles à leur sujet regorgent de points d'interrogation, qui suivent souvent le verbe « supprimer » (tel ornement)¹, ou d'expressions comme « à la limite du faisable »². Les agréments ne placent pas le harpiste face à des situations impossibles, mais face à des interrogations multiples, auxquelles il n'est pas possible d'apporter de réponses standardisées. En effet, la typologie établie ci-dessus n'est pas tout à fait exacte, en ce que la réalisation de ces ornements est presque toujours dépendante du contexte musical, en tous les cas lorsqu'ils créent des difficultés à l'interprète. Les agréments ne sont pas ontologiquement faciles ou difficiles : ils se rencontrent dans un contexte très variable qui rend leur réalisation non-problématique ou limite (tremblements, pincés, et ornements classés dans ma seconde catégorie), ou se rencontrent dans un contexte qui les rend presque toujours difficile à réaliser, ou accentue fréquemment les difficultés qu'ils tendent par nature à susciter (aspirations, tremblements avec terminaisons, tremblements continus, et ornements classés dans ma troisième catégorie). En tout état de cause, il n'est pas possible de dresser une liste exhaustive de l'ensemble des problèmes suscités par les agréments caractéristiques du clavecin et de la corréler à une liste de « recettes » ou de « règles » pour leur exécution à la harpe.

3.1.3 Virtuosité du clavecin tardif

La transcription est particulièrement révélatrice de l'évolution de la technique et des modes d'expression du clavecin au XVIII^e siècle. La richesse de l'ornementation est caractéristique du début du siècle, tandis qu'une forme de virtuosité est davantage l'apanage des œuvres plus tardives. Le type de virtuosité qui confronte le harpiste transcripteur à de nombreuses difficultés est caractéristique des pièces de style français et de nature souvent

¹ Par exemple au sujet de *La Frénésie*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit., p. 9.

² Par exemple au sujet du *Double du Rossignol*, *Ibid.*, p. 12.

plus théâtrale. Les pièces en style italien, comme les sonates de Gravier¹, Barrière² ou Feyzeau³, ne posent que rarement des difficultés. Les sonates de Barrière, notamment, regorgent de gammes, d'arpèges, et surtout de triple-croches : la densité de notes est impressionnante, requiert de la vélocité, met en valeur la virtuosité, mais ne pose cependant pas de problème d'adaptation du clavecin vers la harpe.



Sonata II, mouvement 1, mes. 1-3, Jean BARRIERE, Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V, Paris, l'auteur, 1739, p. 6.

Le *prestissimo* en triples croches pourrait avoir été écrit pour la harpe : il est véloce, mais la plupart du temps à une seule voix, phrasé par groupes de 8 notes. Les triple-croches peuvent par conséquent être partagées entre les deux mains, de manière parfaitement physiologique, avec quatre notes dans chaque main, c'est-à-dire avec le doigté le plus naturel pour un harpiste, celui qui facilite toute exécution et que l'on choisit dès lors qu'il est possible. Tout le mouvement fonctionne selon cette logique, hormis le dernier système, qui pose d'importantes difficultés de transcription, bien qu'étant écrit en double-croches et non pas en triple-croches. Ce n'est par conséquent pas la vélocité et la brièveté des valeurs qui provoquent des problèmes de transcription. Certaines pièces ne sont pas plus délicates d'exécution à la harpe qu'elles ne le sont au clavecin. Daquin présente *Les vents en courroux* comme une œuvre d'une grande difficulté :

« On y trouvera plusieurs pièces d'une grande Execution, mais en prenant la précaution de les bien doigter, l'Exécution en deviendra bien moins difficile qu'elle ne paroist sur le papier. Telles sont les Vents en Courroux Et les Trois Cadences. Dans L'une j'ai voulu imiter la Mer agitée, des Vents et de l'orage, l'Endroit ou l'on passe les mains l'une sur l'autre doit faire sentir la fureur des Flots et la Vivacité des Eclairs. »⁴

Comme dans la sonate de Barrière précédemment citée, les nombreux arpèges et gammes par groupes de quatre notes joués aux deux mains – éventuellement croisées au clavecin – en alternance semblent avoir été écrits à destination de la harpe. La pièce n'en devient pas facile

¹ Abbé GRAVIER, *Six Sonates pour le clavecin...*, op. cit.

² Jean BARRIERE, *Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V, Paris, l'auteur, 1739.*

³ J. FEYZEAU, *Pièces de clavecin en sonates... Oeuvre première. Gravées par Mme Vendôme...*, Paris, aux adresses ordinaires, 1764.

⁴ *Préface*, Louis-Claude DAQUIN, *1er Livre de pièces de clavecin...* Gravées par L. Hüe, op. cit.

pour autant, elle est véloce et non adaptée à un harpiste débutant ; un harpiste confirmé n’y rencontrerait cependant pas de difficultés. D’autres œuvres, faisant usage des mêmes caractéristiques d’écriture, sont virtuoses mais d’exécution confortable, comme par exemple *Les Cascades* de Parant¹, en gammes et arpèges brisés, *La Laporte* de Balbastre², ou encore *Le Feu* de Foucquet³. Cette dernière pièce comporte deux premières pages entièrement composées de gammes et arpèges à une voix en triple-croches et mains alternées, comme les exemples précédemment cités.



Le Feu, mes. 23-26, in Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, œuvre Ier...*
Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*, p 12.

Ce n’est donc pas la virtuosité en soi qui pose problème. La harpe est un instrument parfaitement adapté à un certain type de virtuosité-vélocité. Les pièces dont certains moments sont à la limite de ce qui est réalisable à la harpe, comportent des traits d’écriture bien spécifiques, caractéristiques de l’écriture du clavecin, dont l’idiomatisme rend le changement de *medium* problématique.

Tierces et intervalles

Les intervalles parallèles, et parmi eux les tierces, sont l’un des traits d’écriture du clavier qui pose des difficultés à la harpe. Ils impliquent au clavecin l’utilisation de doigtés croisés, mouvement qui contrarie davantage la physiologie de la main à la harpe qu’au clavecin : il est relativement aisé de poser sur un plan horizontal en alternance les 3^{ème} et 5^{ème} doigts, et les deuxième et quatrième, en soulevant légèrement ceux qui ne sont pas posés, tandis qu’il est presque impossible de réaliser une alternance entre ces mêmes doigts sur un mouvement qui consiste à fermer le poing et ouvrir la main.

Tous les traits d’écritures en tierces parallèles ne placent pas le harpiste face à ses limites. Certaines d’entre elles sont réalisables sans difficultés particulières. C’est notamment le cas quand aucune autre voix n’est superposée au parallélisme. Dans ce cas, elles peuvent être

¹ Jean-Baptiste ? PARANT, *Ier livre de pièces de clavecin...*, gravée par le sr Hue..., Paris, l’auteur, 1762.

² Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*

³ Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, oeuvre Ier...* Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*

jouées à deux mains, avec une répartition des mains qui peut cependant être différente de celle qui serait la plus aisée au clavier et qui est suggérée par la graphie de ce menuet :



*Menuet, mes. 1-7, in Jean-Baptiste ? PARANT, *Ier livre de pièces de clavecin...*, gravée par le sr Hue..., l'auteur (Paris), 1762, p. 10.*

En effet, s'il est possible de jouer la partie de clé de *fa* à gauche et celle de clé de *sol* à droite, ce n'est pas toujours la meilleure solution. Le remplacement des doigts d'une main sur les cordes que viennent de mettre en vibration l'autre main est susceptible de générer de multiples frissements, c'est-à-dire des bruits parasites, que les harpistes cherchent à éviter autant que possible. Il est pour cette raison possible d'hésiter avec deux autres doigtés : jouer les tierces en alternance entre les deux mains, ce qui est aisé mais empêche l'expression liée, ou bien tout jouer à une main, ce qui est moins aisé mais plus phrasé. Cette dernière solution est possible dans ce cas particulier en raison de la configuration de ces tierces, descendantes et conjointes. Ainsi, dans la *Chaconne* de Dornel, les tierces parallèles, bien qu'étant exécutées à la seule main droite, ne posent pas réellement de difficulté : les notes supérieures des tierces peuvent être jouées par le pouce qui glisse de corde en corde, tandis que les notes inférieures peuvent être réalisées par le deuxième, le troisième et le quatrième placés, le deuxième passant par dessus le quatrième doigt pour continuer à lier la gamme également par la voix du bas. Ce doigté est déjà préconisé par Cousineau en 1784 :

« J'ai donné pour règle que les tierces se faisoient du pouce et du premier doigt, les sixtes du pouce et du troisième et les octaves du pouce et du quatrième mais dans les traits suivans et qui doivent se faire avec vitesse il seroit impossible de suivre le principe général. J'ai donc trouvé après avoir cherché une maniere de faire ces traits avec sureté, qu'il ne pouvoit y en avoir d'autre que celle que j'ai doigtée et qui consiste à glisser toujours le pouce et a faire agir tous les autres doigts l'un après l'autre. Il faut surtout dans ces traits avoir bien soin de frapper en même temps les deux notes qui forment la tierce ainsi que la sixte et l'octave. »¹

¹ Jacques Georges COUSINEAU, *Méthode de harpe Suivie d'un Recueil de Petits Airs de differens Auteurs, et d'une instruction touchant la Méchanique des Harpes Anciennes et Nouvelles*, op. cit., p. 21.



Chaconne, mes.72-81, in Louis Antoine DORNEL, *Pièces de clavecin du Sr Dornel*,..., À Paris : chez l'auteur, Montagne Ste Genevieve : [Ballard] au Mont Parnasse, rue St Jean de Beauvais : [Boivin] rue St Honoré a la Regle d'or : [Le Clerc] rue du Roulle, a la Croix d'or, 1731, p. 39.

Le doigté recommandé par le harpiste Cousineau produit cependant un effet bien différent de celui évoqué par Couperin dans *L'Art de toucher le clavecin*¹, qui suggère de doigter les tierces suivies « à la moderne », c'est-à-dire légèrement liées par deux en doigtés croisés. Le pouce glissé, qui rend la tâche plus aisée aux harpistes, génère un phrasé plus lisse que celui obtenu au clavecin, et n'est par conséquent pas nécessairement un doigté idéal.

Comme dans le cas des agréments, le *tempo* supposé de la pièce conditionne la possibilité de réalisation des tierces : la « faisabilité » dépend du contexte. Lorsque le *tempo* est modéré, les tierces sont réalisables, quelle que soit leur configuration conjointe ou disjointe, ascendante ou descendante. Ainsi, *Le Prussien* de Moyreau qui s'interprète « modérément ».



Le Prussien, mes. 46-49, in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Œuvre [V]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, p. 21.

L'écriture en tierce cause des difficultés de transcription à moins que le mouvement ne soit conjoint et descendant, ou que le *tempo* soit relativement lent. L'absence de superposition à une autre voix est un critère contestable, dans la mesure où il dépend d'autres paramètres. Ainsi, dans *Les Dominos* de Couperin, *L'Espérance*, entièrement écrite en tierces dans un *tempo a priori* allant, est très délicate à interpréter à la harpe, bien qu'aucune autre voix ne soit simultanée aux tierces.

¹ François COUPERIN, *L'Art de toucher le Clavecin*, op. cit., p. 29-30.



L'Espérance, mes. 1-5, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit., page 6.

Les pièces qui contiennent des tierces parallèles susceptibles d'occasionner des difficultés de transcription sont nombreuses¹. Les solutions possibles de réalisation sont toutes dépendantes du contexte, et constituent un ensemble de cas particuliers qu'il est impossible de réduire à une moyenne dont on pourrait tirer des règles d'adaptation générales. Jouer la partition telle qu'elle est écrite est la plupart du temps « presque possible », mais souvent d'un résultat médiocre. C'est par exemple le cas dans les chasses, dont le parallélisme a pour fonction la mise en valeur d'une plénitude harmonique, dans un caractère affirmé dont la nuance élective semble être le *forte*.



Les Plaisirs de la Chasse, Fanfare en Rondeau - L'appel des Chasseurs, mes. 1-5, in Louis-Claude DAQUIN, *Ier Livre de pièces de clavecin*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1735, p. 44.

¹ *Les Abeilles, Les Nonètes et Les Ondes* in François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, op. cit., *La Pudeur* in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit., *Les Brinborions* in François COUPERIN, *Quatrième livre de pièces de clavecin...* Gravé par Du Plessy, Paris, l'auteur Boivin Le Clerc, 1730, *La Joyeuse* in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, op. cit., *L'Allemande en la, L'Indifférente et Les trois mains* in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différens genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, Paris, l'auteur Boivin Leclerc, 1727, *La Moderne* in François DAGINCOURT, *Pièces de clavecin dédiées à la Reine...*, op. cit., *L'Arlequine* in Jean-François DANDRIEU, *Livre de pièces de clavecin contenant plusieurs divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la guerre, ceux de la chasse et la Fête de vilage...*, s.l., s.d., 1724, *La Ronde Bachique* in Louis-Claude DAQUIN, *Ier Livre de pièces de clavecin...* Gravées par L. Hüe, op. cit., *La Lanza, La De Brissac et Les Colombes* in Jacques DU PHLY, *Second Livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Du Phly...*, op. cit., *L'Allegro* de la sonate in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [II]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753., le deuxième menuet du *Ballet des graces* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [V]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753.

La Curée - Fanfare, dans le même ensemble sur la chasse de Daquin, développe des caractéristiques d'écriture similaires, de même que d'autres chasses, telle celle de l'abbé Gravier¹. Il est possible de jouer les tierces ci-dessus telles qu'elles sont écrites, notamment en les répartissant aux deux mains, alternées. Cependant, il peut être intéressant d'essayer d'autres solutions, qui peuvent avoir un effet plus proche de celui produit par le clavecin, bien qu'étant différentes sur le papier. Octavier une main est une possibilité dont l'effet est souvent satisfaisant. La troisième solution consiste à jouer la main gauche en harmoniques à l'octave inférieure, les harmoniques ainsi produites étant entendues à la même hauteur que la partie de clavecin en notes réelles. Elles introduisent cependant un timbre qui se distingue nettement, peu adapté à la chasse, mais potentiellement intéressant.

Les cas les plus « limites » cumulent plusieurs traits d'écriture impropres à la transcription pour harpe, comme dans les pièces de Moyreau², qui affectionne les intervalles (tierces notamment) répétés et parallèles en valeurs rapides. L'intégralité du troisième couplet de *L'embarassante* est composée de cette manière :



L'embarassante, mes. 61-76, in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Œuvre [II]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, p. 13.

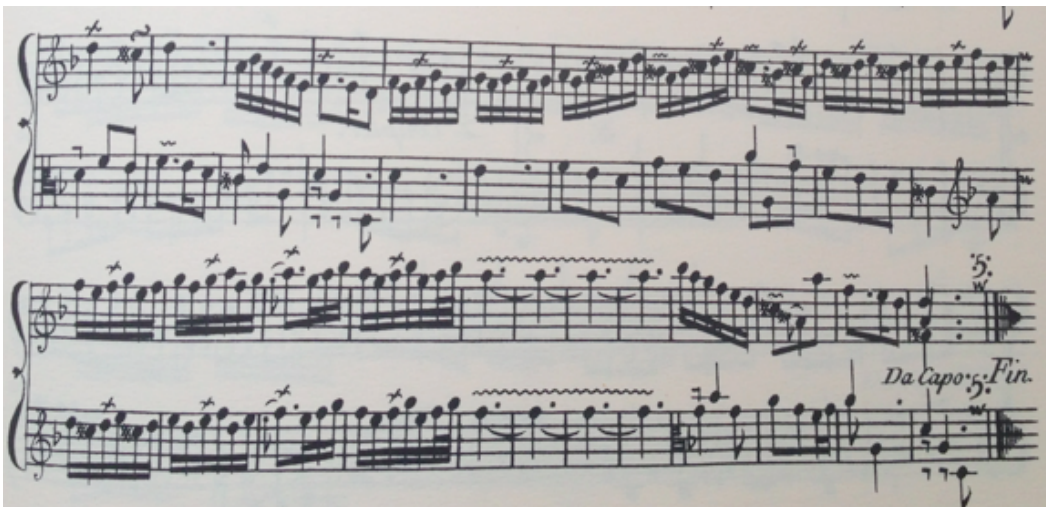
Ici encore, il n'est pas impossible de jouer cette partition telle qu'elle est écrite. Il est en revanche peu certain que le résultat soit probant : le harpiste aura à concentrer une grande partie de son attention sur les frissements qui résultent d'une telle écriture, et ne pourra rendre l'effet « martelé » produit au clavecin. L'octaviation n'est pas une solution satisfaisante, les

¹ Abbé GRAVIER, *Six Sonates pour le clavecin...*, *op. cit.*

² MOYREAU, *Le Pégase* (tierces avec répétitions et en quadruple-croches), et *L'Azem-Beba Carmagnole* (notes répétées, tierces, et octaves doubles)

harmoniques ne sont pas possibles car les intervalles sont trop grands, la moins mauvaise des solutions me semblerait être de jouer le passage tel qu'il est écrit, mais près de la table, pour limiter les résonances, et par conséquent les frissements.

Dans plusieurs pièces¹, l'écriture en tierces parallèles est associée à l'utilisation d'agréments. Dans *Les Bergères* de Daquin, quatre mesures de progression en tierces ornées de pincés aboutissent sur quatre mesures de tremblement continu aux deux voix, qui rendent l'œuvre peu propice au jeu sur la harpe, bien que les différentes solutions précédemment évoquées pour contourner les difficultés suscitées par les tierces parallèles et les agréments puissent être employées.



Les Bergères, mes. 49-71, in Louis-Claude DAQUIN, *1er Livre de pièces de clavecin.... Gravées par L. Hüe*, op. cit., p. 11.

Comme dans le cas des agréments, ce ne sont pas les tierces parallèles en soi qui posent problème, mais les tierces ou intervalles que l'on rencontre dans certains contextes. Plusieurs possibilités de réalisation existent, qui dépendent des spécificités de chaque pièce, et de chaque main d'interprète. On a pu observer plusieurs de ces moments peu transcripibles dans des pièces de Couperin ou Dandrieu, c'est-à-dire des œuvres qui ont été composées relativement tôt dans le XVIII^e siècle. En effet, à la différence des éléments qui vont être étudiés ci-dessous, l'utilisation d'intervalles parallèles semble être une caractéristique propre

¹ *Le Carillon de Cithère* et *Les Fauvètes plaintives* in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit., *La Sézile* in François COUPERIN, *Quatrième livre de pièces de clavecin.... Gravé par Du Plessy*, op. cit., *Musette en rondeau* et deuxième *Gigue en rondeau* in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, op. cit., le rondeau *L'Amazone* in Jean-François DANDRIEU, *Troisième livre de pièces de clavecin...*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1734, le premier mouvement de la *Sonate I* et premier mouvement de la *Sonate III* in Jean BARRIERE, *Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V*, op. cit., *La Régente* in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier*, Paris, L'Auteur, 1747.

à l'ensemble des pièces de clavecin du XVIII^e siècle, et pas uniquement à celles composées tardivement.

Batteries

Les « batteries », ou formules d'accompagnements répétées, ne font pas partie des traits d'écriture caractéristiques du clavecin au début du XVIII^e siècle. Dans *L'Art de toucher le clavecin*, Couperin émet des réserves à leur égard, considérant qu'elles sont plus adaptées à d'autres instruments, et qu'elles témoignent peut-être d'une influence italienne exagérée :

« A propos des bateries, ou arpègements dont j'ay promis de parler cy devant ; Et dont L'origine vient des Sonades, mon avis seroit qu'on se bornât un peu sur la quantité qu'on en jouë sur le clavecin. Cet instrument a ses propriétés, comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons ; si les batemens redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement ; il a d'autres avantages qui sont, La precision, La nététe, Le brillant, Et L'etendüe. »¹

Ces batteries, que Rameau définit comme étant des notes disjointes passées avec vitesse², deviennent progressivement emblématiques du clavecin, *a contrario* de l'avis émis par Couperin. Elles sont aussi bien adaptées à la harpe qu'au clavecin lorsqu'il s'agit d'arpèges, d'arpèges brisés ou de basses d'Alberti, réalisables à des vitesses similaires à celles qui peuvent être pratiquées au clavecin. D'autres figures sont en revanche plus inconfortables à exécuter : non problématiques dans un *tempo* modéré, il est difficile de les jouer à la même vitesse qu'au clavecin. Le geste requis par l'*Allegro* de Dufour ci-dessous n'est pas difficile « en-soi », mais il ne peut être réalisé avec la même vélocité qu'au clavecin :



Concerto, Allegro, mes. 98-102, in Pierre-Thomas ? DUFOUR, Pièces de clavecin... Œuvre Ier. Gravées par Niquet..., l'auteur (Paris), 1770, p. 33.

Le cas de figure est récurrent : toutes les batteries de clavecin sont réalisables à la harpe, mais pas toujours au même *tempo*, et parfois même de façon poussive. La fonction principale de nombreuses batteries consiste à produire un maximum de volume sonore ; elles créent, par

¹ François COUPERIN, *L'Art de toucher le Clavecin*, op. cit., p. 35.

² Jean-Philippe RAMEAU, *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, op. cit., p. 5.

la densité d'écriture, un équivalent à la nuance *forte*. Or, jouées à la harpe, elles ne produisent pas le même effet, et n'induisent ni *brio* ni puissance. C'est le cas des trois figures les plus sonores de main gauche caractéristiques des pièces de clavecin postérieures à Rameau : les batteries d'octave, d'octave brodée, et d'octave et tierce.

Le cas le plus ancien de batterie d'octave en double-croches est l'un des éléments évocateurs du *Réveil matin*¹ de Couperin. Ces octaves en batteries me semblent presque irréalisables à la harpe. Les autres occurrences de ce trait d'écriture se trouvent dans des pièces nettement postérieures : en 1740 dans la sonate de Barrière citée ci-dessous, puis dans de nombreuses pièces de Forqueray, Foucquet, Lambert, Dufour et Moyreau, dans les années 1750². Lorsque ces batteries sont irréalisables pour le harpiste, deux solutions se présentent à lui : dédoubler les valeurs (de triple-croche à double-croche, ou de double-croche à croche), ou conserver la rapidité des valeurs, mais en modifiant la formule de batterie. Cette seconde solution est plus aisée à mettre en œuvre lorsque l'écriture des deux mains est similaire, comme c'est le cas dans ce *prestissimo* de Barrière :



Sonata II, premier mouvement, mes. 30-36, in Jean BARRIÈRE, *Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V, op. cit., p. 6.*

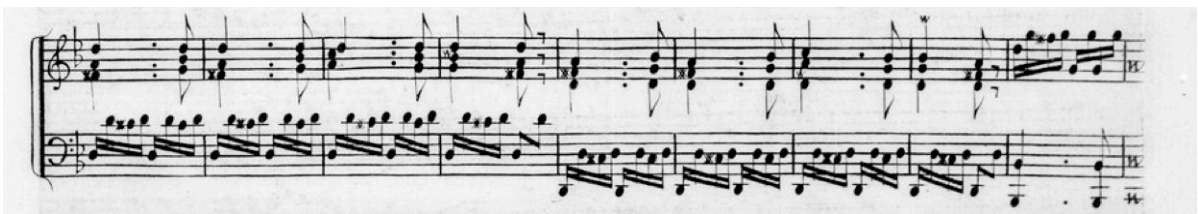
Dans ce cas précis, afin de conserver l'effet produit par les double-croches, composées de deux sons simultanés, et d'un aller-retour constant entre des tessitures éloignées, je choisirais de jouer en alternance la main gauche et la main droite en double-croches, sur des intervalles constitués d'après les harmonies choisies par Barrière, en plaçant chaque main dans une tessiture différente. L'effet ne serait cependant pas exactement similaire, du fait de l'ambitus

¹ François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, op. cit.

² Le quatrième couplet de *Jupiter* in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier, op. cit.*, Le deuxième rondeau du *Tambourin*, la *Prise de la Chasse*, et *Les Papillons* in Pierre-Jean LAMBERT, *Pièces de clavecin...*, gravée par le Sr Hue, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Melle Castagnery de Brotonne, 1749., *La Renommée* et *Fanfare* in Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, oeuvre Ier...* Gravé par Mlle Vandôme, op. cit., *La Préludante* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [III]*. Gravé par Melle Vandôme, op. cit., *La Baccante* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [III]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, *La Mode* et *La Discorde* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [IV]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, *L'Azem Beba Carmagnole* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [V]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753., *Les Matelots* in Pierre-Thomas ? DUFOUR, *Pièces de clavecin... Oeuvre Ier*. Gravées par Niquet..., Paris, l'auteur, 1770., *Jupiter* in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier, op. cit.*

général plus resserré. Lorsque la batterie ne concerne qu'une main, il est plus difficile de trouver une solution alternative, car les formules de remplacement sont davantage limitées et n'offrent que rarement un profil satisfaisant. La répétition d'un arpège de quatre sons, aisée à réaliser pour un harpiste, ne prend pas de façon satisfaisante la fonction d'une batterie d'octave.

Les problèmes posés et les possibilités de réalisation sont similaires dans le cas de l'octave brodée, qui, comme la batterie d'octave, est en soi un geste réalisable, mais qui le devient moins à mesure que le *tempo* croît, avec perte de puissance sonore. C'est également dans les pièces des années 1750¹ que cette figure se rencontre le plus fréquemment



La Promenade de Saint Cloud, mes. 95-103, in Charles NOBLET, *Nouvelles suites de pièces de clavecin et trois sonates avec accompagnement de violon...* Gravées par Labassée, Paris, l'auteur Le Clerc Bayard, 1757, p. 17.

La batterie en octave et tierce dont le doigté est déjà décrit dans la table d'agrèments de Rameau, qui l'emploie dans *Les Cyclopes*, est une figure fréquente² et particulièrement problématique. Au clavecin, elle est réalisée en passant l'index par dessus le pouce. Le doigté similaire (passer l'index sous le pouce sur la tierce) est peu efficient à la harpe. L'unique solution pour maintenir la courbe de ces traits particuliers consiste à les jouer sans passage du pouce, la main très en écart, sur un doigté 4/2/1/2. Pour une main de taille modeste comme la mienne, le geste, s'il est répété pendant de nombreuses mesures, est difficile à tenir, devenant presque douloureux. Il s'agit néanmoins de la solution que je privilégie lorsque le *tempo* me le

¹ *Le Préludant* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [III]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, *L'Etourdi* et *Le Pégase* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [IV]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, *La Bellaud* in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Mlle Vendôme, op. cit., 5^{ème} variation du 3^{ème} Noël de la 2^{ème} suite in Claude-Bénigne BALBASTRE, *Recueil de Noël formant 4 suites*, 1770.

² *La Rustique* et *La Décharnée* in Joseph de BOISMORTIER, *Cinquante-neuvième oeuvre... contenant quatre suites de pièces de clavecin*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1736, *Chaconne* in Bernard de BURY, *Premier Livre de pièces de clavecin...*, gravé par le sr Hüe, Paris, veuve Boivin Le Clerc Mlle Hüe, 1737, *La Ferrand* in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils...* Livre premier, op. cit., le deuxième rondeau du *Tambourin*, le double des *Sauterelles*, et la *Prise de la Chasse* in Pierre-Jean LAMBERT, *Pièces de clavecin...*, gravée par le Sr Hue, op. cit., *Le Tambourin ou Musette provençale* in Pierre-Claude FOUQUET, *Les Forgerons, le Concert des faunes et autres pièces de clavecin... IIIe livre*. Gravé par Mlle Vendôme, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Mlle Castagnery, 1751, *La Chaconne* in Jacques DU PHLY, *Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, op. cit., *La Boullongne* et *La Susanne* in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Mlle Vendôme, op. cit.

permet, bien qu'elle ne soit pas assez sonore à mon goût. Ainsi, dans *La Marche des scythes* de Royer, qui comporte trente-cinq mesures, heureusement non consécutives, de ce type de batterie en octave et en tierce ou quarte, je n'ai pas trouvé de solution qui me paraisse préférable à la figure employée par Royer, bien qu'elle soit à la limite de ce qui est réalisable et d'un effet peu satisfaisant en termes de vitesse, de puissance, et d'aisance.



La marche des scythes, mes. 39-43, in Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Labassée, op. cit., p. 23.*

Chaque cas est cependant particulier : dans *Les Cyclopes* de Rameau, j'ai été amenée à faire un choix différent. La batterie en octave et tierce y est davantage mobile que dans la pièce de Royer, avec un intervalle supérieur toujours en tierce, mais un intervalle inférieur variable, parfois largement supérieur à l'octave, sur une basse fixe, pédale de tonique :



Les Cyclopes, mes. 40-48, in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments.... op. cit., p. 30.*

Il faut ici faire un compromis entre la stabilité du *tempo*, le désir de conserver la pédale de *ré* dans le grave, et une figure de batterie difficile à remplacer. La solution que je choisis diffère quelque peu à chaque fois que j'interprète cette pièce, ce qui montre combien le compromis en question est difficile à négocier. Le plus souvent, je joue la (ou les) première(s) basse(s) à leur tessiture originelle, puis à partir de la deuxième mesure, je ramasse l'ambitus dans le *medium*, dans ce que peut contenir ma main sans avoir à effectuer de saut qui alourdisse le geste, jusqu'à la basse de *fa* à la cinquième mesure, où je reprends la partition telle qu'écrite. Cette solution de compromis supprime cependant la tessiture grave de la pédale, ce qui est préjudiciable. Octavier la tierce vers le bas plutôt que la basse vers le haut n'est pas davantage satisfaisant, le registre grave étant trop résonnant, et la ligne devenant trop confuse. L'autre possibilité consiste à jouer la partition de clavecin sans la modifier, en

jouant de ce saut, incongru aussi au clavecin, et en acceptant la pesanteur qui en résulte, susceptible d'imager l'étrangeté des cyclopes.

D'autres figures de batteries, plus anecdotiques et moins caractéristiques du répertoire de clavecin des années 1750, peuvent poser des difficultés. Il s'agit à chaque fois de cas particuliers¹. Les plus problématiques cumulent intervalles ou accords, batteries, et notes répétées, dans un *tempo* allant². Dans de tels cas, deux solutions sont possibles : dédoubler les valeurs, ou alléger considérablement l'écriture en supprimant les notes de l'harmonie qui ne sont pas essentielles.



Le Feu, mes. 43-44, in Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, œuvre Ier...*
Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*, p. 13.

Si cet exemple issu du *Feu* de Focquet est impossible à exécuter à la harpe, la plupart des batteries sont des « cas-limites ». Certaines méthodes de harpe du XVIII^e siècle y consacrent quelques exercices, par exemple celle de Cardon³. En revanche, rares sont les pièces originales pour harpe à faire usage de ces traits d'écriture caractéristiques du clavecin⁴. Il est par conséquent curieux que des exercices soient consacrés à leur réalisation : sont-ils destinés à permettre l'exécution des rares pièces de harpe comportant de telles batteries, ou bien celle de pièces de clavecin ?

¹ Deuxième mouvement de la *Sonate I* in Jean BARRIERE, *Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V, op. cit.*, *Le Pégase* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [IV]. Gravé par Melle Vandôme*, Paris, Bayard, 1753, *La Monmartel ou la Brunoy, La Lugeac et La Boullongne* in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*, *Les trois mains* in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différens genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, *op. cit.*, *La Victoire* in Jacques DU PHLY, *Second Livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Du Phly...*, *op. cit.*

² *Vertigo* in Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Labassée, *op. cit.*, *Le Feu* in Pierre-Claude FOUQUET, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, oeuvre Ier...* Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*, quatrième variation de premier Noël de la deuxième suite in Claude-Bénigne BALBASTRE, *Recueil de Noël's formant 4 suites, op. cit.*

³ Jean-Baptiste CARDON, *L'Art de jouer de la harpe Démontré dans ses Principes Suivi de deux Sonates*, Cousineau., Paris, 1784, p. 14.

⁴ Il en existe quelques unes de Cardon, Petrini, et Krumpholtz.

Notes répétées

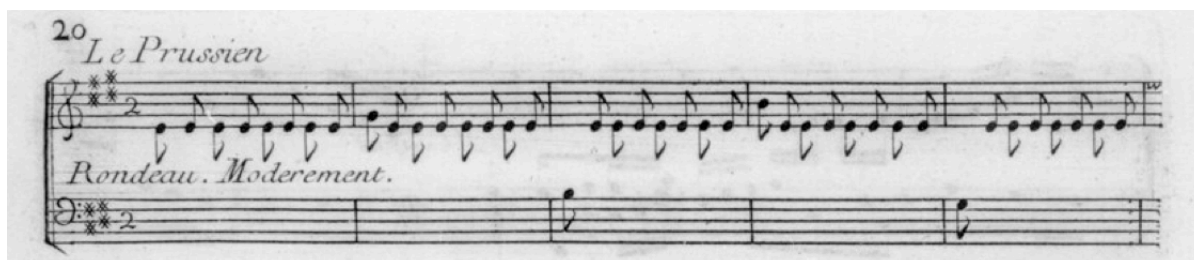
« L'exécution des notes répétées constitue un problème pour les harpistes, y compris les plus compétents. Le guitariste peut jouer la même note sur des cordes différentes, ce qui rend la répétition de notes relativement simple. Le harpiste, en revanche, doit pincer la corde, articuler, replacer le doigt, et pincer à nouveau la corde pour répéter la note. Ce mouvement non seulement requiert davantage de temps que ce que l'on souhaiterait parfois ; par ailleurs l'aspect risqué de son exécution augmente avec la vitesse du *tempo*. Un autre facteur à prendre en compte est le bruit provoqué par les répétitions de notes à la harpe. La corde a été mise en vibration par la première note. Le remplacement du doigt sur cette même corde et l'arrêt de la vibration causent invariablement un bruit désagréable appelé frissement. Parce que ce bruit est difficile à éviter, et que le mouvement en lui-même est difficile à exécuter, certaines modifications peuvent être effectuées pour faciliter ou pour éviter la répétition d'une note. »¹

Le travail de C.L. Bowles porte sur la transcription de la guitare vers la harpe : le problème des répétitions y est plus fondamental que dans le cas du clavecin vers la harpe. En effet, elles constituent le principal trait d'écriture idiomatique de la guitare, tandis qu'elles ne sont que l'un des éléments caractéristiques parmi d'autres des pièces de clavecin postérieures à celles de Rameau. C.L. Bowles analyse clairement les difficultés liées au phénomène de la répétition dont le mouvement est parfois difficile à réaliser, et qui provoque souvent trop de frissements. Elle propose plusieurs solutions possibles pour faciliter l'exécution des répétitions, ou les supprimer : le partage d'une voix entre les deux mains, l'emploi d'enharmories, ou d'octavation, le remplacement de certaines hauteurs par d'autres issues de la même harmonie, ou encore la suppression de quelques notes.

L'utilisation d'enharmories permet une exécution aisée, mais elle n'est pas toujours possible, et rarement pour de longs passages : elle occasionnerait davantage de difficultés de pédale que ce que les notes répétées induisent de difficultés digitales. Le partage entre les mains constitue en revanche une solution idéale, dès lors que les notes répétées forment la totalité du discours musical et ne sont pas superposées à une autre voix. Les trois autres solutions proposées par C.L. Bowles modifient davantage l'effet sonore produit et sont par conséquent employées uniquement lorsque les deux premières sont impossibles à mettre en œuvre.

¹ « *A problem which even the most competent harpist finds difficult to execute is that of effective note repetition. The guitarist can merely finger the same note on different strings, and note repetition becomes quite simple. The harpist, however, must pluck the string, return to it, replace the finger, and pluck again to repeat the note. This movement not only requires more time than is sometimes desired, but risks accuracy at a fast tempo. Another factor to be considered is the noise involved in repeating a note on harp. Because of the original pluck, the string is still vibrating. The replacement of the finger on that string and stopping its vibration invariably causes a sharp noise called a buzz. Because this noise is difficult to avoid and the move itself often difficult to execute, certain changes can often be made to facilitate or avoid the repetition of a note.* » Chelcy Lynn BOWLES, *Problems of transcription from guitar to harp*, Texas Tech University, Lubbock, 1975, p. 27.

Pour ce qui concerne la transcription du répertoire de clavecin, si l'énharmonie est possible à l'occasion, le partage entre les mains, déjà prévu dans la partition de clavecin, est beaucoup plus fréquent. En effet, l'écriture en notes répétées jouées aux deux mains est courante dans les pièces postérieures à Rameau, et concerne souvent de larges portions des pièces qui l'emploient. Le début du *Prussien* de Moyreau n'est pas représentatif de l'ensemble des pièces, car il permet non seulement d'être exécuté à deux mains, mais également de faire usage d'énharmonies (*mi / fa b*) :

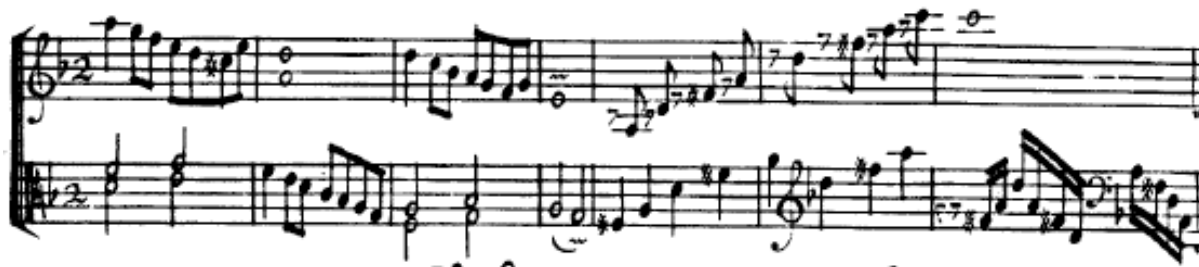


Le Prussien, mes. 1-5, in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Œuvre [V]*. Gravé par Melle Vandôme, op. cit., p. 20.

Rameau revendique l'invention de cette écriture percussive en notes répétées :

« Il y a deux autres sortes de batteries, dont on trouvera l'exemple dans la pièce intitulée *les Cyclopes* : dans l'une de ces batteries, les mains font entr'elles le mouvement consécutif des deux baguettes d'un tambour ; et dans l'autre, la main gauche passe pardessus la droite pour toucher alternativement la Basse et le Dessus. Je crois que ces dernières batteries me sont particulières, du moins il n'en a point encore paru de la sorte ; et je puis dire en leur faveur que l'oeil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille. »¹

Il n'existe effectivement pas, à ma connaissance, de pièce antérieure à celles de Rameau qui fasse usage de ce geste, présent dans *Les petits marteaux* – pièce attribuée à Rameau –, ou dans *Les Cyclopes*, et fondateur de l'intégralité du quatrième double de la *Gavotte en la*. La batterie de tambour à laquelle Rameau fait référence dans sa préface est entendue à plusieurs reprises au début du refrain des *Cyclopes* :



Les Cyclopes, mes. 1-7, in Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, op. cit., p. 29.

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, op. cit., p. 5-6.

Plusieurs pièces d’auteurs postérieurs à Rameau lui rendent hommage, en utilisant largement cette figure de batterie dans des pièces dont les titres font référence à ceux de Rameau : Noblet, dans *Les Marteaux*¹, et Moyreau, avec un titre plus emphatique : *Les Cyclopes forgeants le foudre meurtrier d'Esculape*. La pièce développe les deux types de batterie décrits par Rameau, à savoir les notes répétées, et les batteries en mains alternées et croisées, dont l’effet est particulièrement réussi à la harpe, ce qui n’est pas le cas des accords répétées employés par ailleurs par Moyreau :



Les Cyclopes forgeants le foudre meurtrier d'Esculape, in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin...* Œuvre Ier. Gravé par Melle Vandôme, Paris Orléans, Mme Mangan l’auteur, 1753.

Parmi les nombreuses autres pièces, principalement composées dans les années 1750², qui reprennent cette écriture en notes répétées prévues pour être exécutées par les deux mains alternées, aucune ne pose de problème insoluble de réalisation. Les frissements, presque inévitables dans ce cas de figure, rendent cependant l’exécution délicate.

Les accords répétées induisent bien davantage de difficultés que les notes simples répétées. La faisabilité de ceux-ci dépend du *tempo*, et dans tous les cas, ils augmentent les problèmes de frissements. Si le *tempo* est modéré, et que le caractère très marqué permet de surjouer l’inconfort causé par la répétition, il est possible de conserver toutes les notes de ces accords. Dans *La Poule* de Rameau, cela peut accentuer l’aspect comique des répétitions :

¹ Charles NOBLET, *Nouvelles suites de pièces de clavecin et trois sonates avec accompagnement de violon...* Gravées par Labassée, Paris, l’auteur Le Clerc Bayard, 1757.

² *L'Animée* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin...* Œuvre Ier. Gravé par Melle Vandôme, op. cit., *L'Italienne* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin...* Œuvre [II]. Gravé par Melle Vandôme, op. cit., 4^{ème} double de la *Gavotte* et *Les Tricotets* in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin...* avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel..., op. cit., *La Victoire* in Jacques DU PHLY, *Second Livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Du Phly...*, op. cit., *Sonata II, Spiritoso* in Abbé GRAVIER, *Six Sonates pour le clavecin...*, op. cit., 6^{ème} couplet de *La Mandoline* in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils...* Livre premier, op. cit.



La Poule, mes. 20-30, in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, Paris, l'auteur Boivin Leclerc, 1727, p. 21.

En revanche, dans *Vertigo* de Royer, les accords répétés de la fin de la pièce, assortis de l'indication « vif », se jouent bien plus rapidement que ceux de *La Poule* et marquent un emportement qui ne peut s'accommoder de lourdeur.



Vertigo, mes. 103-107, in Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Labassée, *op. cit.*, p. 17.

De multiples solutions peuvent être envisagées, qui impliquent toutes de diminuer le nombre de notes présentes sur la partition :

- alléger la main gauche – qui n'est en tout état de cause pas réalisable au *tempo* – pour jouer la main droite telle qu'écrite, mais partagée entre les deux mains ;
- transformer les accords répétés en batteries
- dédoubler les valeurs.

La figure est reprise quatre fois, avec une intensité croissante : divers moyens peuvent être employés pour réaliser cet effet d'intensification du discours à la harpe, mais le jeu de la partition de clavecin telle qu'elle est écrite n'en fait pas partie. La pièce, transcrite pour harpe, conserve son intérêt et la vivacité de ses effets. En revanche, elle est en grande partie irréalisable sans modifications : accords répétés et batteries d'accords la rendent impraticable en l'état et nécessitent de nombreux aménagements. Il s'agit cependant d'un cas extrême, qui regorge d'impossibilités, et non simplement de situations « limites ». Deux œuvres de Moyreau¹ sont, comme dans le cas de Royer, des œuvres particulièrement théâtrales, dont l'effet prime sur le « contenu », et qui sont pour cette raison modifiables sans trop de pertes.

¹ *La Baccante* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [III]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, et *L'Azem-Beba Carmagnole* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [V]*. Gravé par Melle Vandôme, *op. cit.*

La plupart des autres œuvres de clavecin qui comportent des accords répétés¹ sont plutôt des « cas limites », comme *La Poule*.

Les notes répétées associées aux batteries, dont *La Florentine* de Couperin² constitue à ma connaissance la première occurrence, sont réalisables lorsqu'il est possible d'y employer les deux mains. C'est le cas, par exemple, dans la *Loire* de Moyreau, dont les batteries cumulent, comme celles du *Prussien*, le double avantage pour le harpiste de pouvoir être jouées à la fois à deux mains, ainsi qu'à l'aide d'enharmories :



La Loire, mes. 53-67, in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Œuvre [IV]*. Gravé par Melle Vandôme, Paris, Bayard, 1753, p. 27.

Dans *La Lugeac* de Balbastre, la main gauche est occupée, et les enharmories sont impossibles. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'une « simple » batterie avec notes simples répétées, mais d'une batterie avec accords répétés, ce qui rend son exécution plus complexe. Pour permettre à cette marche harmonique de conserver une direction et un entrain, il me semble nécessaire d'alléger les accords de la main droite, *a minima* en supprimant une note dans les accords de trois sons. Ceci ne porte pas préjudice à l'harmonie, la note sensible étant doublée par la basse.



La Lugeac, mes. 69-76, in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre....* Gravé par Mlle Vendôme, op. cit., p. 19.

¹ *Sonate, Allegro et L'embarrassante* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [II]*. Gravé par Melle Vandôme, op. cit., *Le Préludant* in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Oeuvre [III]*. Gravé par Melle Vandôme, op. cit., *La De Beuvron* in Jean-Baptiste ? PARANT, *1er livre de pièces de clavecin....* gravée par le sr Hue..., op. cit., *La Lamarck* in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre....* Gravé par Mlle Vendôme, op. cit.

² François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre....*, op. cit.

Lorsqu'une formule en notes répétées est combinée à d'importants écarts d'ambitus, l'interprète se trouve confronté à une situation aussi périlleuse que dans le cas des accords répétés, mais les solutions sont plus difficiles à imaginer. Dans le cinquième et surtout le sixième double de la *Gavotte* de la *Suite en la* de Rameau, les notes répétées sont combinées pour le harpiste à des déplacements rapides de la main gauche qui freinent considérablement le mouvement que l'on pourrait souhaiter donner à cette variation. Toutes les formules de remplacement que j'ai essayées m'ont semblées infructueuses. La célébrité de l'œuvre, très ancrée dans ma mémoire auditive, est probablement en partie responsable de cette insatisfaction. Par ailleurs, la trouvaille de Rameau, rare et ingénieuse¹, donne un dynamisme et un rythme à la ligne de la main gauche qu'il est impossible d'égaliser par une formule équivalente. Si l'on considère que la main gauche n'est pas remplaçable, seules restent deux hypothétiques solutions : jouer la partition telle qu'elle est écrite, ou modifier la main droite. La première hypothèse implique un *tempo* trop lent, un manque de netteté de la basse, dont les résonances ne peuvent pas être étouffées, et un risque de douleurs à la main ou au bras gauche. La seconde hypothèse implique de ramasser l'ambitus général et de choisir de sacrifier le registre *medium*-aigu, ou le registre grave. En effet, la modification de la main droite, qui conserverait la ligne supérieure et quelques notes des parties intérieures, aurait pour fonction de permettre à cette main droite de prendre une part de la ligne de main gauche, ce qui implique que les deux mains évoluent dans une tessiture proche. Les répétitions, partagées entre les deux mains, s'en trouveraient ainsi facilitées, et la main gauche aurait la possibilité d'étouffer une partie des résonances. Il me semble cependant que l'écrasement de la tessiture serait préjudiciable à la clarté du discours.



6^{ème} double de la *Gavotte* en *la*, mes. 1-6 in Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments...*, op. cit, p. 17.

Je n'ai pas trouvé de solution qui me convienne pleinement pour transcrire ce dernier double de la *Gavotte* en *la*. Bien que j'affectionne particulièrement cette pièce (ou peut-être parce que je l'affectionne particulièrement ?) je n'ai pu me satisfaire d'aucune des versions

¹ A ma connaissance, seul un *Menuet* de Lambert fait usage de notes répétées avec une formule d'écriture qui se déploie sur un ambitus aussi large.

testées. Les propositions formulées ci-dessus n'ont pas subi la « validation » que constitue à mon sens le passage par le concert, je les considère par conséquent comme des « hypothèses non validées ».

Mains croisées et pièces croisées

Le doigté en mains croisées comme le jeu à deux claviers élargissent les possibilités de l'écriture du clavecin et favorisent le développement de textures polyphoniques d'une grande plasticité. Ces deux éléments entretiennent cependant un rapport différent avec la transcription pour harpe : l'écriture pour les mains croisées s'adapte mieux au nouvel instrument que celle pour deux claviers.

C'est Rameau qui, le premier, décrit et emploie cette technique d'écriture, dont la réalisation en notes alternées aux deux mains est très proche de celle des notes répétées, à la différence que, dans le cas des mains croisées, l'une des mains (la gauche le plus souvent) est particulièrement mobile. Ce sont les étranges *Cyclopes*, précédemment cités, qui développent cette technique pendant une grande partie du refrain et du second couplet :



Les Cyclopes, mes. 15-22, *Ibid.*, p. 29.

La réalisation de ces mains croisées n'est aucunement problématique à la harpe, qui n'est pas confrontée comme le clavecin au passage d'une main par dessus l'autre, chacune des mains évoluant d'un seul côté des cordes. Les mains ne se croisent donc pas au sens propre à la harpe comme au clavecin. L'emploi des deux mains dans une même tessiture, ou de la main gauche temporairement dans un registre plus aigu que la main droite, est très volontiers favorisé par les harpistes, pour peu qu'il induise un doigté confortable et sans frissements. Les pièces de clavecin ainsi écrites sont par conséquent relativement aisées à exécuter, et cette écriture en mains croisées et alternées sonne très bien à la harpe. Elle est largement utilisée par Rameau et ses successeurs¹, et particulièrement développée dans les pièces de

¹ *Les Trois mains*, in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différens genres de musique*. Gravées par Melle Louise Roussel..., *op. cit.*, quatrième variation du quatrième Noël de la première suite in Claude-Bénigne BALBASTRE, *Recueil de Noëls formant 4 suites*, *op. cit.*, *La D'héricourt* et *La Montmartre* in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Mlle Vendôme, *op. cit.*, *La Furstemberg* in Michel CORRETTE, *Premier livre de pièces de clavecin*, Courlay, J. M.

Boismortier¹. Dans les pièces de ce dernier, l'écriture en mains croisées provoque parfois des déplacements importants et rapides de la main gauche, seule difficulté qu'occasionne cette écriture dans certains cas.



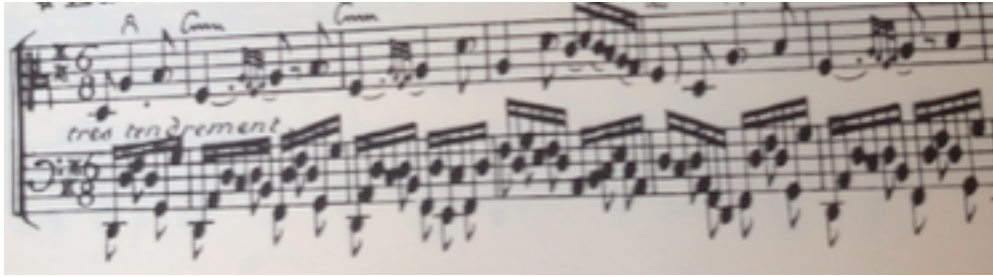
La Frénétique, mes. 12-17 in Joseph de BOISMORTIER, *Cinquante-neuvième oeuvre... contenant quatre suites de pièces de clavecin*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1736, p. 18.

Dans *La Frénétique*, la main gauche se déplace rapidement dans un ambitus de quatre octaves. Selon le *tempo* choisi, le harpiste peut jouer avec les limites de ce qu'il peut réaliser, sans être confronté à une situation d'impossibilité. Les déplacements ne sont par ailleurs pas une spécificité de l'écriture en mains croisées. D'autres pièces du répertoire de clavecin obligent à des déplacements de la main rapides et importants, inconfortables mais possibles, sans pour autant que les mains ne se croisent². C'est l'une des spécificités des pièces de Forqueray. Dans ce cas précis, il ne s'agit pas d'une caractéristique de l'écriture du clavecin, mais d'une caractéristique de l'écriture de la viole, transcrite pour le clavecin. En effet, si la ligne mélodique de main droite ne se trouve, sur cet aspect, que peu affectée par l'écriture initiale pour archet, la gestuelle de la main gauche se distingue plus nettement de celle suscitée par les œuvres originales pour clavecin. L'archet et le large cordier de la viole permettent une écriture harmonique ou polyphonique qui utilise un large ambitus, et favorise les grands sauts d'intervalle.

Fuzeau, coll. « Facsimusic », 1734, *La Touriere, La Confession et l'Aria del Sr. Paganelli* in Michel CORRETTE, III. *Livre des Amusemens du Parnasse, contenant les belles ariettes italiennes qui ont été chantées au Concert spirituel de l'opéra italien, mises en pièces de clavecin par Michel Corrette*, Paris, Bayard l'auteur, 1754, *La Plancy* in Jean BARRIERE, *Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V*, op. cit.

¹ Dans *l'Allemande en do, La décharnée, La Navette, Allemande en mi, et La Frénétique* in Joseph de BOISMORTIER, *Cinquante-neuvième oeuvre... contenant quatre suites de pièces de clavecin*, op. cit.

² *Le Turbulent* de Couperin, *Les Sauvages* de Rameau, *Gavotte La Transalpine* de Boismortier, *La De Redemond* de Duphly, *La Malesherbes* de Balbastre, 5^{ème} variation du 3^{ème} Noël de la 2^{ème} suite de Balbastre, *La Sœur Agnès ou La Novice* de Foucquet.



La du Vaucel, mes. 1- 6, in Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier*, Paris, L'Auteur, 1747, p. 18.

La ligne de basse n'est pas particulièrement idiomatique de l'écriture du clavecin, et elle n'est pas aisée à réaliser pour un claveciniste, pour qui elle ne « tombe » pas non plus « sous les doigts ». L'indication *Très tendrement*, les suspensions, et les agréments appuyés permettent cependant d'envisager un *tempo* suffisamment lent pour qu'elle puisse être réalisable, sans pour autant être confortable.

Dans les pièces qui utilisent le croisement des mains tel qu'il est pratiqué par Rameau, les sauts font partie de l'esthétique du geste. Le mouvement de croisement, prévu pour être joué sur un seul clavier, est volontaire de la part du compositeur, qui se félicite de son aspect visuel. Les mêmes hauteurs pourraient en effet, dans les *Cyclopes* tout du moins, être réalisées sans croiser les mains. Les déplacements provoqués par cette figure induisent une tension qui doit avoir un intérêt, puisqu'elle n'est pas nécessaire :

« Si l'on exécute ce passage sans croiser les mains (...), le risque de faire des erreurs est moindre, parce qu'il n'y a pas de grand saut pour la main gauche. A l'évidence, Rameau utilise délibérément ce mouvement. (...) Sans ce croisement, on ne pourrait obtenir l'effet produit par ces grands sauts. (...) Ainsi, Rameau réussit à ajouter la tension physique à celle de l'harmonie grâce au croisement des mains. »¹

Les qualités visuelles de ce croisement des mains ne semblent pas suffisantes pour compenser la gêne que les sauts provoquent pour l'exécutant, claveciniste ou harpiste. On peut par conséquent supposer, comme Y. Takano, que Rameau leur a trouvé un intérêt essentiellement musical, à travers la tension et le phrasé ainsi produits. Dans certaines pièces, comme *Les Sauvages*, l'intérêt musical du déplacement des mains est manifeste. Le léger hoquet rythmique provoqué par le saut de la main gauche, est, tout autant que l'ambitus incongru des intervalles, à l'origine de la sauvagerie de la pièce. Aussi malaisé que soit ce déplacement de la main gauche à la harpe, il semble important de le conserver, quitte à jouer avec l'appesantissement du *tempo* qui en résulte, et de ne pas octaviser les basses.

¹ Yuko TAKANO, « Le jeu de mains dans les pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau : sa fonction et son expression », *Aesthetics, The Japanese Society for Aesthetics*, 2010, n° 14, p. 61-62.

Les pièces que Couperin nomme *pièces croisées* ne relèvent pas de cette esthétique spectaculaire, bien qu'elles fassent également intervenir une forme de croisement des mains : les deux mains jouent dans la même tessiture, mais sans déplacements, et sur deux claviers.

« On trouvera dans ce 3ème livre des pièces que je nomme Pièces-croisées on se souviendra que dans le Second, page 62, il y en a une de cette espèce, qui a pour titre Les bagatelles. C'est précisément ce que j'appelle Pièce-croisée, ainsi celles qui porteront ce même titre devront être jouées sur deux Claviers, dont l'un soit repoussé ou retiré. Ceux qui n'auront qu'un Clavecin à un Clavier, ou une épinète, joueront le dessus comme il est marqué, et la Basse une octave plus bas ; et lorsque la Basse ne pourra être portée plus bas, il faudra porter le dessus une Octave plus haut. »¹

L'utilisation des deux claviers est indispensable pour éviter que les deux mains, qui se trouvent exactement au même endroit du clavier, ne s'empêchent mutuellement de jouer. Ce cas de figure a été précédemment évoqué à propos de la transcription pour harpe de *Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins*². Ce type d'écriture est emblématique de Couperin davantage que des pièces de clavecin plus tardives ; il en fait usage à plusieurs reprises dans *Les Bagatelles*³, *Les tours de Passe-passe*, *Le dodo ou l'amour au berceau*⁴, et les *Menuets croisés*⁵. L'écriture pour deux claviers de François Couperin est l'un des rares aspects de la transcription depuis le clavecin qui confronte les pianistes à des difficultés en partie similaires à celles rencontrées par les harpistes. Ils préfèrent la plupart du temps peiner à jouer sur leur unique clavier la partition telle qu'elle est écrite, plutôt que d'user de la solution d'octaviation proposée par Couperin, ce que relève avec humour l'auteur d'un article consacré aux *Maillotins* :

« Et pour les instruments à un seul clavier, il convenait alors de séparer les deux mains d'une octave... ce que les pianistes se sont empressés de ne pas faire, puisque hormis sur la base de quelques éditions douteuses (dont un "arrangement" de Ronald Argentson publié à Londres en 1933) tous se sont appliqués à jouer l'injouable. De là à soutenir que le *Tic-toc-choc* et toutes les "pièces croisées" de Couperin sont désespérément condamnées à n'être jouées qu'au clavecin (les clavecinomanes jusqu'aboutistes ont tout loisir d'insulter l'auteur de ces lignes dans la rubrique "commentaires" ci-dessous), il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons allègrement pas, puisque maints pianistes se sont appliqués à jouer la pièce telle qu'écrite, en se tordant les doigts s'il le faut, mais en jouant toutes les notes prévues. »⁶

Les harpistes partagent ici les mêmes difficultés que les pianistes : les cordes et les touches ne laissent pas suffisamment d'espace pour les deux mains – à moins, pour les

¹ *Préface*, in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit.

² Cf. 2.1.2. Enregistrements, pp. 130-138.

³ François COUPERIN, *Second livre de pièces de clavecin.... Gravé par F. Du Plessy*, Paris, l'auteur Foucault, 1717.

⁴ François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit.

⁵ François COUPERIN, *Quatrième livre de pièces de clavecin.... Gravé par Du Plessy*, op. cit.

⁶ LE SYMPHOMAN, *Une fois n'est pas coutume : admettons que les « pièces croisées » de Couperin sont plus aisées au clavecin qu'au piano...*, <http://www.qobuz.com/lu-fr/info/Editoriaux/Le-Symphoman/Une-fois-n-est-pas-coutume174657>, consulté le 13 septembre 2014.

harpistes, de jouer la pièce sur une harpe triple, auquel cas chaque main dispose de son cordier diatonique et de son espace propre, à l'image du clavecin. Bien que les mains ne soient pas aussi à l'étroit des deux côtés du cordier qu'elle ne le sont au dessus des mêmes touches du piano, leur trop grande proximité provoque cependant davantage de nuisances à la harpe : les frissements issus des notes répétées peuvent aller jusqu'à parasiter l'exécution de la pièce.

Les croisements sur deux claviers, caractéristiques de Couperin qui semble les avoir initiés, ont été réemployés dans des œuvres ultérieures¹. Ils ne paraissent cependant pas être habituels pour leurs auteurs, qui trouvent nécessaire de préciser les moyens nécessaires à leur réalisation : Jollage écrit que « Pour exécuter cette pièce (*La Tranquille*) il faut ôter la petite octave de l'ensemble des deux claviers puis mettre une main sur un clavier et une sur l'autre »², tandis que Dagincourt dit de *Colin Maillard* que « cette pièce se joue la main droite sur le petit clavier repoussant le premier en obmettant la petit Octave »³.



Second ordre, Colin Maillard, mes. 1-5, in François DAGINCOURT, Pièces de clavecin dédiées à la Reine..., Paris Rouen, Boivin Le Clerc l'auteur, 1733, p. 11.

La plupart du temps, les deux claviers sont utilisés pour créer un contraste de timbre ou d'intensité, et non pas pour les raisons techniques qui motivent leur utilisation dissociée dans les pièces croisées. La registration que permettent les grands clavecins français à deux claviers n'est d'ordinaire pas indiquée dans les partitions. Dans *La Poule*, Rameau indique des différences de caractère (fort et doux), qui sont exprimées *via* la registration, ce que Corrette spécifie de manière explicite dans *L'Echo du Maître de Musique del Sr. Pergolese* : « il faut toucher les Piano sur le petit clavier »⁴. Les indications de jeu, alternativement sur le petit clavier et le grand clavier, que note Balbastre dans *La Berville*, sont peu communes, bien que probablement représentatives d'une pratique répandue.

¹ Cinquième variation de *La Laborieuse* in Pierre-Claude FOUQUET, *Second livre de pièces de clavecin...* Gravé par Mlle Vendôme, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Mlle Castagnery Le Clerc de Bretonne, 1751.

² Charles-Alexandre JOLLAGE, *Premier livre de pièces de clavecin : 1738*, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 2007, p. 23.

³ François DAGINCOURT, *Pièces de clavecin dédiées à la Reine...*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Michel CORRETTE, *III. Livre des Amusemens du Parnasse, contenant les belles ariettes italiennes qui ont été chantées au Concert spirituel de l'opéra italien, mises en pièces de clavecin par Michel Corrette*, *op. cit.*



La Berville, mes. 1-7, in Claude BALBASTRE, Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Mlle Vendôme, op. cit., p. 16.

Le petit clavier étant moins sonore que le grand, il est possible de traduire à la harpe ces indications par des nuances. Cependant, Couperin, qui usait comme on l'a observé ci-dessus des deux claviers du clavecin français, regrettait que le clavecin ne puisse exprimer de variations d'intensité¹. Il propose de palier cette incapacité, non par l'usage de la registration, mais par celui des suspensions et des aspirations, dont l'expressivité peut remplacer celle des variations d'intensité². Ceci pourrait faire supposer que Couperin considérait l'alternance du jeu sur le petit et le grand clavier comme une variation de timbre et non d'intensité. A moins que son regret quant à l'incapacité du clavecin à produire des nuances n'ait d'autre fin que celle de mettre en valeur son ingéniosité propre, et l'invention des effets d'aspiration et de suspension, qu'il revendique dans *L'art de toucher le clavecin*³. La transcription pour harpe de la registration, notée ou hypothétique, peut donc s'appuyer sur les variations d'intensité comme sur les variations de timbre⁴.

Cinq doigts

Certaines pièces, conçues pour utiliser les cinq doigts de la main du claveciniste, posent des difficultés de réalisation au harpiste, qui d'ordinaire ne fait pas usage de l'auriculaire. Le répertoire du début du XVIII^e siècle n'est pas concerné par ce type de doigté : Couperin utilise assez peu le pouce et le cinquième, en tous les cas pas dans les degrés conjoints suivis, où c'est le majeur qui passe par au-dessus les autres doigts, et non pas le pouce qui passe par en-dessous. Rameau préconise l'emploi des cinq doigts et du passage du pouce, pratique qui ne semble cependant se généraliser que dans les années 1760. Duphly et Rousseau conseillent également d'employer les cinq doigts, mais avec quelques restrictions, qui concernent notamment les touches altérées :

¹ François COUPERIN, *L'Art de toucher le Clavecin*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Principalement *via* le jeu *bas dans les cordes*, et éventuellement *près de la table*.

« Il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, et à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièses ou des Bémols. (...) Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse. »¹

Les harpistes du XVIII^e siècle utilisent très peu l'auriculaire, dont l'emploi, marginal pour Cousineau, est déconseillé par Krumpholtz :

« Je n'ai pas parlé du petit doigt, il est cependant bon d'observer que, quoique l'on n'en fasse presque pas usage, il est nécessaire qu'il ne ploye jamais parce qu'alors il pourroit embarrasser les autres. »²

« L'usage du petit doigt qui est si essentiel au piano, devient presque nul à la harpe, parce que malgré tout l'exercice possible, il reste toujours beaucoup plus faible que les autres doigts, qui n'ont pas toujours eux-mêmes assez de vigueur, pour donner une bonne qualité de son. »³

Dans les mouvements conjoints de plus de cinq sons, les harpistes du XVIII^e siècle préconisent le passage du pouce. L'emploi des doigtés anciens de clavecin est proposé par certains harpistes, mais semble néanmoins occasionnel. Meyer suggère à deux reprises de jouer les gammes descendantes en utilisant uniquement l'index et le majeur⁴. Dans l'ensemble, c'est donc le placement des quatre doigts avec passage du pouce qui est préconisé, comme aujourd'hui. Dans un cas comme dans l'autre, il n'est pas fait usage du cinquième doigt. La principale différence avec les doigtés actuels semble résider dans la manière de passer le pouce ou le quatrième doigt : certains auteurs conseillent de sauter très rapidement d'une corde à l'autre plutôt que de placer les doigts au moment de la rotation comme il est désormais habituel de procéder.

« J'ai vu des harpistes qui vouloient que le quatrième doigt fût placé avant de lever le pouce à-fin de faciliter le passage de la quatrième à la cinquième note. C'est une méthode beaucoup plus difficile ; 1^o en ce qu'elle force la main à faire une contorsion pénible. 2^o le quatrième doigt contracte l'habitude de dépasser les deux autres, puisqu'il est obligé de s'allonger le premier, ce qui exige un second mouvement pour mettre les autres à leur place. 3^o cette méthode est impraticable dans bien des circonstances. »⁵

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, « Doigter », *op. cit.* ; Jacques DUPHLY, « Du doigter (Manuscrit autographe figurant sur la page de garde d'un exemplaire du premier livre de clavecin appartenant à Lord Fitzwilliam) », 1769.

² Jacques Georges COUSINEAU, « Méthode de Harpe Contenant des leçons graduées pour les deux mains avec quinze Préludes, dont six composés par Mr Ragué. et un Recueil d'Airs nouveaux arrangés pour la Harpe. Oeuvre 14^{me} ».

³ Johann Baptist KRUMPHOLTZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle*, Paris, Plane, 1800, p. 13.

⁴ Fig. 9, p 1 et 119 p 24, in Philippe-Jacques MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe, avec une méthode de l'accorder*, *op. cit.*

⁵ Johann Baptist KRUMPHOLTZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle*, *op. cit.*, p. 11.

Petrini¹ en revanche, use de doigtés similaires à ceux pratiqués actuellement. Lorsque le mouvement conjoint concerne cinq notes, ses pairs (Krumpholtz, Cousineau) proposent des doigtés sautés ou glissés plutôt qu'un passage de pouce, ou que l'utilisation du cinquième doigt.

« Lorsque cinq notes se suivent en montant, la première se fait avec le quatrième doigt, la seconde avec le troisième doigt, la troisième avec le deuxième doigt, la quatrième se fait avec le pouce ainsi que la cinquième. Lorsque cinq notes se suivent en descendant, il faut faire la première du pouce en glissant sur la seconde qui se fera aussi du pouce, la troisième du second doigt, la quatrième du troisième doigt et la cinquième du quatrième doigt. »²

A cette solution principale, il ajoute une solution alternative pour le mouvement ascendant, qui consiste à glisser le 4^{ème} doigt, mais à aucun moment ne considère l'utilisation du 5^{ème} doigt comme une option envisageable. La seule harpiste à user largement de l'auriculaire au XVIII^e siècle est Madame de Genlis, qui l'emploie au même titre que les autres doigts et non pas de façon exceptionnelle :

« Actuellement, l'école française de harpe n'utilise le cinquième doigt qu'à titre tout à fait exceptionnel. En effet, chacun peut constater que l'auriculaire étant par nature plus court que ses voisins, son usage induit le renversement de la main vers la colonne de la harpe, avec tous les inconvénients que cela entraîne. Le manque d'appui sur les cordes nuit à la sonorité et l'instabilité de la main diminue l'aisance et la vélocité. Malgré la moindre tension des cordes au XVIII^e siècle, il est difficile d'imaginer comment les harpistes qui utilisaient ce procédé pour jouer en particulier les pièces de clavecin, remportaient à la harpe le succès relaté dans les journaux de l'époque. Les goûts ont évolué avec le temps, mais la morphologie de nos mains n'a guère changé et cette utilisation systématique du cinquième doigt ne semble absolument pas rationnelle. De nos jours, il arrive qu'un harpiste se serve de son auriculaire pour obtenir une sonorité plus douce pour une note précise, mais nous ne voyons plus, sur le pupitre des harpistes, de partitions avec des doigtés utilisant systématiquement cinq chiffres, comme Madame de Genlis le préconisait. »³

Laure Barthel expose ci-dessus son incrédulité à l'égard de ce doigté à cinq doigts que Madame de Genlis défend comme étant particulièrement avantageux. A ma connaissance, il est actuellement employé par une minorité de harpistes, dans des cas particuliers et pas au même titre que les autres doigts⁴. Peut-être que Madame de Genlis disposait d'auriculaires dont la longueur approchait celle de l'annulaire, différents de ceux de la majorité des individus, dont les auriculaires sont nettement plus courts, leur extrémité atteignant l'articulation interphalangienne distale de l'annulaire. Ce n'est pas mon cas, et mes cinquièmes doigts, par ailleurs déficients du point de vue de l'entraînement musculaire, sont

¹ Henri PETRINI, « Abrege de la methode de harpe avec la maniere de l'accorder ».

² Johann Baptist KRUMPHOLTZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle*, op. cit., p. 7.

³ Laure BARTHEL, *Au coeur de la harpe au XVIII^e siècle*, Mouzeil, Camac, 2005, p. 85.

⁴ Fabrice Pierre, professeur au CNSMD de Lyon, en fait usage occasionnellement, ainsi que certains de ses étudiants et anciens étudiants.

trop courts pour m'être d'une quelconque utilité : les employer déstabiliserait tout l'équilibre de la main, comme le remarque L. Barthel.

Les pièces de clavecin, à partir des années 1740, semblent avoir été écrites pour des mains faisant pleinement usage de leurs cinq doigts. Le harpiste « ordinaire » ne peut faire usage que de quatre doigts à chaque main. Il est par conséquent peu surprenant que certaines pièces de clavecin donnent au harpiste une impression de carence digitale. C'est le cas dans certaines pièces de Duphly¹, mais surtout dans celles de Barrière. La gêne n'est que peu ressentie dans les mouvements conjoints, où le passage du pouce est aisé, ou qui peuvent être joués en utilisant le glissement du premier voire du quatrième doigt.



La Duchesne, mes. 14-20, in Jean BARRIERE, *Sonates et pièces pour le clavecin...* Gravées par Mme Leclair. Livre VI, Paris, l'auteur veuve Boivin Leclerc, 1758, p. 31.

Le claveciniste peut, dans l'exemple ci-dessus, placer tous les doigts et les jouer en suivant, tandis que le harpiste devra passer le pouce et placer deux groupes et trois puis deux doigts (ou l'inverse), ce qui n'est en aucun cas problématique. Le passage du pouce est en revanche plus inconfortable dans les mouvements disjoints fondés sur des formules répétées constituées de cinq notes. Ces arpèges à cinq notes, réalisables au clavecin en plaçant les cinq doigts ou en passant rapidement le pouce, sont peu adaptés à la harpe, bien que possibles. Dans certains cas, les arpèges descendants et ascendants sont très rapides, et les deux mains sont trop éloignées l'une de l'autre pour partager la ligne qui fait problème.

¹ *La De Villeroi, La De Vatre et La Lanza* in Jacques DU PHLIY, *Second Livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Du Phly...*, op. cit., *La Madin, La Du Tailly et La Delatour* in Jacques DU PHLIY, *Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, op. cit., *La De Sartine* in Jacques DU PHLIY, *Quatrième Livre de Pièces de clavecin...*, composées par Mr Duphly..., op. cit.



Sonata II, Sarabanda, mes. 14-17, Ibid, p. 8.

Les quelques mesures de cette sarabande comportent trois cas différents d'arpèges :

- ceux de l'accord de *Fa majeur*, mes. 15 et 17 sur quatre sons à chaque main, ne posent aucune difficulté ;
- ceux de l'accord de dominante, mes. 15, sur cinq sons mais dans une tessiture resserrée, peuvent être joués alternativement par les deux mains, la main gauche se déplaçant pour jouer le mouvement d'aller-retour du registre grave ainsi que celui du registre aigu ;
- ceux de l'accord de dominante, mes. 17, sur cinq sons et séparés d'une neuvième, posent davantage de problèmes. Supprimer une note différente de cet accord appoggiaturé à la main gauche et à la main droite pourrait être une solution, l'autre possibilité serait la reprise de la mesure 15.

Il s'agit ici davantage d'accords arpégés que d'arpèges rythmés. Ils pourraient être notés de la même manière que ceux du second couplet de *La Marche des scythes* de Royer.



La Marche des scythes, mes. 19-25, in Pancrace ROYER, Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Labassée, op. cit., p. 22.

Dans le cas de Royer, la graphie incite davantage à la suppression d'une note de l'accord que dans celui de Barrière, bien que l'effet produit soit à peu près identique dans les deux

pièces. Il est en effet aisément envisageable de rendre ces accords plus praticables à la harpe, c'est-à-dire avec quatre sons à chaque main, tout en maintenant présente chacune des notes de l'harmonie avec l'*acciaccatura*. Ce qui prime dans ces trois systèmes d'accords arpégés me semble être de jouer des arpèges sonores, rapides, denses, qui permettent de suivre la progression harmonique tendue, ce qui n'impose pas d'exécuter la partition à la note près.

La Marche des scythes de Royer est un cas limite exemplaire : hormis ces accords de cinq sons, tout est – presque – réalisable, mais avec des difficultés d'exécution considérables. La pièce est virtuose également au clavecin. Les batteries de main gauche, qui caractérisent les deux derniers couplets, sont presque impossibles à tenir tant elles sont exigeantes pour la musculature de l'interprète. J'avais, dans un premier temps, classé cette pièce parmi celles qu'il n'était pas possible de jouer à la harpe : les batteries en octaves et tierces, à l'occasion combinées à des progressions harmoniques nécessitant un jeu de pédales rapide et complexe, m'avaient semblées irréalisables lors des premières lectures.



La Marche des scythes, mes. 85-93, *Ibid.*, p. 24.

L'aspect particulièrement théâtral de l'œuvre et son côté exagérément emphatique me séduisant malgré ces écueils, j'ai néanmoins choisi de l'étudier, puis de tenter de la jouer en concert. J'ai renouvelé l'expérience à plusieurs reprises, toujours avec des appréhensions quant au résultat, en partie aléatoire. A plusieurs reprises, le bras gauche s'est tétanisé, lâchant prise sur quelques mesures, notamment celles reproduites ci-dessus. Paradoxalement, il me semble que ce jeu avec les limites a un intérêt qui dépasse le *challenge* personnel de l'interprète, tout du moins dans les passages tendus harmoniquement. En effet, la tension physique et psychique vient à ce moment amplifier la tension produite par le chromatisme descendant associé à une succession de retards et d'accords de septième diminuée.

Cela dit, toute interprétation comporte par nature un aspect aléatoire, ici amplifié par la transcription : les œuvres ne sont pas faites pour l'instrument ni pour l'instrumentiste, elles privent ce dernier de ses repères digitaux, elles ne « tombent » pas « sous les doigts ». Elles placent l'interprète-exécutant dans une situation particulièrement inconfortable, qui l'oblige à se lancer dans un « ici-maintenant » périlleux et, paradoxalement, particulièrement « vivant ».

La confrontation aux limites n'est pas spécifique à la transcription. Elle concerne également les œuvres originales qui mettent en œuvre une grande virtuosité : elle est par conséquent inhérente à la réflexion sur l'interprétation. Elle est au centre des préoccupations des doctorats de deux autres des interprètes de ma promotion¹. Le flutiste Matteo Cesari comme le pianiste Stephanos Thomopoulos travaillent sur des œuvres « injouables » : Ferneyhough et d'autres compositeurs du mouvement de la nouvelle complexité pour le premier, et Xenakis (plus particulièrement *Evryali*, *Herma*, et *Synaphai*) pour le second. La transcription de *La Marche des Scythes* et *Evryali*, si éloignés qu'elles soient d'un point de vue stylistique, se rejoignent sur la forme de virtuosité qu'elles mettent en œuvre, qui nécessite avant tout non pas de tout contrôler, mais de se « lancer » :

« Se lancer. Effectivement, l'analyse et la compréhension du texte, le contrôle et la détente dans l'exécution, toutes ces valeurs tant vantées pour jouer les répertoires difficiles, aident certainement pour jouer Xenakis, mais ne suffisent pas nécessairement. Ici, la machine doit s'embraser pour qu'elle puisse faire le saut au-dessus du précipice. Les œuvres de Xenakis sont toujours exécutées sous tension et perte de contrôle, ou disons plutôt dans un état qui se trouve au-delà du contrôle. »²

La virtuosité extrême, des œuvres composées par les harpistes du XIX^e siècle, qui repousse les limites d'une écriture parfaitement adaptée à l'instrument, m'attire moins que cette virtuosité étrange, qui met l'interprète face à ses limites avec des œuvres dont l'écriture ne comporte aucune trace d'écriture idiomatique pour harpe.

¹ C'est-à-dire la moitié d'entre nous.

² Stephanos THOMOPOULOS, *La piano xénakien, Des concepts au langage instrumental : enjeux pour l'interprétation*, Paris IV Sorbonne, CNSMDP, Paris, 2013, p. 237.

3.2. De l'impossibilité à l'aporie

Les traits d'écriture caractéristiques du clavecin impliquent des cas de transcription à la limite de ce qui est possible ou souhaitable, mais rendent rarement la transcription impossible. Quelques œuvres semblent cependant impossibles à transcrire, ou plutôt à bien transcrire, comme la *Gavotte* de Rameau précédemment évoquée. Ce sont les caractéristiques organologiques de la harpe, davantage que l'écriture idiomatique du clavecin, qui semblent délimiter le plus souvent ce qui est possible de ce qui ne l'est pas. J'exposerai tout d'abord ces impossibilités consécutives aux contraintes de l'instrument cible, avant de revenir ensuite sur les questions que posent les œuvres qui semblent rétives à la transcription pour harpe, qui fait alors figure d'impasse.

3.2.1. Contraintes harpistiques

Deux caractéristiques organologiques peuvent être contraignantes pour la transcription : le système de pédales utilisé pour les altérations, et les résonances de l'instrument. Ces problématiques sont partiellement communes aux harpes à pédales du XVIII^e siècle et aux harpes actuelles. Le cordier est diatonique, toutes les modifications d'altération sont effectuées par des pédales, qui ne peuvent être actionnées avec une célérité comparable à celle des doigts sur un clavier. Par ailleurs, les cordes de l'instrument vibrent librement et longtemps : aucun mécanisme autre que la main de l'interprète n'existe pour interrompre leurs résonances, qui peuvent rendre certaines pièces de clavier impraticables.

Harmonie, pédalier

Le mécanisme de la harpe à double mouvement offre sept pédales qui peuvent être placées dans trois positions : bémol en haut, bécarre au milieu, dièse en bas. Ces positions de pédale agissent sur un mécanisme complexe, qui passe par la colonne de l'instrument puis par la console, pour venir actionner des « fourchettes » qui tendent et raccourcissent la corde afin de produire un demi-ton. Le total chromatique est accessible et, par conséquent, l'ensemble des tonalités. Chaque pédale agit sur l'ensemble de la tessiture de l'instrument : si je positionne le *do* au cran inférieur, tous les *do* de la harpe seront dièses. Le fonctionnement de la harpe à simple mouvement en usage au XVIII^e siècle est similaire, à ceci près que seules deux positions sont possibles. La harpe à simple mouvement n'est par conséquent pas accordée en

do b majeur, comme c'est le cas de la harpe à double mouvement, mais ordinairement en *mi* bémol majeur, c'est-à-dire dans une tonalité médiane qui donne accès aux tonalités les plus fréquemment employées. Chaque corde pouvant être haussée d'un demi-ton, treize tonalités deviennent ainsi envisageables. Il est en revanche très difficile de sortir de ces tonalités :

« Il y a un certain nombre de modes, dans lesquels la musique devient, par cet arrangement, plus facile à exécuter que sur les instrumens à clavier, où les différentes positions des semi-tons exigent des manières de doigter différentes. On a soin de monter la harpe, de manière à faciliter, par ce moyen, l'exécution dans les tons où l'on module le plus fréquemment, mais quand on veut en sortir, on rencontre des difficultés insurmontables. »¹

L'auteur de cet article d'encyclopédie de la fin du XVIII^e siècle, énonce clairement l'avantage et l'inconvénient principal de ce système d'altération : toutes les tonalités sont de difficulté équivalente, mais elles sont en nombre limité. Il n'est pas de tonalité, parmi celles possibles, qui offre davantage de difficultés qu'une autre, à la différence du clavecin. Les pièces de clavecin qui sont écrites dans des tonalités rares ne sont pas accessibles à tous les amateurs du XVIII^e siècle. L'armure peut être suffisante pour faire d'une pièce un morceau élitiste qui distinguera le compositeur-claveciniste des dilettantes moins aguerris. Les tonalités rares du clavecin sont également les tonalités qui posent problème à la harpe à simple mouvement. Elles sont impraticables, tout du moins en conservant l'orthographe des altérations. Madame de Genlis omet une partie du *corpus* lorsqu'elle affirme que toutes les pièces de clavecin peuvent se jouer à la harpe, bien que la majeure partie de ces œuvres soit composée dans des tonalités peu altérées compatibles avec l'instrument à simple mouvement. Le premier livre des *Amusements du Parnasse*² de Corrette est même si peu mobile harmoniquement qu'il peut être joué sur harpe celtique. En revanche, certaines tonalités sont incompatibles avec le simple mouvement :

- *fa* # mineur³, qui nécessite de disposer d'un *mi* # ;
- *si* mineur⁴, qui implique l'emploi d'un *la* # ;
- *fa* mineur⁵, dont le *ré* b, à la clé, n'existe pas sur une harpe à simple mouvement accordée en *mi* b majeur.

¹ ANONYME, « Harpe », in *Encyclopédie methodique. Arts et metiers mecaniques*, Paris, Liège, 1788, p. 39.

² Michel CORRETTE, *Les amusements du Parnasse : livre 1er, 1749*, Courlay, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 2007.

³ Par exemple, *Allemande, Courante, Sarabande, La Favoritte* in Gaspard LE ROUX, *Pièces de clavessin... avec la manière de les jouer*, Paris, Foucault, 1705.

⁴ Par exemple, *Sonata I* in Jean BARRIERE, *Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V, op. cit.*, ou *Les Folies françaises ou Les Dominos* in François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit., p. 3.

⁵ Par exemple *Tendresses bachiques* et *Fureurs bachiques* in François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, op. cit., *Allemande* et *La Verneüillète* in François

Ces tonalités ne sont possibles sur une harpe à simple mouvement qu'à condition de modifier l'accord de base, ce qui rendrait inaccessible d'autres tonalités plus fréquentes. La harpe à double mouvement en usage actuellement ne pose aucun problème de ce type : elle permet de jouer dans tous les tons. Au XVIII^e siècle, la seule possibilité pour jouer dans une tonalité inaccessible sans changement d'accord consiste à utiliser des enharmonies. Meyer explique ce procédé dans la première de ses méthodes¹, de même que l'auteur de l'article d'encyclopédie précédemment cité :

« On sauve cette difficulté, quand elle n'est que passagère, en cherchant la note en question sur la corde voisine de celle qui, d'après le nom qu'elle porte, eût dû la donner. (...) Mais il en résulte une grande difficulté pour les commençans, parce que cela exige une manière inaccoutumée de doigter. (...) D'ailleurs, ce double emploi d'une même corde dans un même ton, n'est praticable pour les maîtres mêmes, que dans les passages où il ne doit être ni bien fréquent, ni bien rapide, parce que le jeu des pédales ne peut pas suivre la rapidité de celui des doigts. »²

C'est effectivement une solution qui ne peut être que d'un usage occasionnel. Elle permet au harpiste de jouer quelques mesures qui modulent dans une tonalité impossible à traverser sans enharmonies, mais pas de jouer une pièce entière dans une tonalité impraticable. Passer brièvement par *fa #* mineur est envisageable, les quelques *mi #* pourront être joués *fa* bécarré. En revanche, jouer une pièce entière avec toutes les sensibles et les toniques sur la même corde, avec une pédale à passer à chaque fois, semble peu adapté. Krumpholtz utilise les enharmonies non pas pour jouer dans des tonalités exotiques, mais pour limiter le nombre d'action des pieds sur les pédales :

« Pour faciliter l'exécution de ces symphonies, l'Auteur indique quelque fois le *sol #* en place du *la b* pour ne pas décrochez le *la* qui se trouve naturel à la Clef ou bien *ut #* en place de *ré b* qinsi que le *ré #* au lieu de *mi b* etc. En observant généralement cette méthode on trouvera bien moins de difficultés dans le maniement des Pédalles. »³

L'utilisation d'enharmonies pour permettre l'élargissement du nombre de tonalités accessibles est également limitée par les caractéristiques d'écriture, et exclut les pièces où l'enharmonie et la note réelle sont simultanées. Un accord de dominante sur tonique en *si* mineur, par exemple, est irréalisable sur une harpe à simple mouvement.

« S'il falloit, comme cela n'arrive que trop souvent, toucher à-la-fois, par exemple, *ut* et *ré* bémol dans le ton de *la* bémol, *si* naturel et *la* dièse dans le ton de *si* naturel, la difficulté

COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, op. cit., *La Forqueray, Chaconne, et Médée in Jacques DU PHLY, Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, op. cit.

¹ Philippe-Jacques MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe, avec une méthode de l'accorder*, op. cit., p. 6.

² ANONYME, « Harpe », op. cit.

³ Johann Baptist KRUMPHOLTZ, « Deux simphonies pour la harpe, oeuvre XIe ».

deviendrait alors une impossibilité absolue ; c'est une des principales raisons qui font que la harpe a toujours été regardée jusqu'ici comme un instrument borné. »¹

Certes, la harpe à double mouvement rend toutes les tonalités praticables, mais les tonalités mineures qui comportent des doubles-dièses, et donc nécessitent l'emploi d'enharmories, posent les mêmes problèmes que les tonalités qui impliquent plus de trois dièses ou de quatre bémols sur une harpe à simple mouvement. Le *corpus* qui m'intéresse ne comporte cependant pas de telles tonalités et ne pose donc pas ce type de problème. Les enharmories sont, comme au XVIII^e siècle, le moyen le plus adéquat pour jouer des rencontres harmoniques qui seraient impossibles à réaliser d'après l'orthographe originale. Dans *La Poule* de Rameau, la mesure 71, où *si* bécarre et *si* bémol sont superposés, ne peut être jouée qu'avec un *do* bémol à la place du *si* bécarre.



La Poule, mes. 69-73, in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique*. Gravées par Melle Louise Roussel..., op. cit., p. 22.

Les harmonies qui font entendre des octaves diminuées ou augmentées sont cependant rares au XVIII^e siècle : le cas de figure rencontré dans *La Poule* n'est pas fréquent. Ces rencontres houleuses sont le plus souvent produites par une harmonie sur pédale, ou par l'ornementation. Dans la plupart des transcriptions éditées du *Tambourin* en *mi* mineur de Rameau étudiées précédemment², les enharmories sont notées à la place des notes réelles : au début du premier couplet, lorsque la pédale est brodée par un *ré* #, et que le *do* de la ligne mélodique est orné d'un tremblement, il est nécessaire de jouer un *mi* b à la place du *ré* #, en étouffant en même temps la résonance du *mi* de la basse. *L'Impéreuse* de Boismortier présente un cas de figure similaire : mesure 35, le tremblement et doublé de la main droite fait entendre un *do* #, tandis que l'accord de quinte diminuée de la main gauche comporte un *do* bécarre. Cette superposition ne peut être réalisée qu'en jouant un *si* # à la place du *do* de la main gauche.

¹ ANONYME, « Harpe », op. cit.

² Cf. 2.1.1. Partitions publiées, pp. 114-129.



L'Impérieuse, mes. 29-35, in Joseph de BOISMORTIER, *Cinquante-neuvième oeuvre... contenant quatre suites de pièces de clavecin*, op. cit., p. 11.

Dans l'absolu, toutes les superpositions de deux sons peuvent être jouées sur une harpe à double mouvement. Toutes les hauteurs ont une enharmonie possible, sauf *ré*, *sol* et *la*, ce que le schéma¹ ci-dessous exprime clairement.

Pedal Position	Accidental Name	Each pedal as named for the corresponding string							Scale of the pedal setting
		C	D	E	F	G	A	B	
Upper	Flat	C ^b	D ^b	E ^b	F ^b	G ^b	A ^b	B ^b	C ^b major scale
Middle	Natural	C	D	E	F	G	A	B	C major scale
Lower	Sharp	C [#]	D [#]	E [#]	F [#]	G [#]	A [#]	B [#]	C [#] major scale

Seules trois notes n'ont pas d'enharmonie possible sur une harpe à double mouvement. Toutes les combinaisons de hauteurs simultanées ne sont cependant pas réalisables. Aucune solution ne permet, par exemple, de jouer en même temps un *sol*, un *sol #* et un *la* : les enharmonies ne permettent donc pas de résoudre toutes les difficultés harmoniques de la harpe. Dans la sarabande *La Majestueuse* de Couperin, les enharmonies n'apportent pas de solution à la superposition de la mesure 25 : le trille *mi b / fa* de la main gauche, et le *fa #* de la main droite, suivi d'un *sol* bécarre.



Sarabande La Majestueuse, mes. 23-25, in François COUPERIN, *Second livre de pièces de clavecin.... Gravé par F. Du Plessy*, Paris, l'auteur Foucault, 1717, p. 4.

¹ Liu-Hsiu KUO, *Transcribing for the harp a study of Debussy's Clair De Lune*, University of Cincinnati, 2006, p. 26.

En effet, s'il est possible de remplacer le *fa #* de la main droite par un *sol b* au début de la mesure, cette alternative ne permet pas de jouer la gamme ornamentale de la fin de la mesure, qui comporte les deux notes. Dans un tel cas, il est nécessaire de supprimer l'une des notes concernées, qui ne peuvent être toutes réalisées grâce à l'utilisation d'enharmories.

La réalisation des altérations par les pédales peut également être contraignante en raison de la latéralisation de celles-ci. Le *si*, le *do*, et le *ré*, sont situés du côté du pied gauche, tandis que le *mi*, le *fa*, le *sol* et le *la*, du côté du pied droit. Lorsqu'ils en ont la possibilité, les harpistes évitent de passer deux pédales du même côté de manière simultanée, car cela implique une gymnastique inconfortable. L'enchaînement d'harmonies qui mettent en œuvre des pédales de même latéralisation est cependant fréquent, dans le cadre d'une modulation entre *fa* et *do* mineur, ou entre *do* et *sol* mineur. Dans *La Poule*, mes. 9-10, une septième de dominante en *sol* passe à une septième diminuée en *do* (dominante de sous-dominante), c'est-à-dire d'un *fa # - la* à un *fa* bécarré - *la b*, pédales qui se trouvent toutes deux du côté droit. L'une des solutions pour contourner cette gêne consiste une nouvelle fois à user d'enharmories, à savoir jouer un *sol b* à la place du *fa #*, que l'on pourra repasser au bécarré sur le deuxième ou troisième temps de la mesure suivante.



La Poule, mes. 1-19, in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique*. Gravées par Melle Louise Roussel..., op. cit., p. 20.

Lorsque des enharmories ne sont pas envisageables, passer les deux pieds du même côté est possible, mais à titre occasionnel et non pas systématique. Le même double chromatisme, ascendant cette fois, est présent dans une *Sarabande* de Boismortier, mais le *fa #* porte un tremblement qui rend impossible l'utilisation de l'enharmorie *sol b*.



Sarabande La Valetudinaire, mes. 15-21, in Joseph de BOISMORTIER, *Cinquante-neuvième oeuvre... contenant quatre suites de pièces de clavecin*, op. cit., p. 4.

Il est donc possible de réaliser la majorité des enchaînements harmoniques en apparence impossibles, tout du moins au sein de ce *corpus*. Les cas comme la *Sarabande La Majestueuse* de Couperin sont rares. Le plus souvent, on rencontre des successions d'harmonies qui impliquent des changements très rapides de pédales, forme de virtuosité pédestre que le harpiste est habitué à mettre en œuvre dans des œuvres originales composées ultérieurement. Les *Danses* de Debussy, écrites pour harpe chromatique à deux rangées de cordes, jouées actuellement sur harpe à pédales bien que n'ayant pas été conçues pour cet instrument, obligent à un jeu de pédalier particulièrement dense, qu'imposent peu de pièces du XVIII^e siècle. Les changements de pédales rapides qu'impliquent certaines pièces de clavecin ne constituent donc pas un problème incontournable, bien que certains enchaînements soient inconfortables, notamment lorsqu'à la rapidité de changement d'harmonie s'ajoute le problème des résonances. Il peut être nécessaire d'étouffer immédiatement une note jouée afin d'éviter d'entendre la pédale passer : une pédale actionnée sur une corde qui vient d'être mise en vibration s'entend, à tel point que la musique du XX^e siècle utilise le glissé de pédale comme un effet. Dans la mesure 27 de *La Du Taily* de Duphly, le *sol* bécarré de la main droite doit être étouffé par le pouce qui vient de le jouer simultanément au passage de la pédale sur la croche suivante, afin d'éviter une nuisance sonore parasite.



La Du Taily, mes. 22-27, in Jacques DU PHLY, *Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, op. cit., p. 24.

Néanmoins, quelques rares passages demeurent réellement injouables, trop opposés au fonctionnement de l'instrument. Ainsi, *La Discorde* de Moyreau, indiquée *prestissimo*, comporte six mesures de gamme chromatique en double-croches, qui sont en outre superposées alternativement à une batterie d'octave et à un trille. Ces quelques mesures sont

parfaitement « anti-harpistiques ». Les remplacer par une écriture idiomatique en arpèges emphatiques est envisageable, mais je ne suis pas certaine que cela soit réellement intéressant.



La Discorde, mes. 44-54, in Christophe MOYREAU, *Pièces de clavecin... Œuvre [IV]*. Gravé par Melle Vandôme, *op. cit.*, p. 11.

Le répertoire de clavecin s'adapte dans l'ensemble fort bien à la harpe, même si, au sein d'un *corpus* aussi vaste, il semble logique de laisser de côté les pièces dont l'exécution est nécessairement obérée par les contraintes incontournables de l'instrument. Certaines pièces ne peuvent être transférées à la harpe sans dommage, dès lors que, d'une part, elles ne sont pas exécutables de manière littérale, et que, d'autre part, aucune solution de substitution ne peut être considérée comme satisfaisante. Cette limite entre possible et impossible demeure cependant subjective, et elle est susceptible de varier d'un harpiste à l'autre. Il est vraisemblable que certains harpistes estimeront qu'une bonne moitié du *corpus* du clavecin n'est pas adapté à la harpe, tandis que d'autres pourront considérer que l'ensemble est réalisable.

Les problèmes posés par les résonances sont particulièrement représentatifs de la difficulté à placer la limite entre ce qui peut être joué à la harpe de ce qui ne peut ou ne devrait pas l'être.

Résonances

Les problèmes posés par les résonances sont particulièrement représentatifs de la difficulté à placer la limite entre ce qui peut être joué à la harpe et ce qui ne peut ou ne devrait pas l'être. La vibration des cordes du clavecin cesse lorsque le doigt de l'instrumentiste quitte la touche : le sautereau redescend alors en position basse, puis l'étouffoir vient interrompre le son en se posant sur la corde. La harpe ne dispose pas d'un mécanisme similaire, et les cordes restent en vibration longtemps après avoir été pincées par les doigts de l'interprète. Les

harmonies et les lignes mélodiques sont facilement brouillées par ces résonances lorsque celles-ci se multiplient, surtout dans le registre grave ou *medium*-grave, qui est le plus résonant de l'instrument. Les mains sont alors utilisées pour étouffer les sons et permettre au discours de se développer avec clarté. Trois gestes différents peuvent être employés à cet effet :

- étouffer avec la main gauche ou les deux mains à plat, ce qui ne permet pas d'alléger les résonances en cours de jeu, mais interrompt tous les sons en fin de pièce, de partie, ou de phrase ;
- étouffer avec la main gauche, en même temps que celle-ci joue une ligne plutôt monodique, avec des pouces détachés, et la main à plat ;
- étouffer avec les doigts des deux mains, au fur et à mesure du jeu, les cordes qui viennent d'être mises en vibration, pendant que les suivantes sont pincées. Cette technique est un peu complexe à mettre en œuvre, car elle implique de replacer les doigts sur les cordes qui vibrent, tout en continuant de jouer. Elle me semble cependant très utile, car elle permet d'ajuster finement la durée des sons au phrasé souhaité.

Ces différents procédés, destinés à étouffer les sons lorsque cela devient nécessaire, sont en usage depuis le XVIII^e siècle. Ils sont déjà décrits précisément dans la méthode attribuée à Krumpholtz :

« Quoique la plus grande partie des sons étouffés de la main gauche se fassent avec le pouce, il y a cependant plusieurs passages qu'on peut exécuter avec les autres doigts. Il y a aussi des notes qui sont trop éloignées pour que la paume de la main puisse les atteindre. On étouffe alors, avec les mêmes doigts qu'on remet promptement sur les cordes. »¹

Les cordes du registre grave et *medium*-grave résonnent davantage, et plus longtemps que celles de registres plus aigus. Sauf cas particulier – aspiration, ou pédale –, la main droite n'est que peu concernée par la technique d'étouffés qui est en revanche une composante essentielle du jeu de la main gauche dans les pièces de clavecin. Les résonances de la harpe ne favorisent pas la compréhension du discours de certaines œuvres, composées dans un registre particulièrement grave, comme c'est le cas de *Médée* de Duphly.

¹ Johann Baptist KRUMPHOLTZ, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle*, op. cit., p. 17.



Médée, mes. 1-18, in Jacques DU PHLY, *Troisième livre de Pièces de clavecin, composées par Mr Duphly...*, op. cit., p 14.

Médée déploie son dramatisme dans un registre particulièrement inhabituel, jusqu'aux sons les plus graves du clavecin. Les notes aspirées, nombreuses, sont étouffées avant l'attaque de la note suivante. Il n'est pas possible de laisser résonner toutes les autres : le halo sonore rendrait la pièce peu audible. Il est par conséquent indispensable d'étouffer presque chaque note de la main gauche, en même temps ou aussitôt après que la suivante a été mise en vibration, ce qui rend l'exécution de cette *Médée* complexe. Les aspirations, à droite, suivies de pincés, en faisaient déjà une œuvre difficile à maîtriser.

Le registre grave oblige l'interprète à employer les techniques d'étouffé de façon extensive, associant aux gestes producteurs de sons une gestuelle inaudible en apparence, mais tout aussi importante. La majorité des pièces de Forqueray, à l'origine pour viole de gambe, se développent dans cette tessiture grave. Cependant, l'octavation de l'ensemble d'une pièce constitue rarement une solution satisfaisante. La « transcribilité » de ces pièces dépend également du seuil de tolérance de l'interprète aux résonances de son instrument : pour ma part, j'affectionne particulièrement les pièces de Forqueray, de même que *La Médée* de Duphly, ce qui me conduit à les jouer malgré tout, pour des raisons de goût esthétique et non pas d'un point de vue objectif d'adéquation à l'instrument. Certains harpistes considéreraient probablement que ces pièces sont trop mal adaptées pour la harpe, malgré la possible utilisation des étouffés, et qu'il serait préférable d'en choisir d'autres au sein de ce même vaste *corpus*.

Les passages de main gauche entièrement en double-croches posent davantage de problèmes que les pièces moins densément écrites. En effet, il y est impossible d'étouffer chaque valeur. Les résonances y sont incompressibles, et ne peuvent être minorées que par l'abaissement de la main dans les cordes, à une hauteur où la vibration de celles-ci est de moindre amplitude. De nombreuses pièces¹ sont concernées par ce type de difficulté, qui peut

¹ Par exemple : *Suite de la Réjouissance* et 3^{ème} double de la *Gavotte en rondeau* in Louis-Claude DAQUIN, *Ier Livre de pièces de clavecin...* Gravées par L. Hüe, op. cit., *La Montmartel ou la Brunoy* et *La Gentry* in

souvent être résolue par le placement de la main comme dans ce cinquième double de *La Brunette* de Boismortier :



5^{ème} double de *La Brunette*, mes. 12-16, in Joseph de BOISMORTIER, *Cinquante-neuvième oeuvre... contenant quatre suites de pièces de clavecin*, op. cit., p. 21.

Le jeu bas dans les cordes permet de diminuer les résonances : il modifie cependant le timbre, produisant un effet dont certaines pièces me semblent mal s'accommoder. Ainsi, le 2^{ème} double de la *Gavotte en la*¹ de Rameau, dont la main gauche est également en double-croches dans le registre *medium-grave*, ou bien les doubles des *Niais*², ne me paraissent pas cohabiter heureusement avec ce timbre fermé produit par l'abaissement de la main dans les cordes. Il n'existe dans certains cas pas de solution réellement satisfaisante.

Le problème est amplifié lorsque le registre de la pièce est grave à tel point que la main droite est également concernée par ces questions de résonances. Ce cas de figure est rare ; on le rencontre néanmoins dans *La Du Buc* de Duphly³, et dans *Jupiter* de Forqueray⁴. La main droite, presque intégralement en double-croches, est composée dans un registre qui s'écrit en clé de *fa* et en clé d'*ut* 3. La question de l'octaviation – que j'évite d'ordinaire se pose ici, de même que l'intérêt de jouer une pièce qui comporte d'autres éléments « anti-harpistiques », comme des batteries d'octaves en triple-croches, dont il a été précédemment fait mention.

Les octaves brisées sont également malaisées à étouffer : les jouer main ouverte permet de limiter les résonances en les étouffant partiellement, mais la vitesse d'exécution demeure

Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre... Gravé par Mlle Vendôme*, op. cit., la 1^{ère} variation du 1^{er} Noël de la 4^{ème} suite in Claude-Bénigne BALBASTRE, *Recueil de Noëls formant 4 suites*, op. cit., doubles de *La Séduisante*, et *La Michelin* in Bernard de BURY, *Premier Livre de pièces de clavecin...*, gravé par le sr Hüe, op. cit.

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, op. cit.

² Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, op. cit.

³ Jacques DU PHLIY, *Quatrième Livre de Pièces de clavecin...*, composées par Mr Duphly..., op. cit.

⁴ Antoine FORQUERAY, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier*, op. cit.

limitée, tout comme la puissance. Il s'agit cependant d'un trait d'écriture couramment employé à la main gauche, notamment par Duphly¹.



La De Guigné, mes. 54-60, in Jacques DU PHLIY, *Quatrième Livre de Pièces de clavecin...*, composées par Mr Duphly..., A Paris, au bureau d'abonnement musical cour de l'ancien grand cerf St Denis, p. 2.

Les lignes qui comportent des déplacements importants et fréquents de la main gauche, qui impliquent de sauter rapidement d'une corde à l'autre, posent différemment le problème : il n'est pas possible de prendre le temps d'étouffer lorsqu'il faut déplacer la main le plus rapidement possible. Dans *La Sœur Agnès*, tout ce qui est joué avec une main placée peut être étouffé (la première mesure, par exemple), tandis que certains sauts d'intervalles égaux ou supérieurs à une octave rendent impossible un arrêt de la vibration de la première note simultanément à la mise en vibration de la suivante.



La Sœur Agnès ou La Novice, mes. 17-27, in Pierre-Claude FOUQUET, *Second livre de pièces de clavecin...* Gravé par Mlle Vendôme, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Mlle Castagnery Le Clerc de Bretonne, 1751, p. 8.

Les agréments dans le registre incriminé, habituels dans les œuvres de Couperin, manquent souvent d'une clarté qu'ils peuvent acquérir par le jeu bas dans les cordes, ou par le remplacement du pouce dans le cas des tremblements, doigté peu confortable mais parfois nécessaire.



La Pastorèle, mes. 8-12, in François COUPERIN, *Pièces de clavecin*, composées par Monsieur Couperin. Premier livre..., op. cit., p. 11.

¹ *La De Redmond* et *La De Villeroy* in Jacques DU PHLIY, *Second Livre de Pièces de clavecin*, composées par Mr Du Phly..., op. cit., *La De Guigné* in Jacques DU PHLIY, *Quatrième Livre de Pièces de clavecin...*, composées par Mr Duphly..., op. cit.

Les cas de figure posés par les résonances ne placent pas l'interprète face à des situations nettement possibles ou impossibles. Les limites entre ce qui est réalisable et ce qui ne l'est pas sont dépendantes de l'habitude que l'interprète a d'employer des doigtés incongrus pour pouvoir étouffer, mais aussi de son seuil de tolérance aux résonances mêlées.

Quelques pièces¹ s'accrochent heureusement de ces résonances, qu'elles requièrent lorsqu'elles comportent des liaisons, qui incitent le claveciniste à garder les doigts enfoncés dans plusieurs touches consécutives, afin que les sons puissent se mêler. Le harpiste ne rencontre dans de tels cas aucune difficulté de réalisation, n'ayant pas à adapter le jeu ordinaire de l'instrument pour bénéficier de résonances naturellement pérennes.



Les Silvains, mes. 29-34, *Ibid.*, p. 8.

Les résonances de la harpe constituent dans le cas du style luthé une caractéristique bienvenue, un atout, plutôt que la contrainte qu'elles représentent dans la majorité des œuvres de clavecin.

3.2.2 La Transcription impossible

« Impossible » est un terme dont l'emploi peut être contesté. D'une part, il s'agit d'impossibilités subjectives : il ne s'agit que de ce qui me paraît impossible, et que d'autres sont susceptibles de juger réalisable. D'autre part, mes propres critères de faisabilité sont mobiles et non pas figés : parce qu'il s'agit souvent du « souhaitable » davantage que du « possible », mon rapport à certaines pièces a varié au cours des cinq années. Enfin, l'impossibilité dont il s'agit constitue le plus souvent une impossibilité de transcription « littérale », et non pas une impossibilité de transcrire moyennant des modifications plus ou moins importantes. Deux exemples, déjà cités, mettent en valeur ces différentes « impossibilités » : *Vertigo*, de Pancrace Royer², qui est – presque – objectivement irréalisable

¹ Par exemple *L'Enchanteresse* et *Les Idées heureuses* in François COUPERIN, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, op. cit., *Les Barricades mystérieuses* in François COUPERIN, *Second livre de pièces de clavecin...* Gravé par F. Du Plessy, op. cit., *La D'Héricourt* in Claude BALBASTRE, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Mlle Vendôme, op. cit.

² Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre...* Gravé par Labassée, op. cit.

littéralement, mais qui me semble fort bien s'accommoder de modifications, et les doubles de la *Gavotte en la* de Rameau¹, qui sont presque réalisables en l'état, mais pas tout à fait, et pour lesquels aucune modification ne me semble satisfaisante.

Une large partie de *Vertigo* me semble inadaptée à la harpe. Dans la partition reproduite ci-dessous, j'ai encadré toutes les mesures qui sont, à mon sens, irréalisables du point de vue digital, du moins par rapport au *tempo* et à l'intensité sonore que je pense nécessaires pour interpréter cette pièce.

16
Le Vertigo,
Rondeau.

Moderato

Lent.

Continués les doubles croches.

B. Fin

¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique*. Gravées par Melle Louise Roussel..., op. cit.

17

Ordinaire.

Vertigo, in Pancrace ROYER, *Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Labassée, op. cit.*, p. 16□17.

Près d'un quart de la partition (23%) ne peut être réalisée à la harpe sans que le *tempo* n'en soit appesanti ou la nuance amoindrie. Il me semble impossible d'approcher l'effet produit au clavecin en jouant les accords répétés de quatre sons ou les batteries d'accords de trois sons tels que ceux-ci sont écrits. Seule la batterie de main droite, mes. 12 à 15, peut être jouée sans dommage. De multiples solutions alternatives peuvent être mises en œuvre pour remplacer les suivantes. Habituellement, je joue les mesures 26 à 32, et 84 à 89 sur le modèle de la batterie composée par Royer pour les mesures 12 à 15 (en rouge). A la place des batteries de main gauche encadrées en bleu, je joue des arpèges ascendants de quatre notes répétées en double-croches. C'est l'un des rares cas où je trouve que cette figure, très

idiomatique de la harpe, n'appauvrit pas le discours et produit un effet satisfaisant : je suis d'ordinaire réticente quant à son emploi. Je ne réalise pas les deux mesures encadrées en vert de la même manière que celles qui sont en rouge, bien que les accords répétés de la main droite y soient identiques. En effet, ils ne me semblent pas partager la même fonction : leur objet est ici de créer un fort contraste avec la monodie avec laquelle ils alternent, et non pas de produire un accroissement continu de la tension sur une plus longue durée. C'est pourquoi je transcris ces mesures différemment, faisant résonner le premier accord à la main gauche, puis en jouant tous les accords répétés de la main droite en alternant les deux mains. Les mesures finales, en jaune, peuvent être modelées à l'aide des diverses solutions mises en œuvre au préalable. Je n'ai pas de solution de transcription fixe pour celles-ci, cherchant à chaque fois à agencer les figures choisies de manière à provoquer au mieux une tension croissante et, si possible, une densification de l'effet.

La transcription de *Vertigo* comporte deux points intéressants. Tout d'abord, elle montre combien il serait illusoire de vouloir établir des règles : une même figure « impossible » peut (doit) être transcrite différemment selon le contexte dans lequel elle est placée et sa fonction au sein du discours musical. Ensuite, si certains passages peuvent bénéficier de choix de transcriptions fixes – pour un interprète donné – d'autres resteront mobiles, plusieurs solutions d'égale efficacité étant envisageables pour les exécuter.

Le sixième double de la *Gavotte* de Rameau amène une toute autre problématique. Il est moins nettement impossible de le jouer de manière littérale que les passages incriminés dans *Vertigo*. En revanche, ce ne sont pas 25% de la pièce qui posent problème, mais la main gauche dans son intégralité.



6^{ème} double de la *Gavotte* en *la*, mes 1-6, in Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, op. cit., p. 17.

Diverses solutions ont été envisagées pour trouver ce que les traducteurs nommeraient une « équivalence dynamique », à savoir une figure porteuse du même sens, ou susceptible de produire le même effet. Toutes les figures en double-croches essayées à la main gauche sur ces harmonies (arpèges, arpèges brisés, mouvements disjoints divers), ont été, à mon sens, infructueuses. Les plus réussies étaient celles qui conservaient la structure rythmico-

mélodique de la ligne de basse, bien qu'elles demeurent moins incisives que la formule de Rameau. Une autre possibilité, également insatisfaisante de mon point de vue, a été proposée précédemment. Elle permet de jouer la ligne de main gauche partagée entre les deux mains, en ramassant la tessiture de celles-ci¹.

Le double de la *Gavotte* en *la* de Rameau constitue un cas opposé à *Vertigo* : aucune formule de remplacement ne semble adéquat, pour cette main gauche presque jouable. Pour *Vertigo*, au contraire, les formules d'écriture différentes mais d'effet presque similaire ne manquent pas, ce qui permet de transcrire une œuvre dont une large proportion (un quart) est irréalisable à la harpe. La transcription littérale est peu adéquate pour Rameau mais est impossible pour *Vertigo*, qui demeure cependant plus transcribable que la *Gavotte*, moyennant modifications. Ces pièces sont représentatives de deux formes opposées d'« impossibilité » de transcription du clavecin français vers la harpe.

C'est l'« intranscribibilité » du double de la *Gavotte* qui rejoint, davantage que la nécessité de modifications de *Vertigo*, l'intraduisible littéraire. La transcription de la première peut conserver l'harmonie, les valeurs rythmiques, une métaphore de sens et de forme. Elle perd en revanche l'effet et la poésie qui lui sont particuliers. L'intranscribable dont il est ici question me semble proche, écart stylistique mis à part, de celui développé à propos d'un vers de Mallarmé par M. de Launay :

« On comprendra immédiatement qu'il n'y a aucune chance que puisse se retrouver dans aucune autre langue la « réussite » d'un vers de Mallarmé comme « Aboli bibelot d'inanité sonore » : la plupart du temps, une traduction transformera ce vers en n'en retenant que la strate sémantique abusivement isolée, ce qui donnera des équivalents presque risibles à nos yeux, du genre « objet décoratif évacué produisant des sons absurdes », ou « ornement absent, cause de bruits illusoire ». (...) Ce qui devrait être traduit ne peut pas non plus être simplement déterminé par la syntaxe qui, dans l'exemple qui nous occupe s'estimerait satisfaite d'avoir donné à ce vers la fonction d'apposition qui est aussi la sienne, mais n'en épuise nullement la signification du point de vue de sa fonction poétique : en effet, le sens de ce vers, outre sa fonction syntaxique et le jeu de ses signifiants au sein du sonnet, est précisément d'opérer une inversion patente des tendances sémantique et sémiotique. (...) Ce qu'il faut traduire implique donc qu'on aille jusqu'à complètement abandonner toute équivalence sémantique. Et voilà qui conforte la thèse de l'intraductibilité, car même l'équivalence sémantique ne garantit nullement, lorsqu'elle est préservée, que l'énoncé aura une valeur comparable. »²

¹ « La seconde hypothèse implique de ramasser l'ambitus général et de choisir de sacrifier le registre *medium-aigu*, ou le registre grave. En effet, la modification de la main droite, qui conserverait la ligne principale et les notes inférieures réalisables, aurait pour fonction de permettre à cette main droite de prendre une part de la ligne de main gauche, ce qui implique que les deux mains évoluent dans une tessiture proche. Les répétitions, partagées entre les deux mains, s'en trouveraient ainsi facilitées, et la main gauche aurait la possibilité d'étouffer une partie des résonances. Il me semble cependant que l'écrasement de la tessiture serait préjudiciable à la clarté du discours. » p. 239.

² Marc BUHOT DE LAUNAY, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2006, vol. 1, p. 42-43.

Ces impossibilités dépendent de mes capacités, et les limites que j'ai proposées sont susceptibles d'être différentes pour d'autres interprètes. Certaine main à la physiologie particulière et à la virtuosité développée pourra peut-être réaliser les batteries de main gauche de *Vertigo*, tandis qu'un autre interprète sera à même d'inventer une solution de remplacement satisfaisante pour la *Gavotte* de Rameau, ou parviendra à jouer la main gauche du dernier double en détachant les basses, avec vitesse et netteté. Toutes mes conclusions et propositions sont tributaires d'un « ici et maintenant » limité, qui m'est propre, et sera amené à évoluer.

« S'il n'est que la désignation de ce que tel traducteur est incapable de récrire, c'est à tort qu'on parlera d'intraduisible : un autre traducteur franchira ce qui fut pour le premier la limite, et une autre époque ne s'immobilisera pas devant des impasses qu'elle ne percevra plus comme telles. (...) L'intraduisible, même lorsqu'il est effectif et n'est plus synonyme d'incompétence, n'est jamais un problème sur le versant de l'analyse, de l'interprétation ; il n'est qu'une impossibilité momentanée de la réécriture, ou structurelle de telle langue, mais pas de la traduction. (...) L'intraduisible véritable est simplement ce qu'on ne peut véritablement récrire, ce qui ne signifie pas non plus qu'il interdit toute forme de traduction, mais cette dernière se réduirait pour ainsi dire à une gigantesque note explicative qui, finalement, se substituerait à la traduction, elle-même désormais inutile. Cet intraduisible véritable est, en réalité, exceptionnel ; on serait tenté de dire qu'il ne se rencontre que dans des cas bien précis où le texte original est opaque même à un regard autochtone. »¹

L'intranscriptible véritable me semble être, comme l'intraduisible, exceptionnel. Les quelques passages ou pièces que j'ai identifiés comme tels ne sont que des impossibilités circonstanciées, tributaires de limites qui n'ont pas valeur d'absolu. La transcription rejoint en cela une nouvelle fois l'interprétation, qui, hors reproduction technique, est éphémère et unique.

¹ *Ibid.*, p. 46.

Conclusion

Comme on l'a vu, l'écriture caractéristique du clavecin est susceptible de poser des problèmes dans le cadre de la transcription pour harpe, d'une part pour des raisons digitales (agréments et certains traits de virtuosité), d'autre part pour des raisons organologiques (pédales et résonances). Ces difficultés exigent du musicien une forme de virtuosité qui n'est pas nécessairement démonstrative, et le place face aux limites de son instrument ainsi qu'aux siennes propres. La place de ces limites diffère non seulement selon les interprètes, mais aussi selon l'évolution du jeu d'un même interprète. Cette mobilité des frontières qui marquent l'ensemble des œuvres qui posent question – ensemble qui exclut les œuvres qui peuvent sans doute être jouées telles qu'écrites, ainsi que celles qui nécessitent impérativement des modifications – est apparue de manière évidente au fur et à mesure de mon travail. Pour des raisons anecdotiques, les notes prises sur les œuvres de mon *corpus* ont été réparties au sein de deux fichiers informatiques différents. Le premier, qui concerne les œuvres que j'ai lues au début de ma recherche, contient 27% d'œuvres comportant des cas limites, tandis que le second, élaboré plus tard, n'en comporte que 8%. L'écart est très important, et il est également révélateur, au delà d'une différence entre ces ensembles, d'une familiarité croissante avec le répertoire visé du clavecin français du XVIII^e siècle, qui induit une diminution des difficultés à exécuter les traits caractéristiques de l'écriture du clavecin. Cependant la raison de cette disparité réside également pour partie dans la diversité des œuvres du *corpus* : le premier fichier comporte les œuvres des compositeurs les plus célèbres (Couperin et Rameau notamment), ainsi que les pièces théâtrales tardives, tandis que le second fichier contient des œuvres composées au début du XVIII^e siècle (par Siret, Le Roux, Marchand), ou bien celles des auteurs que j'ai découverts au cours de cette étude (par exemple Jollage ou Bury). Il n'est pas aisé de quantifier ce qui, dans cet écart, relève de mon évolution personnelle ou bien relève de ce qui est induit par les différences intrinsèques aux œuvres des deux ensembles. En tout état de cause, l'impossibilité de transcrire, exceptionnelle, est à distinguer de l'impossibilité de jouer la partition de clavecin de manière « littérale », qui est rare. Toutes deux sont contingentes et non pas absolues.

Il m'est ensuite apparu impossible d'édicter des règles de transcription susceptibles d'être valables pour l'ensemble du répertoire de clavecin français du XVIII^e siècle, et pour tout

harpiste, alors même qu'une telle démarche faisait partie de mes hypothèses de départ. Chaque pièce est un cas particulier à articuler avec un interprète particulier, à un moment donné. A quelques années de distance, ce que l'on estime impossible peut devenir concevable, pour soi ou pour un autre musicien. Yves Rechsteiner, transcripteur des œuvres de clavecin de Rameau pour orgue, explique ainsi comment ses premières appréciations concernant l'adaptabilité de certaines pièces ont évolué :

« Le parallèle entre le clavecin et l'orgue soulève des questions sur les idiomes de chaque instrument. Par exemple, une première écoute des ouvertures m'avait fait écarter les parties rapides contenant trop de notes répétées. Difficiles à faire sonner à cause de la lenteur d'attaque de l'orgue, sources de houpements dans le vent, les fugues ou allegro en notes répétées me semblaient plus convenir au clavecin qu'à l'orgue. Pourtant je découvre peu après que Balbastre a joué devant Rameau l'ouverture de *Pigmalion*, dont la partie rapide n'est faite que de double-croches en notes répétées ! »¹

Cette inévitable mobilité du jugement constitue l'un des éléments qui a fait de mon projet initial une impasse. Je souhaitais produire un catalogue des pièces de clavecin, classées en fonction de leur degré de transcribibilité pour la harpe. J'avais pour ambition de réaliser une typologie des cas problématiques, et de tirer de l'étude de cette liste un ensemble de « recettes » susceptibles de remédier à chaque problème qui pouvait être rencontré. Je voulais produire un objet à la fois pratique et utile, tout en étant pensé et construit de manière à respecter les contraintes d'un doctorat. Cela n'a pas été possible et, désormais, cet objectif initial me paraît certes légitime, mais naïf. Mon ambition se limite maintenant à produire un outil qui permette de favoriser la diffusion de ce répertoire auprès des harpistes. Cet outil ne peut être un objet « scientifique », qui distingue un « vrai » d'un « faux ».

Il n'est pas indispensable qu'il soit exhaustif. Y faire figurer uniquement les pièces qui s'adaptent le mieux à la harpe me paraît désormais préférable, en assumant le caractère nécessairement subjectif et partial de ce choix. Par ailleurs, l'enquête informelle que j'ai menée auprès de mes pairs m'a montré qu'il était utile que ce catalogue intègre une dimension pédagogique, que je n'avais pas envisagée au départ. En effet, la majorité des harpistes qui m'ont répondu ont évoqué l'utilité qu'un tel catalogue pourrait avoir pour leurs élèves si le niveau des pièces était indiqué, tandis qu'ils ne semblaient pas nécessairement prévoir d'en faire usage à titre personnel en tant que concertistes. Plusieurs d'entre eux m'ont suggéré qu'il leur serait davantage utile de disposer, plutôt que d'un catalogue, d'une anthologie de pièces classées par niveaux, d'auteurs variés, dont les éventuelles modifications seraient intégrées à la partition – et signalées –. Ce qui pourrait être utile à la communauté des

¹ Yves RECHSTEINER, « Adapter Rameau à l'orgue : une démarche historique », *La tribune de l'orgue*, 2009, vol. 61, n° 4, p. 29.

harpistes a donc peu de points communs avec mon idée initiale, sans doute utopique, et j'ai été amenée à distinguer l'étude universitaire de la production d'un travail utile aux enseignants-interprètes, bien que ce dernier puisse dériver du premier. Enfin, il n'est pas possible d'établir un classement opérationnel du répertoire visé qui ne soit pas réducteur, et qui puisse être considéré comme pérenne. Il n'est pas davantage envisageable d'établir une typologie des problèmes rencontrés et d'en déduire une liste de règles et recettes pour la transcription.

On se trouve donc face à une contradiction qu'il convient d'assumer. D'une part, il est impossible d'effectuer des choix de transcription pérennes et dénués de contradiction ; d'autre part, il est indispensable de faire ces choix pour pouvoir jouer ce répertoire, fussent-ils contestables. Cette démarche de l'interprète-transcripteur me semble proche de l'éthique qui émerge d'une nécessaire traversée de l'aporie, comme Derrida la définit à plusieurs reprises, notamment dans un article qui met sa pensée à la portée d'un public plus large qu'à l'accoutumée :

« Si je sais ce que je dois faire, je ne prends pas de décision, j'applique un savoir, je déploie un programme. Pour qu'il y ait décision, il faut que je ne sache pas quoi faire. Ce qui ne signifie pas qu'il faille renoncer à savoir : il faut s'informer, en savoir le plus possible. Reste que le moment de la décision, le moment éthique, si vous voulez, est indépendant du savoir. C'est au moment du "je ne sais pas quelle est la bonne règle" que la question éthique se pose. »¹

L'éthique, telle qu'elle est ici définie par Derrida, est bien distincte d'une morale au sens commun du terme, avec ses normes et ses règles. Mon projet de départ était finalement davantage moral qu'éthique, davantage prescriptif qu'universitaire, attitude dont j'ai été amenée à me défaire, au profit d'un rapport à l'œuvre qui accepte les contradictions, qui les intègre et tente de les transcender au service du concert.

Le doctorat « Recherche et pratique » implique la plupart du temps de penser sa propre pratique, ce qui constitue une autre forme d'aporie, et place l'interprète face à des contradictions qui peuvent paraître insolubles. E. Contini en vient à douter de la pertinence, voire de la possibilité pour les interprètes de développer un discours cohérent sur l'interprétation :

« On peut d'ailleurs se demander si les interprètes sont les mieux placés pour discourir sur l'interprétation. D'un côté, ils expérimentent de manière unique tous les stades de l'interprétation : déchiffrement, lecture et analyse, travail préparatoire par fragment et ensemble,

¹ Jacques DERRIDA et Jérôme-Alexandre NIELSBERG, « Entretien avec Jacques Derrida - Penseur de l'événement », *L'Humanité*, 28/01/2004.

exécution publique, maturation, nouvelle exécution ; ils vivent cette expérience : travail, vécu en soi de l'émotion, partage du temps de l'œuvre avec leur temps psychologique, temps dévolu à la musique, audition de manière critique et experte des enregistrements, discussions avec les collègues et avec leur public. D'un autre, ils manquent peut-être d'un recul permettant une certaine neutralité ainsi que des techniques et méthodes d'autres disciplines pour questionner la musique. »¹

Il décrit de façon assez réaliste les différentes étapes du processus d'interprétation. Il en déduit de manière pertinente que les interprètes ont peu de recul et peu de neutralité pour discourir sur l'interprétation, ce qui me semble être précisément l'intérêt du discours des interprètes sur leur propre pratique, qui n'est certainement pas neutre. On peut par ailleurs noter qu'il est peu probable que des observateurs non interprètes, non acteurs de ce processus, puissent davantage poser un regard neutre sur ces questions. Mais les interprètes, engagés à titre personnel dans ce processus qui met en jeu toute leur subjectivité ne peuvent avoir qu'un rapport impossible avec une éventuelle neutralité. Tout au plus peuvent-ils analyser leurs propres évolutions dans le temps, évolutions sur le choix des œuvres, sur leur interprétation, sur les moyens techniques utilisés. Au moment de jouer une œuvre, ils ne peuvent que l'articuler avec eux-mêmes, *hic et nunc*. L'aporie se déplace en somme de l'objet sur le processus. Tenir un discours sur son interprétation équivaut à tenir un discours sur soi, et pas uniquement sur ce que l'on fait ou que l'on produit, ce qu'analyse justement E. Contini :

« Enfin, l'interprète considère peut-être l'analyse (la mise par écrit) de son travail technique comme la mise à plat d'une « tuyauterie » qui est de peu d'intérêt pour le lecteur et de surcroît difficile à exprimer, (...) ou bien il considère la « description » de ses états émotionnels lorsqu'il étudie ou joue de la musique de l'ordre d'une introspection à laquelle il ne veut pas se livrer, de l'ordre d'un dévoilement de son intimité à laquelle il peut répugner. »²

Cette répugnance est peut-être l'une des raisons qui font qu'il est si difficile d'écouter l'enregistrement de ses propres interprétations, de la même manière qu'il est toujours dérangeant d'entendre un enregistrement de sa propre voix parlée. Les multiples imperfections qu'une telle audition permet d'identifier s'adjoignent à la confrontation face à quelque chose qui tient du soi, et qui diffère, voire diverge, de l'image auditive intérieure que l'on s'était créée.

Il est par ailleurs très difficile de tenir un discours sur sa propre pratique d'interprète qui puisse être sinon objectif, du moins « honnête ». Le discours de l'interprète sur l'interprétation implique presque une forme de « psychanalyse du jeu », dont je n'ai nul désir, peut-être par peur que cela détourne du faire, de l'agir musical, pour lequel je préfère réserver

¹ Eric CONTINI, « Curieux discours d'interprètes : naïvetés, schizophrénie, ou impossibilité ? », *DEMéter*, 2012, vol. 6, p. 13.

² *Ibid.*

mon énergie. La psychanalyste M. Vaquin compare ainsi l'interprétation musicale à sa propre discipline, et souligne la nécessaire quête d'intégrité de l'interprète :

« De la part de l'interprète musicien, jouer une œuvre participe certainement d'un acte de transfert, à de multiples niveaux : l'interprétation restitue l'état intérieur de l'interprète, de sa position de sujet dans son rapport à l'œuvre et au compositeur, à l'auditeur, à son métier, à l'art, à lui-même, à l'acte de donner. Mais l'aptitude d'un interprète à être soi-même dans le respect et la communication du texte d'un autre doit être pour beaucoup dans le bonheur de la réception. L'étrangeté réside probablement dans le fait qu'être soi-même en la matière, c'est aussi disparaître derrière la musique »¹

La dernière phrase semble réanimer le thème de la transparence de l'interprète qui pourrait s'effacer au profit de la musique. M. Vaquin me semble ici pointer l'une des contradictions de l'interprétation : le musicien voudrait en partie être transparent, permettre à l'œuvre d'advenir en allégeant son empreinte, tout en ayant parfaitement conscience que cette utopie n'est finalement ni possible, ni souhaitable. L'œuvre ne peut advenir dans sa singularité qu'à la condition d'être incarnée par un interprète qui laisse sa singularité – y compris celle du moment – se déployer sans faux-semblants, avec la plus grande intégrité possible, ce qui peut faire courir le risque d'une forme d'impudeur. Il s'agit avant tout d'être, pas uniquement de jouer. L'interprétation musicale implique que l'Autre (l'œuvre) existe par l'affirmation du Je plus que du jeu, et réciproquement.

Le processus me semble déjà dense lorsqu'il ne s'agit « que » d'interprétation. L'instance supplémentaire que constitue la transcription rend le processus en question encore plus complexe, que ce soit parce que l'instrument nouveau se trouve mis en avant, ou parce que l'interprète peut être amené à modifier partiellement la partition. La tension contradictoire entre volonté de transparence et affirmation de sa propre subjectivité se trouve renforcée dans le cas de la transcription, d'autant plus que l'acte de transcrire n'est pas motivé par la « nécessité » qui meut toute interprétation. La transcription agit comme une caisse de résonance vis-à-vis des problématiques centrales de l'interprétation : l'œuvre comme figure de l'altérité, l'affirmation du Je, les questions éthiques liées à l'interaction du Je et de l'Autre, et la fragilité du jeu.

¹ Monette VAQUIN, *Le psychanalyste et le musicien : deux interprètes, pour quelle œuvre ?*, [http://linterpretemusicien.com/musique et sciences humaines 016.htm](http://linterpretemusicien.com/musique_et_sciences_humaines_016.htm).

Conclusion

« Ces cas de frontière sont infinis, et on pourrait en identifier un pour chaque texte à traduire. Signe que, une fois encore, on ne peut établir une typologie des traductions, mais, tout au plus, une typologie (toujours ouverte) des différentes façons de traduire, au cas par cas, en négociant l'objectif qu'on se propose – et, au cas par cas, en découvrant que les façons de traduire sont plus nombreuses que ce que l'on croit. »¹

La typologie ne semble pas davantage pouvoir circonscrire la traduction qu'elle ne peut circonscrire la transcription. Le projet qui a initialement motivé cette recherche – constituer un catalogue exhaustif des œuvres transcriposables à la harpe, ainsi qu'une typologie pratique des problèmes de transcription et de leur résolution – était inadapté à la fois au répertoire et au processus de la transcription. Celui-ci, complexe et mobile, exige que chaque partition, voire que chaque mesure, soit traitée au cas par cas, sans permettre l'application d'un ensemble de règles.

C'est pourquoi il m'a semblé indispensable, en commençant cette étude, de distinguer la rédaction universitaire d'un objet pratique de diffusion, que j'aspire néanmoins à produire, comme une conséquence de ce travail de thèse. Donner une suite pratique et diffuser ce travail impliquera d'accepter de n'être pas exhaustif, d'effectuer une sélection selon des critères qui demeureront en partie subjectifs, ainsi que d'intégrer la dimension pédagogique. La forme pourra être celle du catalogue, mais il convient aussi d'envisager d'employer un outil de diffusion que j'avais tendance à écarter d'emblée, à savoir l'anthologie, ou éventuellement une forme de guide pratique à l'usage des interprètes débutant une pratique de la transcription. Le moyen choisi devra être utile, efficace, et permettre une diffusion aussi large que possible d'un répertoire qui le mérite, ce qui impliquera nécessairement des compromis et des choix. Ce projet ne pouvait se confondre avec les visées scientifiques d'une étude universitaire, qui tente de partager ce qui est subjectif et contestable de ce qui l'est moins, et qui s'efforce surtout de souligner la complexité d'un processus et les limites de sa formalisation.

Ce travail m'a conduit à revenir sur un second *a priori*, qui concernait la relation entre le travail à la table et l'interprétation, et peut-être une mécompréhension de ce que pouvait être un doctorat de Musique Recherche et Pratique. Ayant de longue date suivi un double cursus à la fois en harpe et en culture musicale, j'y ai vu une occasion de réunir mes deux formations, considérant inconsciemment que je pourrais ainsi mettre mes quelques compétences

¹ Umberto ECO, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, traduit par Myriem BOUZAHER, Paris, B. Grasset, 2007, vol.1, p. 400.

musicologiques au service de la pratique instrumentale. J'envisageais donc d'effectuer une recherche empruntant mes modalités habituelles d'investigation historiographique ou esthétiques, et de m'appuyer sur les sources, les études, mes analyses et mes lectures pour jouer. Prendre connaissance de l'ensemble des traités et préfaces de clavecin et de harpe du XVIII^e siècle, m'intéresser à la pratique de la transcription en France à la même époque, et découvrir la relation de Madame de Genlis et de Krumpholtz avec le répertoire de clavecin m'a certes été notablement utile, mais n'a pas été aussi fondamental ou déterminant que ce que j'imaginai.

Je confondais vraisemblablement musicologie appliquée et recherche d'interprète, je séparais la recherche de la pratique, au lieu de considérer qu'il s'agissait d'une « recherche pratique ». C'est cependant cette dernière qui s'est imposée : la recherche qui a eu une réelle influence sur ma pratique s'est déroulée derrière l'instrument et non pas à la table. Elle a été musicale autant qu'intellectuelle. Le travail qualitatif effectué dans le but d'interpréter ces pièces en concert n'était pas nouveau¹, à la différence de l'aspect quantitatif induit par un désir d'exhaustivité. Déchiffrer plusieurs centaines de pièces m'a permis d'établir une familiarité avec ce répertoire, complémentaire du travail de détail réalisé sur l'infime partie du *corpus* que j'ai effectivement interprétée en concert.

J'ai l'impression que les œuvres m'ont enseigné, de manière empirique, par imprégnation massive, et que cet empirisme quantitatif m'a permis de développer une forme de compétence concernant le jeu et la transcription de ce répertoire à la harpe. Je m'attendais à mettre ma formation intellectuelle au service de la pratique, et à faire fructifier un travail d'instrumentiste de détail et de qualité. En forçant quelque peu le trait, c'est l'inverse qui s'est produit : d'une part, la recherche a été pratique et c'est cette pratique qui a guidé ma réflexion, et d'autre part la quantité de répertoire lu m'a apporté autant que l'étude détaillée de quelques œuvres. La première de ces constatations est peut-être une évidence pour nombre de doctorants en Musique Recherche et Pratique. En ce qui me concerne, elle s'est révélée progressivement. Interprétation et transcription dévoilent la nature dialogique du geste générant une pensée et d'une pensée générant un geste.

¹ J'ai pu bénéficier de l'enseignement de mon professeur référent pour ce doctorat, le claveciniste et chef Kenneth Weiss, dès 2006, dans le cadre de l'ancien cycle de perfectionnement du CNSMDP. Entre 2006 et 2008, j'ai travaillé et transcrit avec lui des pièces de clavecin de manière moins spécialisée, issues des répertoires français, italien et germanique des XVII^e et XVIII^e siècles.

Ma pratique de la transcription des œuvres de clavecin vers la harpe s'est avérée relativement proche de celle qui a pu exister au XVIII^e siècle. Non notée, elle relève de l'interprétation plus que de l'arrangement. Ecrire mes transcriptions n'aurait pas davantage de sens que de figer tous les choix d'une interprétation. Madame de Genlis et Krumpholtz utilisent le verbe « jouer » lorsqu'il s'agit de qualifier l'acte qui fait entendre les pièces de clavecin à la harpe, non pas « transcrire », ni « réécrire », ni « arranger ». L'impossibilité de jouer toutes les œuvres de clavecin de manière littérale à la harpe ne constitue pas un obstacle à considérer la transcription comme une forme d'interprétation.

La pratique actuelle de la transcription-interprétation des pièces de clavecin à la harpe semble en partie similaire à celle du XVIII^e siècle. Le rapport à la virtuosité et à la confrontation aux limites, problématiques inhérentes à la réflexion sur l'interprétation, concernent aussi bien les instrumentistes contemporains de Duphly que ceux d'aujourd'hui. D'autres problématiques se posent en revanche différemment : le développement du répertoire, moteur de la transcription à toutes époques, est au service des virtuoses au XVIII^e siècle, tandis qu'il ne l'est que partiellement depuis le XX^e siècle, les éditions pédagogiques représentant la majeure partie des transcriptions publiées. Par ailleurs, la diffusion des œuvres favorisée par la transcription est moins fondamentale aujourd'hui, cette fonction de diffusion étant assurée par l'enregistrement. Enfin, l'évolution technique permise par la transcription est inverse : l'écriture de la harpe se distingue progressivement de l'écriture de clavier au XVIII^e siècle, tandis que depuis le XIX^e siècle, l'écriture idiomatique de la harpe, très nettement caractérisée, se confronte *via* la transcription à l'altérité de l'écriture musicale, susceptible de faire évoluer le jeu des interprètes et, indirectement, la composition pour harpe.

Certaines interrogations posées par cette pratique et ce répertoire sont en revanche exclusivement contemporaines. Les questions d'authenticité et de fidélité ne semblent pas avoir eu cours au XVIII^e siècle, du moins posées en ces termes. L'anachronisme de ces préoccupations ne les supprime cependant pas. Découvrir que la majorité des transcriptions du XVIII^e siècle privilégiaient l'idiomatisme n'a pas modifié mon désir de jouer les partitions de clavecin de manière aussi littérale que possible. Il serait probablement plus « historiquement informé », parce que cette posture de prise de liberté est courante au XVIII^e, d'adapter librement les pièces, à vue, aux caractéristiques techniques de mon instrument.

Ce n'est cependant pas tant un désir de fidélité qui me pousse à privilégier la transcription littérale, que le goût pour l'altérité de la musique de clavecin, que je ne désire pas effacer pour la fondre dans une écriture harpistique. J'aime jouer les pièces de clavecin à la harpe, précisément parce qu'elles n'y sonnent pas comme des pièces pour harpe : c'est là que réside

l'intérêt de ces transcriptions-interprétations, tout comme leur aspect le plus critiquable. La seule fidélité qui me semble fondamentale dans le processus de transcription est la fidélité à ce que fait l'œuvre – à ce qu'elle fait, davantage qu'à ce qu'elle est. L'œuvre n'est que parce qu'elle s'incarne, ce que développe avec justesse R. Barthes dans *Musica practica* :

« La musique que l'on joue relève d'une activité peu auditive, surtout manuelle (donc, en un sens, beaucoup plus sensuelle) ; c'est la musique que vous ou moi pouvons jouer, seuls ou entre amis, sans autre auditoire que ses participants (c'est-à-dire tout risque de théâtre, toute tentation hystérique éloignés) ; c'est une musique musculaire ; le sens auditif n'y a qu'une part de sanction : c'est comme si le corps entendait – et non pas l'âme. »¹

Je partage sa conception de la musique comme *praxis*, mais pas son idéal de musique pratiquée pour soi seul et sans auditoire, qui évince l'effet et l'agir sur autrui.

La transcription constitue un terrain de contradictions fertile, mais difficile à formaliser, comme c'est le cas de l'interprétation-exécution et de la traduction littéraire. Elle s'en distingue sur deux points : d'une part elle induit une instance supplémentaire – la transcription dans le premier cas, l'interprétation dans le second –, d'autre part elle n'est pas nécessaire pour que l'œuvre existe ou soit accessible. Hormis pour ce qui concerne le développement du répertoire, la transcription est « inutile » à l'œuvre, elle est « gratuite ». C'est ce qui pousse à justifier son existence, c'est là que réside son intérêt, c'est également en cela qu'elle est contestable.

La transcription relève de l'interprétation-exécution, mais également de l'interprétation-herméneutique. Elle amène à une forme de compréhension du répertoire du clavecin, de son évolution, de ses caractéristiques, à travers les problèmes que pose sa transcription à la harpe, qui conduit parallèlement à une mise en avant des spécificités de l'instrument de destination. Ces compréhensions-interprétations du répertoire et de l'instrument *via* les apories de la transcription ne peuvent se résoudre qu'à travers le jeu, le concert. Cette « herméneutique incarnée », caractéristique de l'interprétation musicale, est amplifiée par la transcription. Elle advient avec une acuité renforcée lorsqu'elle est pratiquée directement devant un public, ce qui se produit néanmoins très rarement, étant contraire aux usages actuels. Transcrire directement devant un auditoire implique de ne pas avoir travaillé auparavant, ce qui était probablement courant dans le cadre de la pratique semi-privée du XVIII^e siècle, mais semble inenvisageable à une époque où une certaine conception du respect d'un public habitué à

¹ Roland BARTHES, « Musica practica », in *Oeuvres complètes, livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Seuil., Paris, n° 3, 2002, p. 447.

l'idéal de perfection de l'enregistrement, impose de ne lui présenter une œuvre qu'après de nombreuses heures de fréquentation.

Dans le cadre d'un moment musical informel, où la musique n'était que l'un des éléments du moment en question, et non le centre exclusif de l'attention, je me suis autorisée l'expérience d'une transcription instantanée, afin de pouvoir faire entendre une œuvre chère à l'une des personnes présentes. J'ai ainsi eu la joie de naviguer entre les trois parties de la *Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont* de Marin Marais, ne pouvant les jouer de manière simultanée, choisissant sur l'instant celles à même de préserver non le texte mais les affects transmis. Fort heureusement, aucune trace enregistrée n'a subsisté de cet essai qui laissait à désirer en ce qui concerne la propreté attendue d'une exécution professionnelle. Cependant, l'expérience de transcription n'a pas été amoindrie par ce jeu sur l'instant et l'interprétation de cette œuvre a produit l'effet que j'espérais parvenir à transmettre. L'aléatoire de l'exécution que renforce la transcription se trouvait encore amplifié, l'intensité de l'instant également. Je n'ai cependant pas renouvelé l'expérience : certaines œuvres de clavecin transforment en effet le concert en événement suffisamment aléatoire pour qu'il ne soit pas nécessaire de renforcer cet aspect, amplifié par la confrontation à l'altérité de l'écriture.

La validité d'une transcription-interprétation, difficile à formaliser, me semble conséquente, tout d'abord de la mobilité des solutions apportées aux interrogations que suscitent les difficultés d'adaptation, par ailleurs du désir de transmettre l'effet produit par l'œuvre originale ainsi que de goûter son étrangeté sur le nouvel instrument, et enfin de l'engagement dans l'instant de l'interprétation. Cette dimension d'engagement personnel est également celle qui fonde, pour Umberto Eco, la validité de la traduction, amplifiée dans le cas de la transcription par la dimension instantanée et incarnée de l'interprétation :

« La fidélité manifeste des traductions n'est pas le critère qui garantit l'acceptabilité de la traduction. La fidélité est plutôt la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste. »¹

¹ Umberto ECO, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, traduit par Myriem BOUZAHER, Paris, B. Grasset, 2007, vol. 1, p. 466.

Bibliographie

1. Sources

1.1. Partitions

1.1.1. Clavecin

ANGLEBERT Jean-Henri d', *Pièces de clavecin : édition originale, 1689 et pièces manuscrites (Rés. 89ter), manuscrit intégral*, Courlay, J.M. Fuzeau, coll. « La Musique française classique de 1650 à 1800 », n° 126, 1999, vol. 2, 56 p.

ANGLEBERT Jean-Henri d' et LULLY Jean-Baptiste, *Pièces de clavecin... avec la manière de les jouer. Diverses chaconnes, ouvertures et autre airs de M. de Lully, mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l'orgue et les principes de l'accompagnement. Livre premier*, Paris, l'auteur, 1689, 7 p.

AUBERT Jacques, *Sonates à violon seul et basse-continue... Livre IIIe*, Paris, l'auteur Boivin Le Clerc, 1723.

BALBASTRE Claude, *Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Mlle Vendôme*, Paris, aux adresses ordinaires, 1759.

BALBASTRE Claude-Bénigne, *Recueil de Noël's formant 4 suites*, 1770.

BALBASTRE Claude et RAMEAU Jean Philippe, *Recueil d'airs choisis de plusieurs Operas acomodés pour Le Clavecin par Mr. Balbastre Organiste de la Paroisse St. Roch de Paris*, Manuscrit, 1750.

BALBASTRE Claude et RAMEAU Jean-Philippe, *Ouverture de Pigmalion par M.r Rameau mise en pièce de Clavecin par Mr Balbâtre*, Manuscrit, 1748.

BARRIERE Jean, *Sonates et pièces pour le clavecin.... Gravées par Mme Leclair. Livre VI*, Paris, l'auteur veuve Boivin Leclerc, 1758.

BARRIERE Jean, *Sonates et pièces pour le clavecin, composées par Mr Barrière, Livre V*, Paris, l'auteur, 1739.

BEETHOVEN Ludwig van, *Grande sonate pathétique pour le clavecin ou pianoforte... Oeuvre 13e*, Paris, Mlles Erard, 1800.

BOISMORTIER Joseph de, *Cinquante-neuvième oeuvre... contenant quatre suites de pièces de clavecin*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1736.

BOISMORTIER Joseph de, *Quarante-et-unième oeuvre... contenant VI sonates en trio pour une flûte traversière et un violon avec la basse. Ces sonates se peuvent jouer également sur deux flûtes traversières ou sur deux violons et la basse*, Paris, Le Clerc, 1732.

BOISMORTIER Joseph de, *Vingt-huitième oeuvre... contenant six sonates en trio pour deux haubois, flûtes traversières ou violons avec la basse, suivies de deux concerto dont le 1er se joue sur la musette, la vièle ou la flûte à bec.*, Paris, Le Clerc, 1730.

BOISMORTIER Joseph de, *Sonates en trio pour deux violons avec la basse... Oeuvre dix huitième*, Paris, Le Clerc, 1727.

BOISMORTIER Joseph de, *Sonates en trio pour trois flûtes traversières sans basse... Oeuvre septième*, Paris, Boivin, 1725.

BURY Bernard de, *Premier Livre de pièces de clavecin...., gravé par le sr Hüe*, Paris, veuve Boivin Le Clerc Mlle Hüe, 1737.

CLEMENT Charles-François et GRETRY André-Ernest-Modeste, *Journal de clavecin. Composé sur les ariettes des comedies ; intermedes ; et opera comiques, qui ont eu le plus de succès. Par Mr Clément*, Paris, se vend chez l'auteur et aux adresses ordinaires, 1768.

CLEMENTI Muzio, *Trois sonates pour clavecin ou pianoforte*, Paris, Imbault, s.d.

- CLERAMBAULT Nicolas, *1er livre de pièces de clavecin.... Gravé par Cl. Roussel*, Paris, l'auteur C. Roussel Foucault, 1704.
- CORRETTE Michel, *Premier livre de pièces de clavecin*, Courlay, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 1734.
- CORRETTE Michel, *Les amusements du Parnasse: livre 1er, 1749*, Courlay, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 2007, 35 p.
- CORRETTE Michel, *Les Amusemens du Parnasse. Brunettes, et les plus jolis airs à la mode avec des variations pour le clavecin. Livre IIe...*, Paris, l'auteur, 1750.
- CORRETTE Michel, *III. Livre des Amusemens du Parnasse, contenant les belles ariettes italiennes qui ont été chantées au Concert spirituel de l'opéra italien, mises en pièces de clavecin par Michel Corrette*, Paris, Bayard l'auteur, 1754, 28 p.
- CORRETTE Michel, *IV. Livre des Amusemens du Parnasse contenant les belles ariettes italiennes, chansons, menuets et autres jolis airs, le tout ajusté pour le clavecin par Mr Corrette*, Paris, aux adresses ordinaires, 1762.
- CORRETTE Michel, *VIe. Livre des Amusemens du Parnasse contenant la marche des gardes françoises et celle des gardes suisses, avec des ariettes choisies accommodées pour le clavecin...*, Paris, aux adresses ordinaires, 1769.
- CORRETTE Michel, *VI Concerti a sei strumenti, cimbalo o organo obligati, tre violini, flauto, alto viola e violoncello. Da Michele Corrette...* Opera XXVI..., Paris, l'auteur, 1756.
- CORRETTE Michel, *Nouveau livre de noëls avec un carillon, pour le clavecin ou l'orgue. Par Mr Corrette. Organiste des RP. PP. Jesuites de la rue S.t Antoine*, L'auteur, Boivin, Le Clerc., Paris, 1753.
- COUPERIN Armand-Louis, *Pièces de clavecin..., composées par Mr Couperin...*, A Paris, chés l'auteur, 5 p.
- COUPERIN François, *Pièces de clavecin, composées par Monsieur Couperin. Premier livre...*, Paris, l'Auteur le sieur Foucaut, 1717.
- COUPERIN François, *Second livre de pièces de clavecin.... Gravé par F. Du Plessy*, Paris, l'auteur Foucault, 1717.
- COUPERIN François, *Troisième livre de pièces de clavecin... [et concerts royaux]*, Paris, Le Clerc, 1733.
- COUPERIN François, *Quatrième livre de pièces de clavecin.... Gravé par Du Plessy*, Paris, l'auteur Boivin Le Clerc, 1730.
- COUPERIN François Compositeur, *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully par Monsieur Couperin...*, Paris, Boivin, 1725.
- DAGINCOURT François, *Pièces de clavecin dédiées à la Reine...*, Paris Rouen, Boivin Le Clerc l'auteur, 1733.
- DANDRIEU Jean-François, *Livre de clavecin... « 1er » livre*, Paris, l'auteur Foucault, 1705.
- DANDRIEU Jean-François, *Livre de pièces de clavecin contenant plusieurs divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la guerre, ceux de la chasse et la Fête de vilage...*, S.l., s.d., 1724.
- DANDRIEU Jean-François, *Second livre de pièces de clavecin...*, Paris, Boivin Le Clerc, 1728.
- DANDRIEU Jean-François, *Troisième livre de pièces de clavecin...*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1734.
- DANDRIEU Jean-François Compositeur, *Livre de Sonates en trio... Premier oeuvre*, Foucault (Paris), 1705.

DAQUIN Louis-Claude, *Ier Livre de pièces de clavecin.... Gravées par L. Hüe*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clerc, 1735.

DEMARS Charles, *Ier Livre de pièces de clavecin composées par Mr de Mars le cadet,....*, Paris Vannes, veuve Boivin Le Clerc l'auteur, 1735, 42 p.

DIEUPART François, *Six Suites de clavessin divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, gavottes, menuets, rondeaux et giges composées et mises en concert... pour un violon & flûte avec une basse de viole et un archilut....*, Amsterdam, E. Roger, 1701.

DORNEL Louis Antoine, *Pièces de clavecin du Sr Dornel,....*, À Paris : chez l'auteur, Montagne Ste Genevieve : [Ballard] au Mont Parnasse, rue St Jean de Beauvais : [Boivin] rue St Honoré a la Regle d'or : [Le Clerc] rue du Roulle, a la Croix d'or, 1731.

DORNEL Louis Antoine, *Concerts de simphonies. IIIeme livre contenant six concerts en trio pour les flûtes, violons, haubois, &c., deux en duo, avec un autre a trois dessus sans basse. Par Mr Dornel,....*, À Paris : chez l'auteur, montagne Ste Genevieve atenant le Collège de Navarre a la Hure : le Sr Boivin marchand, rue St Honoré a la Regle d'or, 1723, 1723.

DORNEL Louis Antoine, *Sonates en trio, pour les flûtes allemandes, violons, hautbois, &c . Par Mr Dornel,... Oeuvre IIIe*, Se vend à Paris : chez l'auteur, rue de la Licorne devant la petite porte de la Magdeleine, et chez le Sr Foucault marchand, rue St Honoré à la Regle d'or, 1713.

DORNEL Louis Antoine, *Livre de simphonies . Contenant six suites en trio pour les flûtes, violons, hautbois, &c. avec une sonate en quatuor. Composées par le Sr Dornel,....*, Se vend à Paris : chez l'auteur, rue des Marmousets, vis à vis la petite porte de la Magdeleine : et chez Foucault marchand rue Saint Honoré à la Règle d'or, 1709.

DUFOUR Pierre-Thomas ?, *Pièces de clavecin... Oeuvre Ier. Gravées par Niquet....*, Paris, l'auteur, 1770.

DUPHLY Jacques, *Pièces de clavecin.... Gravées par Mlle Vendôme. [Premier livre]*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc, 1744.

DUPHLY Jacques, *Second Livre de pièces de clavecin.... Gravées par Mlle Vendôme*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Mlle Castagnery, 1748.

DUPHLY Jacques, *Troisième Livre de pièces de clavecin.... Gravées par Mlle Vendôme*, Paris, l'auteur Bayard Le Clerc Mlle Castagnery, 1756.

DUPHLY Jacques, *Quatrième Livre de pièces de clavecin....*, Paris, Bureau d'abonnement musical, 1768.

DUROCHER, *Pièces de clavecin... Première suite*, Paris, J. B. C. Ballard, 1733.

FAVART Justine, FAVART Charles-Simon et HARNY DE GUERVILLE, *Les Amours de Bastien et Bastienne, parodie du « Devin de village »*, Paris, Veuve Delormel & fils Prault fils, 1753.

FEVRIER Pierre, *Pièces de clavecin... Plusieurs de ces pièces pourront aussy s'exécuter sur les autres instruments les plus en usage. Premier livre.... Gravées par L. Hue*, Paris, l'auteur veuve Boivin Le Clair, 1734.

FEYZEAU J., *Pièces de clavecin en sonates... Oeuvre première. Gravées par Mme Vendôme....*, Paris, aux adresses ordinaires, 1764.

FORQUERAY Antoine, *Pièces de viole mises en pièces de clavecin : Paris, 1747*, Courlay, J.M. Fuzeau, coll. « La Musique française classique de 1650 à 1800 », n° 93, 1995.

FORQUERAY Antoine, *Pièces de viole, composées par Mr Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le fils,.... Livre premier*, Paris, L'Auteur, 1747.

FOUCQUET Pierre-Claude, *Second livre de pièces de clavecin.... Gravé par Mlle Vendôme*, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Mlle Castagnery Le Clerc de Bretonne, 1751.

FOUCQUET Pierre-Claude, *Les Caractères de la Paix, pièces de clavecin, oeuvre Ier.... Gravé par Mlle Vendôme*, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Mlle Castagnery de Bretonne, 1751, 17 p.

FOUCQUET Pierre-Claude, *Les Forgerons, le Concert des faunes et autres pièces de clavecin... IIIe livre. Gravé par Mlle Vendôme*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Mlle Castagnery, 1751.

GRAVIER Abbé, *Six Sonates pour le clavecin...*, Paris, de La Chevardière Bayard Mlle Castagnery Le Menu, 1759.

JACQUET DE LA GUERRE Élisabeth, *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon... Sonates pour le violon et pour le clavecin...*, Paris, l'auteur Foucault Ribou Ch. Ballard, 1707.

JOLLAGE Charles-Alexandre, *Premier livre de pièces de clavecin : 1738*, Reprod. en fac-sim., Courlay, J. M. Fuzeau, coll. « Facsimusic », 2007.

LAMBERT Pierre-Jean, *Pièces de clavecin..., gravée par le Sr Hue*, Paris Lyon, l'auteur Mme Boivin Le Clerc Melle Castagnery de Brotonne, 1749.

LEROUX Gaspard, *Pièces de clavessin... avec la manière de les jouer*, Paris, Foucault, 1705.

LOEILLET Jean-Baptiste, *Six Suits of lessons for the harpsicord or spinnet in most of the key's with variety of passages and variations throughout the work...*, London, J. Walsh and J. Hare, 1723.

MARCHAND Louis, *Pièces de clavecin*, Paris, l'Auteur, 1699.

MARCHAND Louis, *Pièces de clavecin... Livre second*, Paris, C. Ballard, 1702.

MARCHAND Luc, *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon, hautbois, violoncelle ou viole. Divisées en six suites dont les deux dernières sont pour le clavecin seul... Oeuvre Ier.... Gravées par Melle Bertin*, Paris, Le Clerc, 1747.

MEHUL Étienne-Nicolas, *Trois Sonates pour le clavecin ou piano-forte... op. Ier*, Paris, Le Duc, 1783.

MISSOLY, *Deux Sonates pour le clavecin.... Gravées par Mme Lobry*, Paris, Le Menu, 1775.

MONDONVILLE Jean-Joseph de, *Pièces de clavecin avec voix ou violon... Oeuvre Ve*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc, 1748.

MOYREAU Christophe, *Pièces de clavecin... Oeuvre Ier. Gravé par Melle Vandôme*, Paris Orléans, Mme Mangean l'auteur, 1753.

MOYREAU Christophe, *Pièces de clavecin... Oeuvre [II]. Gravé par Melle Vandôme*, Paris, Bayard, 1753.

MOYREAU Christophe, *Pièces de clavecin... Oeuvre [III]. Gravé par Melle Vandôme*, Paris, Bayard, 1753.

MOYREAU Christophe, *Pièces de clavecin... Oeuvre [IV]. Gravé par Melle Vandôme*, Paris, Bayard, 1753.

MOYREAU Christophe, *Pièces de clavecin... Oeuvre [V]. Gravé par Melle Vandôme*, Paris, Bayard, 1753.

MOYREAU Christophe, *Six Simphonies, pièces de clavecin.... Gravé par Melle Vendôme*, Paris, Bayard Le Clerc Melle Castagnery Mangean, 1753.

NOBLET Charles, *Nouvelles suites de pièces de clavecin et trois sonates avec accompagnement de violon.... Gravées par Labassée*, Paris, l'auteur Le Clerc Bayard, 1757.

PARANT Jean-Baptiste ?, *Ier livre de pièces de clavecin..., gravée par le sr Hue...*, Paris, l'auteur, 1762.

RAMEAU Jean-Philippe, *Premier livre de pièces de clavecin..., gravées par Roussel*, Paris, l'auteur Roussel Foucault, 1706.

RAMEAU Jean-Philippe, *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument...*, Paris, Ch. Et. Hochereau Boivin l'auteur, 1724.

RAMEAU Jean-Philippe, *Nouvelles suites de pièces de clavecin... avec des remarques sur les différens genres de musique. Gravées par Melle Louise Roussel...*, Paris, l'auteur Boivin Leclerc, 1727.

RAMEAU Jean-Philippe, *Les Indes galantes, balet réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complete*, Paris, Boivin, 1735.

RAMEAU Jean-Philippe, *Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon...*, Paris, Leclair, 1741.

RAMEAU Jean-Philippe, *Pièces de clavecin avec une table pour les agrémens...*, Paris, Boivin Leclair l'auteur, 1731.

ROYER Pancrace, *Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Labassée*, Paris, l'auteur Mme Boivin Le Clerc, 1746.

SIMON Simon, *Pièces de clavecin dans tous les genres avec et sans accompagnement de violon.... Gravées par Mme Leclair. Oeuvre Ire*, Paris, l'auteur, 1761.

SIRET Nicolas, *Pièces de clavecin dédiées à Monsieur Couperin (premier livre), Second livre de pièces de clavecin*, Paris, Société française de musicologie, coll. « Publications de la Société française de musicologie », n° 24, 2001, 87 p.

SIRET Nicolas, *Second livre de pièces de clavecin.... Gravé par F. Du Plessy*, Paris Troyes, Foucault l'auteur, 1719.

VERAS Philippe-François, *Pièces de clavecin... Premier livre. Gravé par le Sr Hue*, Lille Paris, l'auteur Le Clerc Vve Boivin, 1740.

VIRBES, *Six Sonates pour le clavecin dont la 3e avec accompagnement de violon...*, Paris, l'auteur, 1767.

1.1.2. Harpe

BAILLEUX Antoine, *Les Petits concerts de Paris. 1er recueil d'airs à une, deux et trois voix, dont plusieurs sont avec accompagnement de violons ou flûte, et la basse chiffrée pour le clavecin ou pour la harpe... Les parties de symphonie du Piquet, et du trio, sont séparés. Gravé par le Sr Hue*, Paris Lyon, l'auteur Castaud, 1768.

BAUR Jean, *1er Recueil d'ariettes de différens auteurs avec accompagnement de harpe... Oeuvre IVe*, Paris Lyon, Le Menu Castaud, 1769.

BAUR Jean, *7 sonates pour harpe et clavecin ou pianoforte*, 1773.

BOELY Jean-François, *1er Recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de harpe... par Mr l'abbé Boilli,....*, Paris, Cousineau, 1768.

BOELY Jean-François, *Ile Recueil d'airs, choisis tirés d'Alcimadure et autres avec accompagnement de harpe par Mr l'abbé Boilli,....*, Paris, l'auteur Cousineau, 1768.

BORDE Jean-Benjamin de LA, *Deuxième recueil de chansons avec accompagnement de harpe, de violon, de clavecin*, Paris, Moria, 1764.

BORDE Jean-Benjamin de LA, *Premier recueil de chansons avec accompagnement de harpe, de violon, de clavecin*, Paris, Moria, 1763.

BORDE Jean-Benjamin de LA, *Recueil de chansons avec accompagnement de harpe, de violon, de clavessin*, Paris, Moria, 1763.

BRUHIER Joseph, *Premier recueil d'ariettes choisies dans différens opéras comiques, avec accompagnement de harpe ou de pianoforte, dédié à M. le marquis de Paroy, par Joseph Bruhier*, Paris, de La Chevardière, 1774.

CLEMENT Charles-François, *Journal de pièces de clavecin composées sur les ariettes, et sur les airs choisis dans les intermèdes et dans les opéras comiques qui ont eu le plus de succès... Ces pièces sont en même temps accompagnement avec leurs airs : elles peuvent se jouer sur la harpe...*, Paris, L'auteur, 1762.

DEN BOSCH Pierre-Joseph VAN, *VI Divertissemens pour le clavecin ou la harpe avec accompagnement de deux violons et basse, ad libitum*, Paris / Lyon, Le Menu / Casteau et Le Goux, 1762.

DESARGUS Xavier, *24 Etudes pour la harpe sur les Folies d'Espagne, op. 6*, Paris, Duhau, s.d..

DESARGUS Xavier, *Air du « Bon Roi Dagobert » avec la variations précédé d'un prélude ou introduction pour la harpe... par Xavier Desargus. Oeuv. 14*, Paris, Mme Duhan, s.d..

DESARGUS Xavier, *Fantaisie avec cinq variations pour la harpe avec acc. de violon (ad libitum) sur Bélisaire, romance de Garat*, Paris, Erard, s.d..

DESARGUS Xavier, *Fantaisie pour la harpe avec acc. de violon sur l'opéra de « l'Amant jaloux », de Grétry, op. 12*, Paris, Duhan, s.d..

DESARGUS Xavier, *Fantaisie et dix variations pour la harpe avec acc. de violon sur un air hongrois, (Ah ! que l'amour aurait pour moi de charmes), op. 19*, Paris, Duhau.

DESARGUS Xavier, *Fantaisie et variations sur l'air : Au clair de la lune, pour la harpe avec acc. de violon (ad libitum)*, Paris, Benoist.

DESARGUS Xavier, *Nouvelle méthode de harpe*, Paris, l'Auteur.

DESARGUS Xavier et GRETRY André-Ernest-Modeste, *Fantaisie pour la harpe avec acc. de violon sur l'opéra de « l'Amant jaloux », de Grétry, op. 12*, Paris, Duhan.

DESARGUS Xavier et MOZART Wolfgang Amadeus, *Sonate extraite des oeuvres de Mozart (W. A), arrangée pour la harpe, op. 11*, Paris, Duhan.

GARDE Pierre de LA, *Ier Recueil de brunettes avec accompagnement de guitare, de clavecin ou de harpe... Les brunettes sont tirées du Journal de musique...*, Paris, l'auteur, 1764.

GARDE Pierre de LA, *Ile Recueil de brunettes avec accompagnement de guitare, de clavecin ou de harpe... Les brunettes sont tirées du Journal de musique...*, Paris, Auteur, 1764.

GARDE Pierre de LA, *IIIe Recueil de brunettes avec accompagnement de guitare, de clavecin ou de harpe... Les brunettes sont tirées du Journal de musique...*, Paris, Auteur, 1764.

GLUCK Christoph Willibald von, *Ouverture d'Iphigénie, arrangée pour la harpe ou le clavecin par M. J. A. Gaultier...*, Paris, Mlle Girard, 1781.

GLUCK Christoph Willibald von, *Ouverture d'Armide... ariettes et airs de danse du même opéra, arrangés pour le clavecin, forte piano ou harpe avec accompagnement de violon et flûte... par Camille Monteze*, Paris, l'auteur, 1778.

GLUCK Christoph Willibald von, *Ouverture d'iphigénie En aulide arangée pour la harpe, Ms.*, 1774.

GLUCK Christoph Willibald von, *Recueil d'Ouvertures arrangées en pièces de harpe avec accompagnement de violon et violoncelle ad libitum,... par M. Baur le fils. Oeuvre Ier...*, A Paris, chez l'auteur, s.d.

GLUCK Christoph Willibald von, *Orphée et Euridice. Opéra de Mr le Chevalier Gluck, arrangé pour le clavecin, forte-piano ou harpe... par Mr Edelmann. IIe recueil...*, A Paris, chez Mme Le Marchand.

- GODEFROID Dieudonné-Félix, *Ecole mélodique: pour la harpe : 5 fantaisies sur des motifs favoris : op. 201. No. 5*, Paris, Benoît aîné.
- GODEFROID Félix, *École mélodique: pour la harpe : fantaisies sur des mélodies favorites de Fr. Schubert : op. 201 No. 1*, Mayence, Schott, 1880.
- GODEFROID Félix, *Ecole mélodique pour la harpe. 5 Fantaisies sur des motifs favoris par F.lix Godefroid. 1. Quand tu me fais souffrir ! (Schubert), op. 201*, Paris, Benoît aîné, 1876.
- GODEFROID Félix et BELLINI Vincenzo, *2 Mosaiques pour la harpe sur les principaux motifs de Norma de Bellini*, Paris, Heugel, 1856.
- GUICHARD François, *IVe Recueil de romances ariettes et chansons avec acc.t de harpe, clavecin, ou pianoforte..., composé par M. Guichard*, Paris, Michaud, s.d.
- HAYDN Joseph, MOZART Wolfgang Amadeus, CIMAROSA Domenico et PAISIELLO Giovanni, *Marche religieuse de « Saül » avec accomp.t de violon, ad libitum, arrangée pour la harpe par Xavier Desargus,....*, Paris, Mme Duhan.
- HOCHBRUCKER Christian ou Coelestin, *Six sonates pour la harpe avec une gamme et des pièces doigtées pour les commençants*, Paris, Huberty, 1762.
- HOCHBRUCKER Christian ou Coelestin, *Recueil d'ariettes choisies, avec des accompagnements de harpe, doigtés et une petite gamme*, Paris, Auteur, 1769.
- IBERT Jacques, *Entr'acte, pour flûte ou violon et harpe*, Paris, A. Leduc, 1954, 8 p.
- KOHAUT Josef, *Trio [n° 1] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse [en ut]... pour le [1er janvier] l'année 1767.... Gravé par Gerardin*, Paris, Le Clerc, 1766.
- KOHAUT Josef, *[Trio, n° 2 pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse..]*, Paris, Le Clerc, 1767.
- KOHAUT Josef, *Trio [n° 3] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et basse... Pour le 1er [mai] l'année 1767.... Gravé par Gerardin*, Paris, Le Clerc, 1767.
- KOHAUT Josef, *Trio [n° 4] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse... Pour le 1er [avril] l'année 1767.... Gravé par Gerardin*, Paris, Le Clerc, 1767.
- KOHAUT Josef, *Trio [n° 5] pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse... Pour le 1er [mai] l'année 1767.... Gravé par Gerardin*, Paris, Le Clerc, 1767.
- KRUMPHOLTZ Jean-Baptiste, *Sonate pour la harpe en scène de stile pathétique*, Paris, J. H. Naderman, 1790.
- LEGAT DE FURCY Antoine, *Air de M. Légit de Furcy, avec accompagnement de harpe*, Ms., 1768.
- LEGAT DE FURCY Antoine, *Soirées de Choisy-le-Roy. Deuxième recueil d'ariettes et de chansons avec accompagnement de violons et de basse chiffrée pour le clavecin ou pour la harpe..., gravées par Gérardin*, Paris, l'auteur, 1764.
- LEGAT DE FURCY Antoine, *Les Soirées de Choisy-le-Roy. Recueil de chansons, dont plusieurs sont avec accompagnem.t de harpe, de guitarre, de clavecin, de flûtes et de violons, etc... par Mr Légit de Furcy..., Paris, l'Auteur, 1763.*
- LEGAT DE FURCY Antoine, *Les Soirées de Choisy-le-Roy. Recueil de chansons dont plusieurs sont avec accompagnement de harpe, de guitarre, de clavecin, de flûtes et de violons etc..., gravé par Gerardin..., Paris, l'auteur, 1762.*
- LEVY Joseph, *Six Sonates pour la harpe qui peuvent se jouer sur le clavecin avec accompagnement de violon... Oeuvre première. Gravé par Mme Oger*, Paris, l'auteur, 1765.
- MANTOVANI Bruno, *Tocar : pour harpe*, Paris, H. Lemoine, 2008, 5 p.
- MENGOZZI Bernardo et SEGUR, *Les Trois parties du jour. Paroles de Ségur, musique de Mengozzi, avec accompagnement de harpe ou piano par Xavier Desargus. [Mélodie]*, Paris, Momigny, 1802.

- MEYER Philippe-Jacques, *Recueil de chansons choisies dans les plus beaux opéra comiques avec accompagnement de harpe ou clavecin...*, Paris, de La Chevardière, 1765.
- MEYER Philippe-Jacques, *Sei Divertimenti per l'arpa con violino... opera seconda*, Paris, Bureau d'abonnement musical Cousineau Daullé, 1767.
- MEYER Philippe-Jacques, *Sei Sonate a solo per l'arpa... opera terza. Gravé par Melle Fleury*, Paris, Bureau d'abonnement musical, 1768.
- MEYER Philippe-Jacques, *1er Divertissement pour la harpe*, Paris, Pacini.
- MOREAU G., *Six Sonates pour la harpe avec accompagnement de violon et violoncelle non obligé... Oeuvre 1er.. Gravées par Mme Oger*, Paris, l'auteur Louvet Cousineau, 1768.
- MOZART Wolfgang Amadeus, *Six Sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon... Oeuvre IV. Ces pièces peuvent s'exécuter sur la harpe. [KV 26-31]*, Paris, Le Menu, 1767.
- PARISH-ALVARS Elias et BELLINI Vincenzo, *Introduction et variations sur la Norma de Bellini pour la harpe, op. 36*, Paris, Schonenberger, 1852.
- PARISH-ALVARS Elias et DONIZETTI Gaetano, *Grand fantaisie sur des motifs de l'opéra Lucia di Lammermoor composée pour la harpe op. 79*, Vienne, Artaria & Co., 1845.
- PATOUART, *I Recueil d'airs choisis avec accompagnement de harpe et une sonate à la fin.... Gravé par Melle Vendôme et le sr Moria*, Paris Lyon, Cousineau Castaud, 1768.
- PELLEGRINI Ferdinando, *Chansons italiennes pour chanter à table et pour les plaisirs champâtres. Elles se peuvent chanter avec la harpe, guitare, clavecin et seules.... Gravée par Melle Vendôme*, Bayard, Paris, 1759.
- PETRINI Francesco, *Six Sonates pour la harpe avec un accompagnement de violon ad libitum... Oeuvre I.... Gravée par Melle Vendôme et le sr Moria*, Paris Lyon, Cousineau, 1769.
- SCHAFFRATH Christoph, *IV Sonates pour le clavecin ou harpe accompagnée d'un violon..., mis au jour par Huberty...*, gravez par Mme Leclair. *Oeuvre 1er...*, Paris Lyon Rouen, l'éditeur les frères Le Goux, 1762.
- SCHUBERT Franz et GODEFROID Félix, *Ecole mélodique pour la harpe. 5 Fantaisies sur des motifs favoris par F. ix Godefroid. 2e Lois toujours mes seules amours ! (Schubert)*, Paris, Benoît aîné, 1876.
- SCHUBERT Franz et GODEFROID Fr, *Ecole mélodique pour la harpe. 5 Fantaisies sur des motifs favoris par Fr. Godefroid. 3. Le Désir, Schubert*, Paris, Benoit aîné, 1876.
- STEIBELT Daniel et DESARGUS Citoyen, *Invocation à la nuit de Roméo et Juliette, avec accompt. de harpe par le Cn Desargus...*, Paris, Naderman, 1795.
- VALOIS Philippe, *Sonates pour le clavecin seul que l'on peut accompagner avec un violon et une basse, ou un alto mais toujours à demi-voix. La I & II sonate peuvent s'exécuter sur la harpe... Oeuvre III*, Paris Toulouse Lyon, Mme Bérault l'auteur Desprès Brunet Castaud Le Goux, 1766.
- WAGENSEIL Georg Christoph, *Six sonates choisi pour le clavecin ou harpe accompagné d'un violon ad libitum. Mis au jour par Huberty. Oeuvre V*, Huberty, Paris, 1760.
- WAGENSEIL Georg Christoph, *Six sonates choisi pour le clavecin ou harpe accompagné d'un violon ad libitum. Mis au jour par Huberty. Oeuvre VI*, Paris Lyon, Huberty Le Menu Le Goux, 1760.
- ZABEL Albert et DONIZETTI Gaetano, *Harfensolo aus der oper Lucia von Donizetti*, St. Petersbourg, W. Bessel & Cie., 1910.
- ZABEL Albert et GOUNOD Charles, *Fantaisie sur les motifs de l'opera Faust de Ch. Gounod, op. 12*, Marina Del Rey, Safari Publications, 1992.

1.2. Transcriptions

AGAY Denes, COUPERIN François et MOURET Jean-Joseph, *The joy of French piano music : a graded repertory of keyboard masterpieces of three centuries from Couperin to Debussy*, London New York Sydney Yorktown, Music Sales, 1984.

ALESSANDRINI Roberta et COUPERIN François, *10 pezzi clavicembalistici: revisionati e diteggiati per arpa da Roberta Alessandrini*, Mantova, Edizioni Eridania, 1985.

BURTON Daniel, DAQUIN Louis-Claude et DANDRIEU Jean-François, *Suite from the French Baroque*, La Mesa, CA, Jubal Press, 1996.

CAMPEN Ank van et DAQUIN Louis-Claude, *Classical tunes for the Irish harp*, Amsterdam, Broekmans & van Poppel, 1972.

CHERTOK Pearl et COUPERIN François, *Music for harp: classics for troubadour*, s.l., Salvi Publications, 1990.

COUPERIN François et BURTON Daniel, *A Couperin, album : compositions of François Couperin*, San Diego, Calif., Jubal Press, 1990.

COUPERIN François et ETCHEVERRY Maité, *6 Pièces*, Paris, Choudens, coll. « Les Classiques transcrits pour la harpe », 1978, 10 p.

COUPERIN François et ETCHEVERRY Maité, *Six pièces adaptées pour la harpe celtique ou la harpe à pédales*, Paris, Choudens, 1978.

COUPERIN François et ETHIER, *Les folies françaises*, [Amherstburg, Ontario], Harpy Productions, 2004.

COUPERIN François et GRANDJANY Marcel, *Le Moucheron (gigue) de François Couperin. Transcrit pour harpe par Marcel Grandjany*, Paris, Durand et C.ie, 1931.

COUPERIN François et SALZEDO Carlos, *Sarabande du 4e concerto royal de F. Couperin. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927.

COUPERIN François et SALZEDO Carlos, *Le carillon de Cythère*, [Philadelphia], s.d.

CURCIO Stephanie et COUPERIN François, *Stage two harp duets : little classics arranged for two harps (lever or pedal)*, Stratham, S. Curcio Publications, 2002.

CURCIO Stephanie et DANDRIEU Jean-François, *Stage two solos : little classics arranged for solo harp (lever or pedal)*, Stratham, S. Curcio Publications, 2002.

DANDRIEU Jean François et SALZEDO Carlos, *Les tourbillons : Play of the winds*, New York, Lyra Music Company, 1970.

DENTU Odette LE, RAMEAU Jean-Philippe et DAQUIN Louis-Claude, *Pièces classiques : pour harpe celtique, vol. 1 (débutant 1)*, Paris, G. Billaudot, coll. « La Harpe », 1980, 16 p.

DENTU Odette LE et RAMEAU Jean-Philippe, *Pièces classiques pour la harpe celtique, vol. 3 (préparatoire)*, Paris, G. Billaudot, coll. « La Harpe », 1978, 11 p.

DENTU Odette LE, COUPERIN François et LATOUR Jean, *Pièces classiques pour harpe celtique, vol. 4 (élémentaire)*, Paris, G. Billaudot, coll. « La Harpe », 1979, 14 p.

DICKSTEIN Marcia, COUPERIN François et DAQUIN Louis-Claude, *Baroque to romantic : easy solos for pedal/non-pedal harp*, Los Angeles, Fatrock Ink, 1998.

DIEMER Louis, *Les clavecinistes français, 4 volumes*, Paris, Durand, 1912.

DILLING Mildred et COUPERIN François, *Thirty little classics for the harp*, Philadelphia, Oliver Ditson Company, 1938.

FRIOU Deborah, COUPERIN François, DAQUIN Louis-Claude, MOURET Jean-Joseph et RAMEAU Jean Philippe, *Baroque music for the harp: for lever and pedal harp*, Brunswick, Friou Music, 1999.

- GOODWIN Roxana et COUPERIN François, *Music of the masters : Mozart, Beethoven and more : written [i.e. arr.] for non-pedal or pedal harp*, Washington, the Enchanted Harp, 1999.
- GRANDJANY Marcel, COUPERIN François et LOEILLET J.B., *Transcriptions classiques pour harpe par Marcel Grandjany. Premier recueil*, Paris, éditions Maurice Sénart, 1927.
- GRANDJANY Marcel et RAMEAU Jean Philippe, *Six pièces classiques*, Paris, Durand, 1931.
- JAEGER Patricia, DAQUIN Louis-Claude et MOURET Jean-Joseph, *Baroque sampler : for folk harp*, Seattle, Herald Music, s.d.
- JOHN Patricia et COUPERIN François, *For the troubadour : (the classics): adapted for the non-pedal harp*, Pantile Press, 1980.
- LAWRENCE Lucile et RAMEAU Jean Philippe, *Solos for the harp player : for harpe*, New York; London, Schirmer, 1966.
- MILLIGAN Samuel, COUPERIN François et DAQUIN Louis-Claude, *Medieval to modern : repertoire for the Lyon-Healy troubadour harp*, Chicago, Lyon-Healy, 1962.
- MOURET Jean-Joseph, *The masterpiece*, Hialeah, Bradley Publications, Columbia Pictures Publications, 1979.
- NEELY Blake et WALTERS Richard, *The Baroque era : 91 selections from keyboard literature, concertos, oratorios & operas for piano solo*, Milwaukee, Hal Leonard, 2003.
- PALMER Willard A et MOURET Jean-Joseph, *Essential keyboard repertoire : medieval to modern Volume 7*, Van Nuys, Alfred Pub. Co., 1995.
- PRATT Samuel O et COUPERIN François, *Baroque and classic pieces for harp*, New York, C. Colin, 1966.
- PRICE-GLYNN Cynthia et COUPERIN François, *17th and 18th century music : for harp*, Boston, Boston Editions, 1988.
- RAMEAU Jean-Philippe et ETCHEVERRY Maïté, *6 Pièces*, Paris, Choudens, coll. « Les Classiques transcrits pour la harpe », 1979, 13 p.
- RAMEAU Jean-Philippe et GRANDJANY Marcel, *Les Tourbillons (rondeau) par J. Ph. Rameau. Transcrit pour harpe par Marcel Grandjany*, Paris, Durand et C.ie, éditeurs, 1931.
- RAMEAU Jean-Philippe et MAGISTRETTI Luigi Maria, *Sei piccoli pezzi, per clavicembalo*, Milano, G. Ricordi, 1922.
- RAMEAU Jean Philippe et PRATT Louise, *La Joyeuse: rondo*, Manti, Music Publications, Louise F. Pratt, 2000.
- RAMEAU Jean-Philippe et PRINCIPE Giulia, *Rigaudon de Dardanus : libera trascrizione per harpa di Giulia Principe*, Milan, G. Ricordi, 1925.
- RAMEAU Jean-Philippe et SALZEDO Carlos, *La joyeuse: rondeau*, New York, Lyra Music, 1969.
- RAMEAU Jean-Philippe et SALZEDO Carlos, *Gavotte, du « Temple de la Gloire » de J. P. Rameau. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927.
- RAMEAU Jean-Philippe et SALZEDO Carlos, *Rigaudon de J. P. Rameau. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927.
- RAMEAU Jean-Philippe et SALZEDO Carlos, *Tambourin de J. P. Rameau. Transcription pour harpe seule, par Carlos Salzedo*, Paris, Heugel, éditeur, 1927.
- RAMEAU Jean-Philippe et SALZEDO Carlos, *Les sauvages*, s.d.
- RENIE Henriette, *Les classiques de la harpe: collection de transcriptions classiques pour harpe à pédale, 12 volumes*, Paris, A. Leduc, 1943.

RENIE Henriette, DAQUIN Louis-Claude et RAMEAU Jean Philippe, *Les Classiques de la harpe, 1er recueil, 1er, 2e et 3e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 15 p.

RENIE Henriette et DAQUIN Louis-Claude, *Les Classiques de la harpe, 2e recueil, 4e et 5e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 15 p.

RENIE Henriette, DAQUIN Louis-Claude et RAMEAU Jean Philippe, *Les Classiques de la harpe, 3e recueil, 5e et 6e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 19 p.

RENIE Henriette et DANDRIEU Jean-François, *Les Classiques de la harpe, 5e recueil, 5e, 6e et 7e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 19 p.

RENIE Henriette et COUPERIN François, *Les Classiques de la harpe, 6e recueil, 7e et 8e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 15 p.

RENIE Henriette et RAMEAU Jean Philippe, *Les Classiques de la harpe, 7e recueil, 7e, 8e et 9e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 19 p.

RENIE Henriette et DAGINCOURT François, *Les Classiques de la harpe, 8e recueil, 7e, 8e et 9e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 14 p.

RENIE Henriette et DUPHLY Jacques, *Les Classiques de la harpe, 10e recueil, 8e et 9e degrés*, Paris, Alphonse Leduc, 1943, 15 p.

ROSEN Lawrence et MOURET Jean-Joseph, *The G. Schirmer piano album of classical wedding favorites*, New York, Schirmer, 2004.

SACCHI Floraleda et COUPERIN François, *The baroque harp : 18 favorite pieces by Bach, Corelli, Couperin, Handel, Pachelbel, Padarisi, Purcell and Vivaldi*, Bologna, Ut Orpheus, 2010.

ZINGEL Hans Joachim, HAAG Gudrun et COUPERIN François, *Werke alter Meister for harpe*, München, Preissler, 1968.

1.3. Textes

1.3.1. Harpe

ANONYME, « Harpe », in *Encyclopédie methodique. Arts et metiers mecaniques*, Paris, Liège, 1788, pp. 36-43.

ANONYME, *Methode de Harpe, Avec laquelle on peut accompagner à Liver ouvert, toutes sortes d'Ariettes et CHansons avec le secours de la Basse chiffrée Et trois Recüeils d'Ariettes arrangés suivant ces principes*, Bouïn, Paris, 1787.

BURCKHOFFER J. G., *Huitieme livre contenant la gamme : La Gamme vatiér formant les premieres leçons pour la harpe, suivies de différents Menuets et petites pieces y relatives d'une difficulté Graduelle et de deux grandes Sonates Avec Accompagnement d'une Violon, Oeuvre 23^e*, s.l., s.d.

CARDON Jean-Baptiste, *L'Art de jouer de la harpe Démontré dans ses Principes Suivi de deux Sonates*, Cousineau, Paris, 1784.

CORBELIN François Vincent, *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps a jouer de cet instrument ; avec un principe très simple pour l'accorder*, L'Auteur, Cabinet littéraire-Versailles, Blaisot, Paris, 1779.

COUSINEAU Jacques Georges, *Méthode de Harpe Contenant des leçons graduées pour les deux mains avec quinze Préludes, dont six composés par Mr Ragué, et un Recueil d'Airs nouveaux arrangés pour la Harpe. Oeuvre 14^{me}*, s.l., s.d.

COUSINEAU Jacques Georges, *Méthode de harpe Suivie d'un Recueil de Petits Airs de differens Auteurs, et d'une instruction touchant la Méchanique des Harpes Anciennes et Nouvelles*, Cousineau, Salomon., Paris, 1784.

DESARGUS Xavier, *Cours complet de harpe ou dictionnaire de leçons arrangées pour la harpe et choisies dans les meilleurs auteurs...*, 2e éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, l'Auteur.

DESARGUS Xavier, *Cours complet de harpe pour apprendre en même tems à lire et à exécuter autant que possible sur cet instrument, la musique de piano comme celle de harpe ouvrage divisé en 3 parties op. 18*, Paris, l'Auteur.

DESARGUS Xavier, *Nouvelle méthode de harpe*, Paris, l'Auteur, s.d.

GARSAULT François Alexandre Pierre de, « La Harpe », in *Notionnaire ou Memorial raisonné de ce quil y a d'interessant dans les Connoissances acquises depuis la Création du Monde jusqu'à présent*, Paris, 1761.

HOCHBRÜCKER Christian, *Six Sonates pour la Harpe avec une Game et des Pièces doigtées pour les Commencents*, s.l., s.d.

HOCHENSKI Comte de, « Harpe », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Diderot, 1751.

KRUMPHOLZ Johann Baptist, *Principes pour la Harpe (...) avec des Exercices et des Préludes d'une difficulté graduelle*, Paris, Plane, 1800.

KRUMPHOLZ Johann Baptist, *Deux simphonies pour la harpe*, oeuvre XIe, s.l., s.d.

LABORDE Jean-Benjamin de, « Harpe », in *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780.

MACQUER Philippe, « Harpe », in *Dictionnaire raisonne universel des arts et metiers*, Paris, 1773, vol.2.

MERSENNE Marin, *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, S. Cramoisy, Paris, 1636.

MEYER Jacques Philippe, *Essai sur la vraie maniere de jouer de la harpe avec une methode de l'accorder*, s.l., s.d.

MEYER Philippe-Jacques, *Nouvelle Méthode pour Aprendre a Jouer de la Harpe, Avec la Maniere de l'Accorder*, Paris, Bouin, Castagnery, 1774.

PETRINI Henri, *Abrege de la methode de harpe avec la maniere de l'accorder*, s.l., s.d.

PETRINI Henri, *Etude de la main gauche contenant douze airs connus arrangés pour la harpe, Oeuvre IXe*, s.l., s.d.

RAGUE Louis Charles, *L'art de Préluder Sur la Harpe*, Le Duc., Paris, 1786.

RAGUE Louis Charles, *Principes de Harpe Suivis de 18 Airs d'une difficulté graduelle Pour suivi d'Exemples*, Le Duc., Paris, 1786.

1.3.2. Clavecin

ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments*, Aux dépens de la compagnie., Amsterdam, 1757.

BEMETZRIEDER Antoine, *Nouvelles leçons de clavecin ou instructions générales sur la Musique Vocale et Instrumentale, sur la Mélodie et l'Harmonie ; sur l'Accompagnement et la Composition*, The Author., Londres, 1783.

BEMETZRIEDER Antoine, *Lecons de clavecin, et principes d'harmonie*, Bluet., Paris, 1771.

- BETHISY Jean-Laurent de, *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, F.G. Deschamps., Paris, 1764.
- COUPERIN François, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, L'Auteur, 1717.
- DIDEROT Denis, *Sans titre, Manuscrit autographe sur le clavecin*, s.l., s.d.
- DUPHLY Jacques, *Du doigter (Manuscrit autographe figurant sur la page de garde d'un exemplaire du premier livre de clavecin appartenant à Lord Fitzwillian)*, s.l., 1769.
- GARSAULT François Alexandre Pierre de, *Notionnaire, ou Mémoires raisonnés*, Paris, Guillaume Desprez, 1761.
- LABORDE Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780.
- MACQUER Philippe, *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers, contenant l'histoire, la description, la police des fabriques et manufactures de France et des pays étrangers*, Didot, Paris, 1773.
- MARPURG Friedrich Wilhelm, *L'Art de toucher le clavecin Selon la maniere perfectionnée des Modernes*, Naderman, Le Menu, Paris, 1797.
- RAMEAU Jean Philippe, *Code de Musique Pratique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, « Doigter », in *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768.
- ROUX Gaspard LE, *Pièces de clavessin... avec la manière de les jouer*, Paris, Foucault, 1705.
- SAINT-ARROMAN Jean et LESCAT Philippe (dirs.), *Méthodes et Traités, France 1600-1800, Clavecin*, Fuzeau, Paris, 2002, 2 vol.
- SAINT-LAMBERT Michel de, *Les Principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature et le Clavier*, Paris, Ballard, 1702.
- SIMON Simon, *Pieces de clavecin Dans tous les Genres Avec et sans Acompagnement de Violon*, Paris, L'Auteur, Marquise de la Mézangère, 1761.
- ZAPPULLA Robert, *Figured bass accompaniment in France*, Turnhout, Brepols, 2000.

1.4. Enregistrements

- ALDECOA TROGLIA Estíbaliz, *Música para arpa del renacimiento, barroco y clasicismo*, Bilbao, 2009.
- ALLEN Nancy, *A celebration for harp*, Hollywood, Angel Studio, 1987.
- ANDERSON, *Harp Solo and Ensemble*, Provo, BYU School of Music, 2007.
- BLASSEL Sylvain, *Goldberg variations 14 canons sur les huit premières notes de la basse de l'Aria, BWV 1087*, Paris, Lontano, 2009.
- BOLDACHEV Sacha, *Le Coucou de Daquin, récital du 8 mai 2013 à Sao Paulo*, <https://www.youtube.com/watch?v=7tHOD98JqO0>, consulté le 2 août 2014.
- BULLEN, Sarah, *The Essential harp*, USA, Egan Records, ?.
- CEYSSON Emmanuel, *Opéra fantaisie*, Paris, Naïve, 2012.
- CLEMENT, Agnès, *Musique en famille, Opus 3*, Angers, Art et musique, 2013.
- CLÉMENT, Agnès, *Agnes Clement : Dance*, USA, Lyon and Healy Records, 2010.
- DULOVA Vera, *Russian performing school*, [Russia], RCD, 1995.
- GALAIS Bernard, *Le tambourin*, s.l., 1973.
- GELIOT Martine, *Pièces pour la harpe*, France, Pathé Marconi/EMI, 1975.

GOODMAN Erica, *Eric Robertson presents*, Toronto, Duke Street Records, 1986.

GOODMAN Erica, *Jeux à deux music for flute and harp : musique pour flûte et harpe*, Toronto, Marquis, 1982.

GOURLAOUËN Armelle, *Harpes en récital*, Saint-Herblain (Loire-Atlantique), A. Gourlaouën, 2009.

GOURLAOUËN Armelle, *Voyage autour de la harpe*, 1993.

GRANDJANY Marcel, *La harpe, classique et moderne*, [United States], Capitol, 1960.

GRANDJANY Marcel, *Pour la harpe*, Hollywood, Capitol, 1960.

GUILLERMIN, Béatrice, *Musique française pour harpe*, France, 2011.

HAEFNER Jaymee, *Graduate lecture/recital*, Bloomington, William and Gayle Cook Music Library, coll. « graduate recital », 2007.

HOFMANN Marion, *Virsuose Harfe*, Capriccio, 1998.

KATO Naomi, *Naomi Kato, harp, in a senior recital*, 1983.

KIBBEY Bridget, *L'Egyptienne de Rameau, récital du 26 janvier 2010 au Brooks center of performing arts, Clemson University*, <https://www.youtube.com/watch?v=kpQUhMslxzw>, consulté le 3 août 2014.

LANGLAMET Marie-Pierre, *Harp Recital*, Berlin, Egan Records, 2001.

LASKINE Lily, *Le charme de la harpe*, France, Erato, 1977.

LAWRENCE-KING Andrew, *La harpe royale*, London, BMG Music International, 1996.

LENAERTS Anneleen, *Chopin & Liszt*, Joure, Aliud, 2011.

LUSHCHEVSKAYA Vasilisa, *Le Coucou de Daquin, récital du 16 décembre 2012, au showroom Camac à Paris*, <https://www.youtube.com/watch?v=ALwWf6hkWlo>, consulté le 2 août 2014.

LUZZATI Constance, *Résonances*, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2009.

MAGEN Sivan, *Fantasiën*, Glasgow, Linn Records, 2014.

MAISTRE Xavier DE, *Mozart*, USA, Sony Music Entertainment, 2013.

MAISTRE Xavier DE, *Hommage à Haydn*, France, Sony music entertainment, 2009.

MASTERO Nicole, *Petits morceaux préférés mosaïque classique & romantique : Favourites [sic] little pieces*, [Rotterdam?], Erasmus, 1990.

MC DONALD, Susann, *A Tribute to Henriette Renié*, USA, 1975.

MILDONIAN Susanna, *Three centuries of harp music / Trois siècles de harpe en Europe*, Peters International / Decca, 1974.

MILDONIAN Susanna, *Récital, No 1*, Neuilly sur Seine, Classic, 1971.

MORETTI Isabelle et LOTT Felicity, *Cantare, la voix de la harpe*, Paris, Naive, 2009.

NAGASAWA Masumi, *Amuse music for single & double action harp from the Age of Enlightenment & romanticism*, [Netherlands], Etcetera, 2004.

POLONSKA Elena, *L'art de la harpe, 2 vol.*, Paris, Arion, 1998.

POLONSKA Elena, *The Baroque harp*, London, Turnabout, 1966.

RENIE Henriette, *Henriette Renié enregistrements inédits, 1927-1955 compositions & transcriptions*, Forcalquier, Association Internationale des Harpistes, 2004.

RENIE Henriette, *Henriette Renié playing her own compositions and transcriptions for harp.*, Eugene, Ore., Eugene Chapter of the American Harp Society, 1928.

- SALZEDO Carlos, *Salzedo studio recital. 1949-11-05 1949-11-05*, 1949.
- SHINTO Masako, *Discovering the Naderman Harp*, Japan, Kojima Recordings, Inc., 2001.
- STANESLOW Sunita, *The Romantic harp*, Minneapolis, Excelsior, 1997.
- THORNTON Julia, *Harpistry*, [Holland], EMI, 2003.
- TURNER Eleanor, *Childs play*, [England], Arts in Fusion, 2006.

2. Etudes et Ouvrages

2.1. Transcription

2.1.1. Etudes générales

- ANDERSON A, « The Epistemology of Transcription », *Sonus*, Cambridge, 2001, vol. 22, pp. 15-28.
- BENT Margaret, « Editing Early Music : The Dilemma of Translation », *Early Music*, 1 août 1994, vol. 22, n° 3, pp. 373-392.
- BORREIL Jean, « De la transcription », in *L'idée musicale*, Presses universitaires de Vincennes., Saint-Denis, 1993, pp. 65-84.
- BOYD Malcolm, « Arrangement », in *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
- BREIG Werner, « Composition as arrangement and adaptation », in *The Cambridge companion to bach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 154-170.
- BROWDE Donald, « Arrangement, transcription, edition : some problems in terminology », *Choral journal*, 1977, vol. 18, n° 1, pp. 25-29.
- BUSONI Ferruccio, « Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Bach », in *Lo sguardo lieto : tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano, Il Saggiatore, 1977, vol.2 (fascicolo allegato).
- DAUCE Sébastien, *Transcrire ou trahir ? : remarques sur l'édition des manuscrits français des XVIIe & XVIIIe siècles*, Marandeuil, France, Ed. des Abbesses, coll. « Parallèle, 2008, vol. 1, 18 p.
- DAVIES Stephen, « Transcription, authenticity and performance », *The British Journal of Aesthetics*, 1988, vol. 28, n° 3, pp. 216-227.
- DRILLON Jacques, *Liszt transcritteur, La charité bien ordonnée*, Arles, Paris, Actes Sud, PUF, 1986.
- ELLINGSON, « Transcription », in *Grove Music Online*.
- EQUILBEY, GOTTWALD, KRAWCZYK, PESSON et MACHUEL, *Transcription - Accentus*, Cité de la musique, note de programme, 2007.
- HONDRE Emmanuel, *La Transcription - Orchestre de Paris*, note de programme pour la Cité de la musique, Paris, 6 et 7 novembre 2002.
- HUTCHEON Linda, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- KELLER Hans, « Arrangement for or against ? », *The musical times*, janvier 1969, vol. 110, n° 1511, pp. 22-25.
- KITE Christopher, « 'The day has still to come when Mozart on a Steinway will be regarded... as necessarily a kind of transcription' », *Early Music*, 2 janvier 1985, vol. 13, n° 1, pp. 54-56.
- MANTELLI A., « Compositore e trascrittore », *Rassegna musicale*, mars 1934.

MOYSAN Bruno, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra, 1830-1848 : musique, sémantique, société*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 1196 p.

OWENS Dewey, « Arrangement versus transcription and other considerations », *The American harp journal*, 2002, vol. 18, n° 4, pp. 29-31.

REZAK, « L'évolution de la transcription pianistique à travers quatre pianistes contemporains », in *Pianistes du XXe siècle : critique, pédagogie, interprétation*, Université Paris-Sorbonne., Paris, Danièle Pistone, coll. « Observatoire musical français », 2007, pp. 39-54.

SABLICH Sergio, « Valore della trascrizione », in *La trascrizione Bach e Busoni: atti del Convegno internazionale*, L.S. Olschki., Firenze, L.S. Olschki, 1987.

SACHANIA Millan, « Improving the classics : Some thoughts on the « ethics » and aesthetics of musical arrangement », *The music review*, février 1994, vol. 55, n° 1, pp. 58-75.

SCELBA Anthony, « In defense of arrangement », *Revista de performance musical*, 2001, vol. 3, pp. 17-26.

SHELEMAY Kay Kaufman, *Musical transcription*, New York, Garland, 1990.

STOÏANOVA Ivanka, *Luciano Berio : chemins en musique*, Paris, La Revue musicale, coll. « La Revue musicale », n° 375/377, 1985, 512 p.

SZENDY Peter, *Arrangements, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, Paris, Ircam : L'Harmattan, 2000.

SZENDY Peter, *Musica practica : arrangements et phonographies : de Monteverdi à James Brown*, Paris; Montréal, l'Harmattan, 1997.

VIERU Anatol, *Bach et la transcription*, programme pour la Cité de la Musique, Paris, novembre 2002.

VINAY Gianfranco, *La Transcription - Nieuw Sinfonietta Amsterdam*, programme pour la Cité de la Musique, Paris, novembre 2002.

WALKER Alan, « In defense of arrangements », *Piano quarterly*, 1998, vol. 36, n° 143, pp. 26-28.

WHITTALL Arnold, « Transcription », in *Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*.

ZENDER Hans, *La Transcription - Ensemble Intercontemporain*, Paris, Cité de la musique, note de programme, 2002.

« Transcription », in *The Oxford Dictionary of Music, 2nd ed.*, 2013.

Forum « La transcription » (conférence enregistrée), Paris, Cité de la musique, 2002.

« Adaptation », in *TLF*.

« Arrangement », in *TLF*.

« Ré-écriture », in *TLF*.

« Transcription », in *TLF*.

« Transcription », in *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

2.1.2. Harpe

BOWLES Chelcy Lynn, *Problems of transcription from guitar to harp*, Texas Tech University, Lubbock, 1975.

GRANDJANY Marcel, « In Defense of transcriptions », *Harp News*, 1963.

HABEL Danièle et COUPERIN François, *Transcriptions for harp: three movements from Pièces de clavecin (second livre) of François Couperin (1668-1733)*, Bowling Green State University, 1987.

HAEFNER Jaymee Janelle, *Virtuoso, composer, and teacher : Henriette Renie's compositions and transcriptions for harp in perspective*, D.M.A, Ann Arbor, United States, 2007, 140 p.

KLOBUCHER Cindy, *Mozart, Sonata (K. 545) in C Major : A Transcription for Harp*, 1981.

KUO Liu-Hsiu, *Transcribing for the harp a study of Debussy's Clair De Lune*, University of Cincinnati, 2006.

MCCARTHY Elizabeth, *Transcriptions for the harp*, Syracuse University, 1941.

OWENS Dewey, « Arrangement versus transcription and other considerations », *The american harp journal*, 2002, vol. 18, n° 4, pp. 29-31.

PARSONS Jeffrey Lee, « Marcel Grandjany and transcription : Renaissance music », *The american harp journal*, 2006, vol. 20, n° 3, pp. 8-16.

PARSONS Jeffrey Lee, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, Texas Tech University, 2004.

PETAK Katherine, *The Bach chaconne as a representation of the Baroque style in the harp repertoire*, Ball State University, 2008.

PIANA Dominique, « Dolce quasi arpa : Franz Liszt and the harp », *The American harp journal*, 2003, vol. 19, n° 1, pp. 7-23.

REID Martine, ADELSON Robert et JOHANNEL Françoise, *Madame de Genlis et la musique, conférence du lundi 2 avril 2007*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

ROMAO, Monika Jerecka, *Harp transcriptions of selected guitar works of heitor Villa-Lobos*, Ph. D., New York University, 1984.

SHELDON Vanessa Renee, *Franz Liszt and the harp: An examination of his lifelong interactions with harpists and transcriptions of four solo piano compositions for harp*, University Microfilms International (UMI), Ann Arbor, 2005.

SHERMAN Laura, « J.S. Bach on the harp », *The American harp journal*, 2012, vol. 23, n° 4, pp. 26-33.

SLAUGHTER Constance, *Henriette Renié : a pioneer in the world of the harp*, Master, Rice University, 1992.

THORNBERRY John Buddington, *Transcriptions and editions for harp by Carlos Salzedo*, North Texas State University, 1956.

YOON Hee-Jeong et DEBUSSY Claude, *Harp transcriptions of Debussy's piano preludes Voiles, Danseuses de Delphes, and Canope*, Northwestern University, 2008.

2.1.3. Musique « ancienne »

BELLOTTI edoardo, « La trascrizione tastieristica nel'700 », *arte organaria e organistica*, 1997, vol. 4, n° 3, pp. 14-17.

BÉNIMÉDOURÈNE Eddy, « Contamination et réemploi musical chez Haendel », *Musurgia*, 1 janvier 1999, vol. 6, n° 1, pp. 77-87.

BIERLING Gert, « Les transcriptions pour orgue de « l'Estro armonico » de Vivaldi par Bach », *La Tribune de l'orgue*, mars 2013, vol. 65, n° 1, pp. 3-10.

BUELOW, George J., « The case for Haendel's borrowings : the judgement of three centuris », in *Haendel : a tercentenary collection*, Macmillan, Basingstoke, Sadie, Stanley, 1987, pp. 61-82.

CHUNG David, « Lully, D'Anglebert and the Transmission of 17th-Century French Harpsichord Music », *Early Music*, 1 novembre 2003, vol. 31, n° 4, pp. 583-604.

- CHUNG David, « Keyboard Arrangements and the Development of the Overture in French Harpsichord Music, 1670-1730 », *Early Keyboard Journal*, 2001, vol. 19, pp. 33-67.
- CHUNG David Yu Sum, *Keyboard arrangements of Lully's music and their significance for French harpsichord music*, Cambridge, University of Cambridge, 1996.
- CHURCHILL, Sara-Anne, *The Tradition of Transcription : Handel Aria Arrangements in the Fifth Book of The Ladys Banquet*, DMA, University of Toronto, 2012.
- DUNFORD, « Ludwig Christian Hesse's transcription of Rameau « Les Surprises de l'Amour, 1767 » », *The Consort*, 2010, vol. 66, pp. 74-92.
- FRUCHTMAN Efrim, « Transcription as an element in performance practice », *Journal of the viola da gamba society of America*, 1967, vol. 4, pp. 10-13.
- FULLER David, « Les arrangements des oeuvres de Jean-Baptiste Lully », in *Jean-Baptiste Lully*, Laaber-Verlag., Laaber, 1990, pp. 471-482.
- GARNIER-BUTEL Michelle, « Du répertoire vocal à la musique instrumentale : les transcriptions d'airs connus en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », in *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, pp. 125-135.
- GASCHO Joseph A., *The art of transcribing for harpsichord*, D.M.A., University of Maryland, 2010, 109 p.
- GOEDE Thérèse de et ROBINSON Lucy, « Figured Bass in Forqueray [with Reply] », *Early Music*, 1 février 2008, vol. 36, n° 1, pp. 168-172.
- GOLUSES Nicholas, « J.S. Bach and the transcription process », *Guitar review*, 1989, vol. 77, pp. 14-23.
- JOHNSON Diane Ruggieri, *A comparison of the harpsichord pieces and trio arrangements of Gaspard le Roux.*, 1974.
- LEDBETTER David, « German and Swedish keyboard arrangements of seventeenth-century French lute music : A repertory for fretted clavichord ? », *De clavicordio : VII clavichord and the lute*, 2006, vol. 7, pp. 64-80.
- LEDBETTER David, « What the Lute sources tell us about the performance of French harpsichord music », *The harpsichord and its repertoire*, 1992, pp. 59-85.
- LEDBETTER David, *Harpsichord and lute music in 17th-century France*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- LEDBETTER, David, « Aspects of the 17c french lute style reflected in the works of the « clavecinistes » », *The lute*, 1982, vol. 22, n° 2.
- LEDBETTER David John, *Harpsichord and lute music in seventeenth-century France: an assessment of the influence of lute on keyboard repertoire*, Oxford University, Oxford, 1984.
- LEGRAND Raphaëlle, « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, 1 janvier 2002, vol. 9, n° 1, pp. 7-18.
- MACOMBER Frank S, *Bach's re-use of his own music : a study in transcription*, Syracuse University, N.p, 1968.
- MIEHLING Klaus, « Forqueray father or son? », *Early Music*, 1 août 2008, vol. 36, n° 3, p. 511.
- PIERRET Gilles, « Transcriptions et arrangements des oeuvres de J.S. Bach de 1840 à nos jours », *Ecouter voir*, avril 1997, n° 64.
- PSYCHOYOU Théodora, « François Couperin et les « Suites de pièces de Musique pour 2 hautbois » : un cas rare d'une pratique courante au XVIIIe siècle », *Bulletin de l'Atelier d'études sur la musique française des XVIIe et XVIIIe siècles*, 2003, vol. 11, pp. 14-17.

RAMEAU Jean-Philippe, *Les Indes galantes, balet réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complete*, Paris, Boivin, 1735.

RASCH Rudolf, *The circulation of music in Europe 1600-1900: a collection of essays and case studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

RECHSTEINER Yves, « Adapter Rameau à l'orgue : une démarche historique », *La tribune de l'orgue*, 2009, vol. 61, n° 4, pp. 14-29.

ROBINSON Lucy, « Forqueray « Pieces de Viole » (Paris, 1747): An Enigma of Authorship between Father and Son », *Early Music*, 1 mai 2006, vol. 34, n° 2, pp. 259-276.

ROYER Pancrace, *Pièces de clavecin, premier livre.... Gravé par Labassée*, Paris, Le Clerc, 1746.

SADLER Graham, « Rameau's harpsichord transcriptions from les Indes galantes », *Early music*, 1979, vol. 7, n° 1, pp. 18-24.

SMITH Langham et WEISS Kenneth, *Rameau, Transcriptions des opéras et ballets, programme de récital donné à la cité de la musique à Paris*, Paris, 2003.

SUTCLIFFE Richard, « Transcriptions d'Alcide pour clavecin », in *Marin Marais : violiste à l'Opéra (1656-1728)*, CMBV., Versailles, 2006, pp. 229-236.

WINEMILLER John T, *Handel's borrowing and Swift's bee : Handel's « curious » practice and the theory of transformative imitation*, University of Chicago, 1994.

2.1.4. Autres instruments

AMELKINA-VERA Olga, *Solo lyra viol music of Tobias Hume (c. 1579-1645) historical context and transcription for modern guitar*, D.M.A., University of North Texas, 2008.

BASTIAN Darren Bruce, *Bach Transcription for Marimba : Creating an Authentic Performance Edition of Johann Sebastian Bach's Sonata no. 1 for Violin Solo, BWV 1001, and Sonata no. 2: Grave, BWV 1003, Using Guitar and Lute Transcriptions as Models*, University of Arizona, 2009.

BOREM fausto, « A brief history of double-bass transcription », *Bass world : the journal of the International Society of Bassists*, 1996, vol. 21, n° 2, pp. 8-16.

BRIGGS David, « The art of organ transcription : ethos and practicalities - some thoughts », *British Institute of Organ Studies*, 2002, vol. 26.

BURG Joseph, SABATIER François, CLEMENT Carine et PONTIER Anne-Claire, « De l'Orgue de Bach au piano de Liszt et Busoni », *L'Orgue*, 1998, vol. 246.

BUSONI Ferruccio, « Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Bach », in *Lo sguardo lieto : tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano, Il Saggiatore, 1977, vol.2 (fascicolo allegato).

CHIANG Shih-Yi, *Brandenburg Concerto No. 6 in B-flat major by Johann Sebastian Bach : A new arrangement transcribed for two pianos*, D.M.A., University of New York, 2007, 139 p.

CHO Han Han, *Double bass : Transcribed and contemporary repertoire*, D.M.A., University of California, 2010, 126 p.

CHRISTENSEN Thomas, « Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception », *Journal of the American Musicological Society*, 1 juillet 1999, vol. 52, n° 2, pp. 255-298.

CLARK Antoine Terrell, *Five Late Baroque works for string instruments transcribed for clarinet and piano : A performance edition with commentary*, D.M.A., Ohio State University, 2009, 116 p.

COLE Brian, « Baroque performance practice and the marimba transcription », *Percussive notes*, 1991, vol. 29, n° 5, pp. 7-9.

COLTON Glenn David, *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*, <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/6483>, consulté le 8 juillet 2013.

CRABB Dennis Charles, *Renaissance and Baroque compositions transcribed for saxophones solo and ensemble*, University of Oregon, 1985.

DORSAM Paul James, *Some solutions to the problem of transcribing Corelli's opera quinta church sonatas for trumpet and piano*, Boston University, 1975.

DRILLON Jacques, *Liszt transcripateur, La charité bien ordonnée*, Arles, Paris, Actes Sud, PUF, 1986.

EICHE Jon F, *The Bach chaconne for solo violin : a collection of views*, American String Teachers Association, 1985.

FELICE Joseph Philip, *A Pedagogical and Performance Edition of J. S. Bach's Violin Sonata I in G minor, BWV 1001, Transcribed for Guitar : Transcription, Analysis, Performance Guide, Pedagogical Practice Guide, and Recording*, D.M.A., Arizona State University, 2013, 124 p.

HART Bruce F, *Transcriptions of baroque instrumental music for piano ensemble at intermediate and lower advanced levels*, Columbia University, 1965.

HINSON Maurice, *The pianist's guide to transcriptions, arrangements, and paraphrases*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

HODGES Brian, *A transcription of Vivaldi's violin concerto RV 208 for cello*, D.M.A., University of North Carolina, Greensboro, 2007.

HOPPSTOCK Tilman, *Bach's lute works from the guitarist's perspective*, Darmstadt, Prim-Musikverlag, 2010.

KREGOR Jonathan, *Liszt as transcriber*, Cambridge University Press, 2010, 299 p.

LARRICK Geary Henderson, « The marimba as a transcribing instrument », *NACWPI journal*, 1987, vol. 35, n° 3, pp. 13-20.

LEE Hsiaopei, *The history of Viola transcriptions and a comprehensive analysis of the transcription for Viola and piano of Beethoven's Violin Sonata op. 30, no. 1*, University of Cincinnati, 2005.

LONG Richard M., « Renaissance lute music for the guitar », *Soundboard*, 2010, vol. 36, n° 2, pp. 31-33.

MARCUS Robert, « The joy of transcribing: why should string players have all the fun? », *The clarinet*, 2008, vol. 35, n° 2, pp. 62-63.

MOYSAN Bruno, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra, 1830-1848 : musique, sémantique, société*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 1196 p.

NORTON Christopher Scott, *Transcribing for solo marimba*, Louisiana State University, 1988.

OSTADALOVA Zdenka, *La transcription pour clavecin des pièces de luth de la première moitié du XVIIe comme outil pédagogique dans l'enseignement aujourd'hui*, Paris, CNSMDP, Mémoire de pédagogie, 2008.

PAN Yong Hao, *The transcription for two double basses of selections from Pieces de violes, quatrième livre, deuxième partie: « Suite d'un Gout Etranger » by Marin Marais*, D.M.A., Louisiana State University, 2006.

RECHSTEINER Yves, « Adapter Rameau à l'orgue : une démarche historique », *La tribune de l'orgue*, 2009, vol. 61, n° 4, pp. 14-29.

ROBERGE, « The Busoni network and the art of creative transcription », *Canadian university music review*, 1991, vol. 11, pp. 68-88.

SABLICH Sergio, « Valore della trascrizione », in *La trascrizione Bach e Busoni : atti del Convegno internazionale*, Firenze, L.S. Olschki, 1987.

SACHANIA Millan, *The arrangements of Leopold Godowsky : an aesthetic, historical and analytical study*, University of Cambridge, 1997.

SANKEY Li Ting, *The transcription for double bass of two French suites for viola da gamba by Roland Marais and Joseph de Boismortier : a doctoral essay*, University of Miami, 1993.

SCELBA Anthony, « In defense of arrangement », *Revista de performance musical*, 2001, vol. 3, pp. 17-26.

SNEDEKER Jeffrey, « Arioso by J. S. Bach, transcribed for brass quintet », *The Horn Call - Journal of the International Horn Society*, 2010, vol. 40, n° 3, p. 84.

SWANSON Christina Marie, *Adding to the viola repertoire by arranging : a study on methods of arranging music for viola from clarinet, with an original arrangement of the Saint-Saens clarinet sonata in E-flat, Op.167*, University of Arizona, Ann Arbor, 2003.

TRUJILLO Lorenzo, *Virtuoso trumpet technique and the art of transcription*, UCLA, 2007.

VANOOSTEN Victorien, « Un orchestre dans un piano : quelques réflexions sur la transcription ».

WAMPLER Stephen G, *A brass players' guide to the transcription and performance of J.S. Bach*, University of Washington, 1998.

YATES Richard, *The transcriber's art : selected articles from Soundboard, 1996-2006*, Pacific, MO, Bill's Music Shelf, 2009.

ZAMBITO Peter Ignatius, *Marimba transcriptions of piano and harpsichord literature: A comparison of techniques and a study of transcription practices and procedures of four compositions*, D.M.A., University of North Carolina at Greensboro, 2003.

2.2. Interprétation

ARMENGAUD Jean-Pierre et EHRHARDT Damien (dirs.), *Vers une musicologie de l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BALANCHE François, « La figure stravinskienne de l'exécutant : Fantasma et aporie—Lecture critique de la Sixième leçon de la Poétique musicale », *Revue musicale de Suisse romande*, 2005, vol. 58, n° 2, pp. 26-38.

BARONI Mario, *Les règles de la musique : étude sur les mécanismes de la communication*, traduit par Angela CRISTINA, Sampzon, Delatour, 2008, 474 p.

BIONDI Fabio, « L'Authenticité n'est pas une affaire d'instruments », *Revue musicale de Suisse romande*, mars 2010, n° 63, pp. 4-6.

BOISSIERE Anne, « Geste, interprétation, invention selon Pierre Boulez », *DEMéter*, 2002, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/boissiere.pdf>.

BOISSIERE Anne, « La part gestuelle du sonore : expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin », *DEMéter*, 2004, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/boissiere.pdf>.

BOUVEYRON Sébastien, *Pour une interprétation artistique: introduction à l'interprétation musicale*, Paris, Éd. Magnétis, 2012, 250 p.

BROWN Howard Mayer, « Pedantry or liberation? A sketch of the Historical Performance Movement », in *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press., Oxford, 1988, pp. 27-56.

BROWN Howard Mayer et SADIE Stanley (dirs.), *Performance practice, 2: music after 1600*, New York London, Norton, 1990, 533 p.

BURSTYN Shai, « Authenticity in Interpretation », *Early Music*, 1 novembre 1995, vol. 23, n° 4, pp. 721-723.

- BUTT John, *Playing with History : The Historical Approach to Musical Performances*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- CAULLIER Joëlle, « La condition d'interprète », *DEMéter*, 2002, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/caullier.pdf>.
- CLARKE David et CLARKE Eric (dirs.), *Music and consciousness : philosophical, psychological, and cultural perspectives*, Oxford New York, Oxford University Press, 2011, 384 p.
- CLARKE Eric, « Les processus cognitifs dans l'interprétation », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2004, vol.2, pp. 342-358.
- CLARKE Eric, « Imitating and evaluating real and transformed musical performances », *Music perception*, 1993, n° 10, pp. 317-343.
- CLARKE Eric et COOK Nicholas (dirs.), *Empirical musicology : aims, methods, prospects*, New York Oxford, Oxford University press, 2004, 229 p.
- COADOU François, *La musique baroque : une musique contemporaine ? L'interprétation chez Harnoncourt*, http://www.musicologie.org/publire/m/coadou_02f.html, consulté le 20 août 2014.
- CONTINI Eric, « Curieux discours d'interprètes : naïvetés, schizophrénie, ou impossibilité ? », *DEMéter*, 2012, vol. 6, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/contini.pdf>.
- COOK Nicholas, « Alternative Realities : A Reply to Richard Taruskin », *19th-Century Music*, novembre 2006, vol. 30, n° 2, pp. 205-208.
- CORTOT Alfred, *Cours d'interprétation*, Paris, R. Legouix, 1934.
- DART Thurston, *The Interpretation of music*, by Thurston Dart, London, Hutchinson's University library, 1954, 192 p.
- DAVIES Stephen, « Performing Musical Works Authentically : A Response to Dodd », *The British Journal of Aesthetics*, 1 janvier 2013, vol. 53, n° 1, pp. 71-75.
- DAVIES Stephen, « Authenticity in Performance: A Reply to James O. Young », *The British Journal of Aesthetics*, 21 septembre 1988, vol. 28, n° 4, pp. 373-376.
- DAVIES Stephen, « Transcription, authenticity and performance », *The British Journal of Aesthetics*, 1988, vol. 28, n° 3, pp. 216-227.
- DAVIES Stephen, « Authenticity in Musical Performance », *The British Journal of Aesthetics*, 21 décembre 1987, vol. 27, n° 1, pp. 39-50.
- DREYFUS Laurence, « Early music defended against its devotees : A theory of historical performance in the twentieth century », *The musical quarterly*, 1983, vol. 69, n° 3, pp. 297-322.
- DUNSBY Jonathan et WHITTALL Arnold (dirs.), *Music analysis in theory and practice*, London Boston, Faber music, 1988, 253 p.
- EASTWOOD Rodney, PARKINSON Andrew, SEGERMAN Eph, ABBOTT Djilda, BROWN Howard Mayer, SOHL Norm et BEASLEY J. D., « Authenticity », *Early Music*, 1 janvier 1976, vol. 4, n° 1, pp. 75-81.
- FRANGNE Pierre-Henry, « La musique ou le passage des interprétations », *Nouvelle revue d'esthétique*, 1 juin 2009, n° 3, n° 1, pp. 37-42.
- FRIED Michael, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, Paris, 1990.
- HAYNES Bruce, *The end of early music : a period performer's history for the twenty-first century*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le Discours musical: pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, 1984, 294 p.

- HENNION Antoine, « Authenticité, histoire et retour au passé », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 1999, vol. 3, pp. 13-20.
- HENNION Antoine, « Le baroque, un goût si moderne », in *Pom pom pom pom : musiques et caetera*, MEN., Neuchâtel, 1997.
- HENNION Antoine, « A Propos de la réinterprétation d'un répertoire oublié : objections musicales », in *La Musique : du théorique au politique*, Klincksieck., Paris, 1991, pp. 181-207.
- HERREWEGHE Philippe, « De l'authenticité dans la pratique musicale », in *Au bonheur des musiciens : 150 ans de vie musicale à Bruxelles*, Société Philharmonique, Bruxelles, 1997, pp. 153-161.
- HOROWITZ Joseph et ARRAU Claudio, *Arrau parle: conversations avec Joseph Horowitz*, Paris, Gallimard, 1985.
- KADDOUR Fériel, *Le geste du pianiste: étude sur le jeu musicien*, Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle, Lille, France, 2009, 474 p.
- KEMAL Salim et GASKELL Ivan (dirs.), *Performance and authenticity in the arts*, Cambridge, Cambridge university press, coll. « Cambridge studies in philosophy and the arts », 1999, 274 p.
- KENYON Nicholas (dir.), *Authenticity and early music : a symposium*, Oxford New York, Oxford University press, 1988, 219 p.
- KINTZLER Catherine, « Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould », *DEMéter*, 2002.
- KIVY Peter, « On the Historically Informed Performance », *The British Journal of Aesthetics*, 4 janvier 2002, vol. 42, n° 2, pp. 128-144.
- KIVY Peter, *Authenticities : philosophical reflections on musical performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- LANDOWSKA Wanda, *Musique ancienne*, Ivrea., Paris, 1996.
- LANNES Sylvie, *Musique et complexité*, consulté le 28 décembre 2013, http://linterpretemusicien.com/musique_et_sciences_humaines_016.htm.
- LANNES Sylvie, *La Toccata BWV 912 de Bach comme analogon de la rhétorique verbale et gestuelle*, consulté le 28 décembre 2013, http://linterpretemusicien.com/dossier_bach_209.htm.
- LASZLO Ervin, « Aesthetics of Live Musical Performance », *The British Journal of Aesthetics*, 7 janvier 1967, vol. 7, n° 3, pp. 261-273.
- LEAVIS Ralph, FULLER David, BEST Terence et KIPNIS Igor, « Double-Dotting and Ultra-Dotting », *Early Music*, 1 avril 1978, vol. 6, n° 2, pp. 309-310.
- LOCKWOOD Lewis, « Performance and « Authenticity » », *Early Music*, 1 novembre 1991, vol. 19, n° 4, pp. 501-508.
- MONSAINGEON Bruno, *Richter : écrits, conversations*, Arles, Paris, Van de Velde : Actes-Sud, 1998.
- MORROW Michael, « Musical Performance and Authenticity », *Early Music*, 1 avril 1978, vol. 6, n° 2, pp. 233-246.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud / Cité de la musique., Paris, Nattiez, Jean-Jacques, 2004, vol.2, pp. 1128-1148.
- NATTIEZ Jean Jacques, « Authenticité et inauthenticité des interprétations musicales », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 1999, vol. 3, pp. 9-12.
- O'DEA Jane W., « Authenticity in Musical Performance: Personal or Historical? », *The British Journal of Aesthetics*, 10 janvier 1994, vol. 34, n° 4, pp. 363-375.
- PEBRIER Sylvie, *Le grain du clavecin de Gustav Leonhardt dans la Toccata en ré majeur BWV 912 de Bach*, http://linterpretemusicien.com/dossier_bach_209.htm, consulté le 28 décembre 2013.

- PINSON Jean-Pierre, « La recherche-création dans le milieu universitaire : le cas des interprètes et de l'interprétation », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2009, vol. 10, n° 2, pp. 9-14.
- PLANCHARD, « L'Interprétation des musiques anciennes », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Actes Sud / Cité de la musique., Paris, Nattiez, Jean-Jacques, 2004, vol.2, pp. 1071-1090.
- RAMOND Charles, « L'interprétation des oeuvres musicales : une logique de l'affectivité ? », in *La Musique, un art du penser ? 17ème forum Le Monde Le Mans*, Presses Universitaires de Rennes., Rennes, Nicolas Weill, 2006, pp. 197-221.
- RINK John (dir.), *Musical performance: a guide to understanding*, Cambridge, Cambridge University press, 2003, 245 p.
- RINK John (dir.), *The practice of performance : studies in musical interpretation*, Cambridge, Cambridge university press, 1995, 290 p.
- RINK John et RIOTTE André, « Le processus narratif dans l'interprétation et l'analyse », *Musurgia*, 1 janvier 1995, vol. 2, n° 2, pp. 28-32.
- ROSEN Charles, « Le choc de l'ancien. Autour de « Authenticity and Early Music : A symposium » », *InHarmoniques*, 1991, 7, Musique et authenticité, pp. 105-125.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, « Exécution », in *Dictionnaire de Musique*, Paris, Didot l'Aîné, 1821, vol. 14.
- SAINT-ARROMAN Jean, *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, Paris, H. Champion, 1988.
- SCHENKER Heinrich, ESSER Heribert et SCOTT Irene Schreier, *The Art of Performance*, Oxford University Press, 2002.
- SHARPE R. A., « Authenticity Again », *The British Journal of Aesthetics*, 4 janvier 1991, vol. 31, n° 2, pp. 163-166.
- STRICKER Rémy, *Jeu, règle et contrainte*, consulté le 28 décembre 2013, http://linterpretemusicien.com/musique_et_sciences_humaines_016.htm.
- STRICKER Rémy, *Timbre et fidélité*, consulté le 28 décembre 2013, http://linterpretemusicien.com/des_sources_sonores_081.htm.
- STRICKER Rémy, *La Toccata BWV 912 de Bach par Yvonne Lefébure, défense et illustration d'un héritage*, consulté le 28 décembre 2013, http://linterpretemusicien.com/dossier_bach_209.htm.
- STRICKER Rémy, LANNES Sylvie, PEBRIER Sylvie et PIERRAKOS Hélène, *Lectures croisées*, consulté le 28 décembre 2013, http://linterpretemusicien.com/lectures_croisees_020.htm.
- TAKANO Yuko, « Le jeu de mains dans les pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau : sa fonction et son expression », *Aesthetics, The Japanese Society for Aesthetics*, 2010, n° 14.
- TARUSKIN Richard, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *InHarmoniques*, 1991, 7, Musique et authenticité, pp. 69-102.
- TARUSKIN Richard, « The Authenticity Movement Can Become a Positivist Purgatory, Literalistic and Dehumanizing », *Early Music*, 1 février 1984, vol. 12, n° 1, pp. 3-12.
- THOMOPOULOS Stephanos, « Le piano xénakien - Des concepts au langage instrumental enjeux pour l'interprétation », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV Sorbonne et CNSMDP, 2013.
- THOM Paul, « The Interpretation of Music in Performance », *The British Journal of Aesthetics*, 4 janvier 2003, vol. 43, n° 2, pp. 126-137.
- THORN Paul, « Young's Critique of Authenticity in Musical Performance », *The British Journal of Aesthetics*, 7 janvier 1990, vol. 30, n° 3, pp. 273-276.

VAQUIN Monette, *Le psychanalyste et le musicien : deux interprètes, pour quelle oeuvre ?*, http://linterpretemusicien.com/musique_et_sciences_humaines_016.htm.

VATTIMO Gianni, *Ethique de l'interprétation*, traduit par Jacques ROLLAND, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1991, 231 p.

WILLETTS Carl, « Authenticity », *Early Music*, 1 octobre 1975, vol. 3, n° 4, p. 419.

WIRTH Jean, « L'authenticité de l'interprétation musicale: Mythe ou exigence esthétique? », in Jacqueline WAEBER (dir.), *La note bleue : mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Bern New York, P. Lang, coll. « Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft », n° 45, 2006, pp. 163-176.

YOUNG James O., « The concept of authentic performance », *The British Journal of Aesthetics*, 1988, vol. 28, n° 3, pp. 228-238.

2.3. Musicologie

ADELSON Robert et LETZTER Jacqueline, « La harpe virile : Mme de Genlis et la carrière manquée de Casimir Baecker », in *Madame de Genlis : Littérature et éducation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2008.

ANTHONY James R., *La musique en France à l'époque baroque : de Beaujoyeux à Rameau*, traduit par Béatrice VIERNE, nouvelle édition avec une postface et une mise à jour de la bibliographie par l'auteur, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1992, 580 p.

BATTEUX Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe (par l'abbé C. Batteux)*, Paris, Durand, 1747, 308 p.

BORFSKY, HOWARD, « Rameau and the Indians : The Popularity of Les Sauvages », in *Music in the Classic Period*, Pendragon., New York, Atlas, A.W., 1985, pp. 43-60.

BRENET Michel, *Les Concerts en France sous l'ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900.

BUCH David, « Additional Remarks on « Style brisé, style luthé, and the choses luthées » », *The Musical Quarterly*, 1 janvier 1985, vol. 71, n° 2, pp. 220-221.

BUCH David J., « Style brisé, Style luthé and the Choses luthées », *The Musical Quarterly*, 1 janvier 1985, vol. 71, n° 1, pp. 52-67.

BUTT John, *The Cambridge companion to Bach*, New York, Cambridge University Press, 1997.

CHADEFAUX Delphine, *Interaction musicien / instrument le cas de la harpe de concert*, Paris 6, Paris, 2012.

CHADEFAUX Delphine, Fabre, Benoît, « Analyse de l'interaction musicien / instrument : la signature sonore du harpiste », *Huffington Post*, 27/06/2013.

CORONAT-FAURE Raphaële, *La critique musicale au temps des Encyclopédistes : 1750-1774*, Honoré Champion, Paris, 2001.

DAUPHIN Claude, *La musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, Paris, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, Diffusé par Aux Amateurs de Livres International, 2001.

DEAN Winton, HICKS Anthony et COUTURIAU Paul, *Haendel*, Monaco, Ed. du Rocher, 1985.

DURON Jean et CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE (dirs.), *Regards sur la musique...: la naissance du style français, 1650-1673*, Wavre, Mardaga, coll. « Regards sur la musique », 2008, vol. 1, 189 p.

GARDETON César (1786-1831), *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger ou Répertoire général systématique de tous les traités et oeuvres de musique vocale et instrumentale...*, Niogret, Paris, 1822.

- GOVEA Wenonah Milton, « Comtesse Stéphanie-Félicité de Genlis », *The American Harp Journal*, 1997, vol. 16, n° 2, pp. 5-10.
- LABORDE Jean-Baptiste de, *Le Clavessin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité, par le R. P. Delaborde,...*, Paris, H.-L. Guérin, 1761.
- LANGELLIER-BELLEVUE Richard, « Le concept d'exotisme chez Rameau : Un exemple, « Les Sauvages » des Indes galantes. », *La vie musicale en France sous les rois Bourbons. 2. sér.: Recherches sur la musique française*, 1983, vol. 21, pp. 158-160.
- LAURENCIE Lionel de La, « Les débuts de la Musique de chambre en France (Suite). III », *Revue de Musicologie*, 1 août 1934, vol. 15, n° 51, pp. 159-167.
- LAWSON ABER-COURT Alice, « Goepfert (Goepffert, Goepffer, Goepffem, Gaiffre, Köpfer, Keipfer, etc.), Georges-Adam », in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford.
- LE CARROU Jean-Loïc, *Vibro-acoustique de la harpe de concert*, Université du Maine, Le Mans, 2006.
- LEGRAND Raphaëlle, « Les voies de l'intertextualité dans Dardanus », in *Timbre und Vaudeville, Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. um 18. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim, Schneider, 1999.
- LEGRAND Raphaëlle, « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, janvier 2002, vol. 9, n° 1, pp. 7-18.
- LESCAT Philippe, *Méthodes et traités musicaux en France, 1660-1800: réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique-La Villette, 1991.
- LESURE Francois, « A propos de Beaumarchais », *Revue de musicologie*, 1967, vol. 53, n° 2, p. 175.
- MAILLARD Jean-Christophe, « Toucher ou suspendre : Les critères d'excellence dans la musique instrumentale française au XVIIIe siècle », *Analyse musicale*, 2005, vol. 52, pp. 38-48.
- PIERRE Constant, *Histoire du Concert spirituel : 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie, coll. « Publications de la Société française de musicologie », n° 3, 1975, 372 p.
- POROT Bertrand, « Jacques Vaucanson (1709-1782) et la musique », Reims, Musée des arts et métiers, 2009.
- PROD'HOMME J. G. et BAKER Theodore, « A French Maecenas of the Time of Louis XV : M. de La Pouplinière. », *The Musical Quarterly*, 1924, vol. 10, pp. 511-531.
- RASCH Rudolf, *The circulation of music in Europe 1600-1900, a collection of essays and case studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.
- RASCH Rudolf, *Music publishing in Europe 1600-1900, concepts and issues, bibliography*, Berlin, BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.
- SADIE Julie Anne, « Charpentier and the Early French Ensemble Sonata », *Early Music*, 1 juillet 1979, vol. 7, n° 3, pp. 330-335.
- SADIE Julie Anne, « Bowed Continuo Instruments in French Baroque Chamber Music », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1 janvier 1978, vol. 105, pp. 37-49.
- SADLER Graham, « Rameau and the Orchestra », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1 janvier 1981, vol. 108, pp. 47-68.
- SADLER Graham, « Rameau's harpsichord transcriptions from les Indes galantes », *Early music*, 1979, vol. 7, n° 1, pp. 18-24.
- SAVAGE Roger, « Rameau's American Dancers », *Early Music*, 1 octobre 1983, vol. 11, n° 4, pp. 441-452.

TIERSOT Julien, « Les Nations, Sonates en trio de François Couperin », *Revue de Musicologie*, 1 juin 1922, vol. 3, n° 2, pp. 50-58.

VENDRIX Philippe, *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

WILLIAMS Peter, *Bach, Handel, Scarlatti, tercentenary essays*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1985.

2.4. Autres disciplines

2.4.1. Traduction

BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, 2e éd. revue et corrigée., Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Étude de la traduction », 2007, 298 p.

BALLARD Michel (dir.), *Qu'est-ce que la traductologie ? : actes du colloque organisé à l'Université d'Artois du 26 au 28 mars 2003*, Arras, Artois presses université, coll. « Traductologie », 2006, 302 p.

BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », in *Oeuvres I*, traduit par Rainer ROCHLITZ, Maurice de GANDILLAC et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 372-374, 2000, vol. 3/3, pp. 244-262.

BENSOUSSAN Albert, *J'avoue que j'ai trahi : essai libre sur la traduction*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan, coll. « Recherches Amériques latines », 2005, 205 p.

BENSOUSSAN Albert, *Confessions d'un traître : essai sur la traduction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 130 p.

BERMAN Antoine, *L'âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008, 181 p.

BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999, 141 p.

BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1994, 275 p.

BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*.

BLANC Charles LE, *Le complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2009.

BONNEFOY Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 147 p.

BONNEFOY Yves, *La vérité de parole : et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 272, 1995, 574 p.

BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*, Paris, Mercure de France, 1992, 381 p.

BUHOT DE LAUNAY Marc, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2006, 123 p.

CACHIN Marie-Françoise, *La traduction*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, coll. « Pratiques éditoriales », 2007, vol. 1/, 144 p.

CHIRON Eliane, « La créativité comme valeur pédagogique », *Communications*, 1997, vol. 64, n° 1, pp. 173-189.

COBLENCE Françoise et COUDERC Sylvie, « Traduire / Interpréter », *Nouvelle revue d'esthétique*, juin 2009, n° 3, n° 1, pp. 5-6.

- DAYRE Éric, *L'absolu comparé: essai sur une séquence moderne Coleridge, De Quincey, Baudelaire, Rimbaud*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 2009, 256 p.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 100, 1979, 436 p.
- DETIENNE Marcel, *Comparer l'incomparable*, Seuil, Paris, 2009.
- DUBOIS Jean, GIACOMO-MARCELLESI Mathée et GUESPIN Louis, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, coll. « Expression », 1999, 514 p.
- DURAND-BOGAERT Fabienne, « Oublier l'image, tendre l'oreille », *Nouvelle revue d'esthétique*, juin 2009, vol. 3, n° 1, pp. 27-30.
- DURASTANTI Sylvie, *Éloge de la trahison : notes du traducteur essai*, Paris New-York, le Passage, coll. « Collection Essais », 2002, 163 p.
- ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, traduit par Myriem BOUZAHER, Paris, B. Grasset, 2007, 460 p.
- ELSTER Jon, « Conventions, créativité, originalité », *Espaces Temps*, 1994, vol. 55, n° 1, pp. 18-29.
- FORGET Philippe, *Il faut bien traduire : marches et démarches de la traduction*, Paris Milan Barcelone, Masson, 1994, 207 p.
- FRANGNE Pierre-Henry, « La musique ou le passage des interprétations », *Nouvelle revue d'esthétique*, juin 2009, vol. 3, n° 1, pp. 37-42.
- GUIDERE Mathieu, *Introduction à la traductologie : penser la traduction, hier, aujourd'hui, demain*, 2e éd., Bruxelles, De Boeck, coll. « Traducto », 2010, 176 p.
- HANKINS Jérôme et REGY Claude, « L'interprète du silence », *Nouvelle revue d'esthétique*, juin 2009, vol. 3, n° 1, pp. 75-81.
- HURTADO ALBIR Amparo, *La Notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier érudition, coll. « Traductologie », n° 5, 1990, 236 p.
- ISRAËL Fortunato et LEDERER Marianne (dirs.), *La théorie interprétative de la traduction, I : Genèse et développement*, Paris Caen, Minard, coll. « Cahiers Champollion », n° 6, 2005, 197 p.
- ISRAËL Fortunato et LEDERER Marianne (dirs.), *La théorie interprétative de la traduction, II : Convergences, mises en perspectives*, Paris Caen, Minard, coll. « Cahiers Champollion », n° 7, 2005, 299 p.
- JERVOLINO Domenico, *Ricoeur : herméneutique et traduction*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2007, 142 p.
- LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 246, 1994, 273 p.
- LAVIERI Antonio (dir.), *La traduction entre philosophie et littérature*, L'Harmattan, Paris-Torino, 2004.
- LEDERER Marianne, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Paris, Hachette FLE, 1994, 223 p.
- LEDERER Marianne (dir.), *Le sens en traduction*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Cahiers Champollion », n° 10, 2006, 356 p.
- LEDERER Marianne et ISRAËL Fortunato (dirs.), *La liberté en traduction : actes du colloque international tenu à l'ESIT les 7, 8 et 9 juin 1990*, Paris, Didier érudition, coll. « Traductologie », n° 7, 1991, 312 p.
- MARGOT Jean-Claude, *Traduire sans trahir : la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, 388 p.

- MARQUER Pierre, « La compréhension des expressions idiomatiques », *L'année psychologique*, 1994, vol. 94, n° 4, pp. 625-656.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2012, 396 p.
- MESCHONNIC Henri, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, 185 p.
- MOUNIN Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Presses universitaires de Lille, coll. « Etude de la traduction », 1994, 108 p.
- NAKAJI Yoshikazu, « L'œuvre poétique entre traduction et création », *Littérature*, 2002, vol. 125, n° 1, pp. 66-72.
- ORCEL Michel, *Les larmes du traducteur : journal du Maroc*, Paris, B. Grasset, 2001, 192 p.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Bibliothérapie : lire, c'est guérir*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 240, 2008, 436 p.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Lire aux éclats : éloge de la caresse*, 3e éd., Paris, Seuil, coll. « Points », n° 278, 1994, 425 p.
- OUSTINOFF Michaël, *La traduction*, 4e éd. mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 3688, 2012, 127 p.
- PYM Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Arras Ottawa, Artois presses université Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, 155 p.
- RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, 68 p.
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire Sur l'idée leibnizienne, encore inaccomplie, d'une langue philosophique universelle*, traduit par Antoine BERMAN, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1999, 156 p.
- SELESKOVITCH Danica, « De la pratique de l'interprétation à la traductologie », in Marianne LEDERER et Fortunato ISRAEL (dirs.), *La liberté en traduction. Actes du Colloque International tenu à l'E.S.I.I.T. les 7, 8 et 9 juin 1990*, Paris, Didier Erudition, coll. « Traductologie », n° 7, 1991, pp. 289-298.
- SELESKOVITCH Danica, *Vision du monde et traduction*.
- SELESKOVITCH Danica et LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire*, 4e éd. rev. et corr., Paris, Didier érudition, coll. « Traductologie », n° 1, 2001, 311 p.
- STEINER George, *Après Babel*, Albin Michel, Paris, 1998.
- SUCHET Myriam, « La traduction, une éthique de la ré-énonciation », *Nouvelle revue d'esthétique*, juin 2009, n° 3, n° 1, pp. 31-35.
- WILHELM Jane Elisabeth, « Herméneutique et traduction : la question de « l'appropriation » ou le rapport du « propre » à « l'étranger » », *Meta : journal des traducteurs*, 2004, vol. 49, n° 4, pp. 768-776.

2.4.2. Esthétique et philosophie

- ABEL Olivier, « Une herméneutique interrogative », *Revue internationale de philosophie*, 2003, n° 225, pp. 369-385, <http://olivierabel.fr/anthropologie-philosophique/une-hermeneutique-interrogative.php>.
- ABEL Olivier, « Qu'est ce que s'orienter dans l'interprétation ? », in *Lectio difficilior probabilior ? L'exégèse comme expérience de décroissement. Mélanges offerts à Françoise Smyth-Florentin*, Thomas, 1991, <http://olivierabel.fr/anthropologie-philosophique/s-orienter-dans-l-interpretation.php>.

- ABEL Olivier, *L'Apport de Ricoeur à la compréhension de l'oeuvre d'art*, consulté le 28 décembre 2013, <http://olivierabel.fr/ricoeur/l-apport-de-ricoeur-a-la-comprehension-de-l-oeuvre-d-art.php>.
- ABEL Olivier, « Quatre variations sur la musique », *Cahiers de l'Académie d'orgue de Saint-Dié*, été 2007, <http://olivierabel.fr/nuit-ethique-l-effacement-du-pardon/quatre-variations-sur-la-musique.php>.
- BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Lionel DUVOY, 2e éd., Paris, Éd. Allia, 2012, 94 p.
- BERDAEV Nikolaj Aleksandrovič, *De la destination de l'homme : essai d'éthique paradoxale*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Collection Slavica », n° 4, 1979, 381 p.
- BERNARD Catherine, « L'art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno et Benjamin », *Études anglaises*, 2005, vol. 58, n° 1, pp. 31-41.
- BOURETZ Pierre, « La musique : Une herméneutique des affects d'attente? », in *Musique, affects et narrativité*, 1998, pp. 61-75.
- BUREN Daniel, « De l'authenticité en art », *InHarmoniques*, 1991, vol. 7-8, pp. 35-45.
- CHABANON Michel Paul Guy de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, A Paris, chez Pissot, 1785, 459 p.
- CHABANON Michel Paul Guy de, *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, A Paris, chez Pissot père et fils, 1779, 215 p.
- CHABANON Michel Paul Guy de, *Éloge de M. Rameau*, A Paris, impr. de M. Lambert, 1764, 63 p.
- COBLENCÉ Françoise et COUDERC Sylvie, « Traduire / Interpréter », *Nouvelle revue d'esthétique*, 1 juin 2009, n° 3, n° 1, pp. 5-6.
- DELAIN Pierre, *Derrida, l'aporie*, in *Derridex, index des termes de l'oeuvre de Jacques Derrida*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1101280942.html>.
- DERRIDA Jacques et NIELSBERG Jérôme-Alexandre, « Entretien avec Jacques Derrida - Penseur de l'événement », *L'Humanité*, 28/01/2004.
- CERTEAU Michel DE, « Croire, une pratique de la différence », *Centro Internazionale di Semiotica e di linguistica*, 1982, n° 106.
- DILTHEY Wilhelm, *Écrits d'esthétique suivi de La naissance de l'herméneutique*, traduit par Evelyne LAFON, Paris, Les éd. du Cerf, coll. « Oeuvres / Wilhelm Dilthey, 7; Passages », 1995, 318 p.
- ECO Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, traduit par Jean-Pierre COMETTI, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1996, 140 p.
- ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, traduit par Myriem BOUZAHER, Paris, B. Grasset, 1992, 406 p.
- GADAMER Hans-Georg, *Herméneutique et philosophie*, Paris, Beauchesne, coll. « Le grenier à sel », 1999, 162 p.
- GADAMER Hans-Georg, *La philosophie herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1996, 259 p.
- GAGNEBIN Laurent, « La place de l'échec dans la philosophie de la création de Nicolas Berdiaeff », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, 1997, vol. 55, n° 1, pp. 27-32.
- GEFFRE Claude, JOSSUA Jean-Pierre et SED Nicolas, *Interpréter : mélanges offerts à Claude Geffré*, Paris, Editions du Cerf, 1992.
- GREISCH Jean, *La Crise contemporaine, Du modernisme à la crise des herméneutiques*, Beauchesne, Paris, 1973.
- JANKELEVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.
- JEANROND Werner G., *Introduction à l'herméneutique théologique*, Cerf, Paris, 1995.

- JERVOLINO Domenico, *Ricoeur : herméneutique et traduction*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2007, 142 p.
- KIVY Peter, *Sounding off : eleven essays in the philosophy of music*, 1st ed., Oxford, Oxford University Press, 2012, 296 p.
- KIVY Peter, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Clarendon press, 2002, 283 p.
- KLAUS Pauline, *Figures du musical chez Heidegger*, Master de philosophie, Paris, Paris IV Sorbonne, 2012.
- MAZZONI Augusto, « L'esthétique musicale doit-elle se résoudre dans l'herméneutique? », *Perspectives et méthodes de l'esthétique musicale*, 1 janvier 2007, pp. 115-124.
- MUSSNER Franz, *Histoire de l'herméneutique de Schleiermacher à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, 1972.
- PIGUET Jean-Claude, « Esthétique musicale et éthique humaine », *Revue de théologie et de philosophie*, 1995, pp. 63-70.
- RAFFOUL François, « Derrida et l'éthique de l'im-possible », *Revue de métaphysique et de morale*, 2007, vol. 53, n° 1, pp. 73-88.
- RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points, Essais d'herméneutique », 1998, 452 p.
- RICOEUR Paul, *Essais d'herméneutique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1998.
- RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Nouv. éd., Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1993, 500 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique, par J.-J. Rousseau*, Paris, Vve Duchesne, 1768, 550 p.
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Esthétique : tous les hommes sont des artistes*, Paris, les Éd. du Cerf, coll. « Passages », 2004, 274 p.
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Herméneutique*, traduit par Christian BERNER, Paris Lille, Cerf Presses Universitaires de Lille, coll. « Passages », n° 9, 1989, 202 p.
- VALLEE Marc-Antoine, *Gadamer et Ricoeur : la conception herméneutique du langage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Philosophica », 2012, 242 p.
- VATTIMO Gianni, *Au-delà de l'interprétation : la signification de l'herméneutique pour la philosophie*, traduit par Malou SOMVILLE-GARANT, Bruxelles Paris, De Boeck université, coll. « Le point philosophique », 1997, 110 p.
- VATTIMO Gianni, *Ethique de l'interprétation*, traduit par Jacques ROLLAND, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1991, 231 p.
- VIRET Jacques, (Ed.) et KOCEVAR Eric, (Ed.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

Index

A

ADORNO, Theodor Wieselgrund	95
ALBERTI, Domenico	65, 69, 229
ALLEN, Nancy	130, 132-133
ANGLEBERT, Jean-Henri d'	46, 51, 97, 201, 205, 209
ARRAU, Claudio	168-169
AUBERT, Jacques	35

B

BACH, Johann Sebastian	10, 18, 31, 79, 89-90, 96-97, 100, 118-119, 123, 130, 144-145, 147, 156-157, 171, 176-177, 181
<i>Chaconne pour violon</i>	18
<i>L'Art de la fugue</i>	76
BAECKER, Casimir	82-84, 103
BALBASTRE, Claude Bénigne	46, 62, 63, 145, 147, 208, 213-214, 223, 238, 244, 245, 271
<i>La Castelmore</i>	213-214
<i>La Laporte</i>	223
<i>La Lugeac</i>	238
<i>La Berville</i>	244-245
BARRIERE, Roland	200, 219, 222-223, 230, 248-249
<i>La Duchesne</i>	248
<i>Sonata II</i>	222, 230
<i>Sonata V, Allegro</i>	219
<i>La Promenade de Saint-Cloud</i>	231
BARTHES, Roland	95
BAUR, Jean	45, 64-65, 98, 99
<i>6^{ème} Sonate, Allegro</i>	98
BEAUMONT, Olivier	64, 145
BEETHOVEN, Ludwig van	37, 93-95, 117, 158, 172, 181
<i>Sonate Pathétique</i>	37
BIONDI, Fabio	158, 189
BOELY (Boilly, Boilli), Abbé	43
BOISMORTIER, Joseph de	241, 255-257, 262
<i>La Frénétique</i>	241
<i>L'Impérieuse</i>	256
<i>Sarabande La Valétudinaire</i>	258
<i>La Brunette</i>	262
BOLDACHEV, Sacha	132-133
BRUHIER, Joseph	40
BUREN, Daniel	160, 180
BURY, Bernard de	270
BUSONI, Ferruccio	79, 85, 90-91, 175-176

C

CARDON, Jean-Baptiste	233
CESARI, Matteo	251

CLEMENT, Agnès	136
CLEMENT, Charles-François	38, 42
CONTI, Prince de	64
CORBELIN, François Vincent	211-212
CORRETTE, Michel	43, 45, 208, 211, 244, 253
<i>Les Amusemens du Parnasse</i>	43, 45, 243
CORTOT, Alfred	168-169
COUPERIN, François	18, 34, 36, 53, 54, 110, 114-115, 118-119, 122-123, 127-131, 135-137, 158, 195, 197, 201-202, 204-211, 216, 218, 220-221, 226, 228-229, 237, 243-245, 256, 258, 263, 270
<i>Apothéose de Corelli</i>	36
<i>L'Auguste</i>	129
<i>Les Bagatelles</i>	243
<i>Les Barricades mystérieuses</i>	53, 115, 129, 130
<i>La Bourbonnaise</i>	115
<i>La Commère</i>	115, 129
<i>Les Coucous bénévoles</i>	115
<i>La Diane</i>	115
<i>Le Dodo ou l'amour au berceau</i>	243
<i>Les Dominos, L'Espérance</i>	226, 227
<i>Les Fastes de la grande et ancienne</i>	115
<i>Menestrandise</i>	
<i>La Favorite</i>	129
<i>La Florentine</i>	115, 238
<i>La Julliet</i>	205
<i>Les Lis naissans</i>	115
<i>Menuets croisés</i>	243
<i>La Milordine</i>	129
<i>Les Moissonneurs</i>	115, 129
<i>Le Moucheron</i>	115, 129
<i>Le Petit rien</i>	115
<i>Le Réveil matin</i>	239
<i>Sarabande La Majestueuse</i>	220, 256, 258
<i>Sarabande Les Sentiments</i>	207
<i>Les Tours de Passe-passe</i>	218, 243
<i>Sœur Monique</i>	116, 122, 125-129, 135
<i>Sonades</i>	34
<i>Les Sylvains</i>	53
<i>Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins</i>	116, 118, 119, 131, 135-136, 243
<i>Les Vieilleux et les gueux</i>	115
COUSINEAU, Jacques-Georges	43, 67-68, 216, 224-225, 246-247
D	
DAGINCOURT, François	116, 118, 244
<i>Allemande</i>	205
<i>L'Etourdie</i>	118
<i>Colin Maillard</i>	244
DANDRIEU, Jean-François	118, 129, 204-205, 207, 211, 228
<i>L'Empressée</i>	116
<i>Les Fifres</i>	116, 118
<i>La Lyre d'Orphée</i>	129
<i>Les Tourbillons</i>	116, 118

DAQUIN, Louis-Claude	86, 110, 116, 118-119, 123, 129-131, 135, 138, 145, 202, 220-222, 226-228
<i>Les Bergères</i>	228
<i>La Chasse</i>	226-227
<i>Le Coucou</i>	86, 115, 129, 130, 131, 134-138
<i>L'Hirondelle</i>	118, 129, 131, 135
<i>La Mélodieuse</i>	118, 129
<i>Noël</i>	116
<i>Les Trois Cadences</i>	220
<i>Les Vents en courroux</i>	222
DEBUSSY, Claude	18-19, 118, 139, 258
<i>Clair de Lune</i>	18
<i>Danse sacrée et danse profane</i>	19, 118, 258
DERRIDA, Jacques	272
DIEMER, Louis	114, 117-118
DIEUPART, François	204, 207, 210-211, 216, 218
DILTHEY, Wilhelm	167, 170
DORNEL, Louis Antoine	208, 224-225
<i>Chaconne</i>	224-225
DUBOIS, Marie-Rose	54-56
DUFOUR, Pierre-Thomas ?	209, 229-230
<i>Concerto, Allegro</i>	229
DUPHLY, Jacques	54, 116, 118, 194, 203-204, 208, 214-219, 245, 258, 260-263, 279
<i>La Delatour</i>	203-204
<i>La Du Tailly</i>	258
<i>La Forqueray</i>	54
<i>La De Guigné</i>	263
<i>La Larrare</i>	214
<i>Médée</i>	261
<i>La Milletina</i>	219
<i>La Victoire</i>	115-116, 118
E	
ECO, Umberto	281
ERARD, Sébastien	37, 68
ETCHEVERRY, Maïté	115-117, 119, 120, 123, 127
F	
FAVART, Charles-Simon	49
<i>Le Devin du village</i>	49
<i>Les Amours de Bastien et Bastienne</i>	49
FERNEYHOUGH, Brian	251
FEYZEAU, J.	222
FORQUERAY, Antoine	50, 54, 56-57, 230, 242, 261
<i>La Portugaise</i>	56
<i>La Du Vaucel</i>	242
FORQUERAY, Jean-Baptiste	50, 54, 56-57, 230, 241, 242, 261
<i>La Portugaise</i>	56
<i>La Du Vaucel</i>	242
FOUCQUET Pierre-Claude	194, 202, 208, 210-211, 216, 223, 230, 233, 263
<i>Le Feu</i>	223, 233
<i>Menuet</i>	224
<i>Sœur Agnès, ou La Novice</i>	263
FRIOU, Deborah	115-117, 119, 122-123, 127
FURTWANGLER, Wilhelm	157

G	
GADAMER, Hans georg	170
GAIFFRE (Goepfert), George-A	65, 69, 71
GAUTIER, Denis	51
GELIOT, Martine	132-133
GENLIS, Stéphanie Félicité de	31, 44-45, 64-65, 68-73, 82-84, 86, 103-104, 172, 247, 253, 278-279
GLUCK, Christoph Willibald von	44
<i>Iphigénie, Ouverture</i>	45
GODEFROID, Felix	84, 199
GRANDJANY, Marcel	17, 19-20, 31, 109-111, 113, 115-116, 118, 135, 139-140, 183
GRAVIER, abbé	208, 222, 227
GRETRY, André-Ernest-Modeste	41-43, 100
<i>Le Huron, Air des joncs</i>	42-43
<i>Zémir et Azor</i>	40-41
<i>Les Deux avars</i>	101
GUERVILLE, Harny de	49
<i>Le Devin du village</i>	49
<i>Les Amours de Bastien et Bastienne</i>	49
GUILLERMIN, Béatrice	130
H	
HAENDEL, Georg Friedrich	63, 65, 69, 89-90, 111, 119-123
HARNONCOURT, Nikolaus	156-157
HOCHBRUCKER, Christian	38, 43, 66
HOCHBRUCKER, Jacob	65, 68
I	
IBERT, Jacques	35
J	
JOLLAGE, Charles-Alexandre	208, 211, 244, 270
K	
KIBBEY, Bridget	135
KOHAUT, Josef	99
<i>Trio n°1</i>	99
KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste	65, 70, 72-73, 79, 83, 86, 103-104, 185, 246-247, 254, 260, 278-279
L	
LANDOWSKA, Wanda	181
LAWRENCE, Lucille	115-116, 118-119
LAWRENCE-KING, Andrew	130
LEGAT DE FURCY, Antoine	38
LE ROUX, Gaspard	52, 53, 204, 207, 210, 211, 218, 270
<i>Courante Luthée</i>	53-54
LISZT, Franz	76-77, 85-86, 93, 151
<i>La Campanella</i>	85
<i>Consolations</i>	151
<i>Rhapsodie n°2</i>	151
<i>Le Rossignol</i>	85-86
LOEILLET, Jean-Baptiste	115, 130

	<i>Toccata</i>	114-115, 130
LULLY, Jean-Baptiste		36, 41, 45, 46, 92, 97, 98
LUSHCHEVSKAYA, Vasilisa		132, 133
M		
MAGISTRETTI, Luigi Maria		113, 116, 131, 134
MARAIS, Marin		59-64, 281
	<i>Sarabande, 3^{ème} livre</i>	62
MARCELLO, Alessandro		89, 145
MARCHAND, Louis		204, 270
MARCHAND, Luc		36
MC DONALD, Susann		138
MESCHONNIC, Henri		178, 184, 186-188
MEYER, Philippe-Jacques		69, 70, 100, 209, 212, 217, 246, 254
	<i>Divertimenti</i>	100
MEZANGEAU, René		51
MILDONIAN, Susanna		132, 133
MONDONVILLE, Jean-Joseph		62, 63, 65, 69, 208, 210, 211
MONSIGNY, Pierre-Alexandre		44
MOYREAU, Christophe		208, 225, 227, 230, 235-238, 258-259
	<i>Les Cyclopes</i>	236
	<i>La Discorde</i>	259
	<i>L'Embarrassante</i>	227
	<i>La Loire</i>	238
	<i>Le Prussien</i>	226, 235, 238
MOZART, Wolfgang Amadeus		50, 79, 159
N		
NADERMAN, Jean-Henri		67
NOBLET, Charles		231, 236
	<i>Les Marteaux</i>	236
P		
PARANT, Jean-Baptiste ?		223-224
	<i>Les Cascades</i>	223
PARISH-ALVARS, Elias		84
PELLEGRINI, Ferdinando		38
PETRINI, Francesco		64-65, 247
PINEL, Germain		51
POUPLINIÈRE, Alexandre de La		65, 68
R		
RAMEAU, Jean-Philippe		31, 37, 45-47, 54, 60-63, 65, 69, 72-73, 84, 92, 97-98, 110, 116-123, 127-128, 130-131, 135-136, 145-148, 151, 158, 171-172, 177, 195, 197, 199, 200, 208-210, 214, 217-218, 229, 232, 234-237, 239-242, 244-245, 252, 255, 257, 262, 265, 267-271
	<i>L'Agaçante</i>	145
	<i>La Boiteuse</i>	130
	<i>Les Cyclopes</i>	177, 195, 231-232, 235, 240, 242
	<i>L'Egyptienne</i>	130-131, 135, 151
	<i>L'Entretien des muses</i>	130

	<i>La Folette</i>	116
	<i>Gavotte de la Suite en la</i>	235, 239, 252, 262, 265, 267-269
	<i>Indes galantes</i>	47, 97
	<i>L'indifférente</i>	116
	<i>Les Niais de Sologne</i>	242
	<i>Les Petits marteaux</i>	235
	<i>La Poule</i>	236-238, 244
	<i>Pièces de clavecin en concert</i>	60, 62
	<i>Pygmalion</i>	46, 62-63
	<i>Le Rappel des oiseaux</i>	116, 130, 131, 215
	<i>Les Sauvages</i>	49, 62, 83, 116, 130, 242
	<i>Tambourin</i>	116-118, 122, 127-130, 135
	<i>Les Tourbillons</i>	116
RAVEL, Maurice		19
	<i>Sonatine</i>	19
RICHTER, Sviatoslav		168
RENIE, Henriette		17, 19, 85-86, 109-111, 113-114, 116-119, 122, 133-135, 137-138, 143, 151, 183, 199
ROUSSEAU, Jean-Jacques		49, 123, 194, 245
ROYER, Pancrace		47-48, 62, 74, 209, 219-220, 232, 237, 249-250, 264-266
	<i>La Marche des Scythes</i>	48, 231-232, 249-251
	<i>Vertigo</i>	74, 237, 264-265, 267
	<i>Zaïde</i>	47, 219, 220
S		
SAINT-LAMBERT, Michel de		201-202, 207, 209-210, 216
SALZEDO, Carlos		17, 19, 113, 116-119, 122-123
SCARLATTI, Domenico		65, 69, 110, 119, 123, 130
SCHAFFRATH, Christoph		38
SCHLEIERMACHER, Friedrich		167, 170, 185
SCHUBERT, Franz		23, 118, 155
	<i>Winterreise</i>	23
SHINTO, Masako		130
SIRET, Nicolas		204, 205, 270
SPOHR, Dorette		68
T		
TELEMANN, Georg Philipp		89, 119, 123
THOMOPOULOS, Stephanos		251
V		
VAN DEN BOSCH, Pieter		38
VIVALDI, Antonio		89, 119, 123
W		
WAGNER, Richard		86
	<i>Tristan et Isolde (mort d'Isolde)</i>	86
WEISS, Kenneth		47, 63, 92
X		
XENAKIS, Iannis		251
Z		
ZABEL, Albert		84
ZENDER, Hans		155, 156, 176

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	7
Sujet et Corpus	9
Etat de la recherche	12
Transcriptions modernes pour divers instruments.....	12
Transcriptions pour harpe.....	17
Etudes générales sur la transcription	20
Terminologie	24
Hypothèses de départ	27
Première partie : Historicité de la transcription	29
Introduction	31
1.1. Un objet	34
1.1.1. Nomenclature libre	34
1.1.2. Du théâtre au salon	40
1.1.3. D'un instrument à un autre.....	49
1.2. Une pratique	58
1.2.1. Des transcriptions sans partition.....	58
1.2.2. Du clavecin à la harpe	63
1.3. Un outil	75
1.3.1. Développer le répertoire	77
1.3.2. Montrer sa virtuosité.....	81
1.3.3. Créer	85
1.3.4. Diffuser	91
1.3.5. Un outil d'évolution technique	95
Conclusion	102

Deuxième partie : Entre idiomatisme et fidélités	106
Introduction.....	108
2.1. Idiomatisme	112
2.1.1. Partitions publiées.....	112
2.1.2. Enregistrements	129
2.1.3. Discours d'interprètes	138
2.2. Authenticité ou fidélité(s).....	149
2.2.1. Authenticité : la transcription comme interprétation.....	153
2.2.2. Fidélités : la transcription comme traduction.....	162
Conclusion	183
Troisième partie : Apories	189
Introduction.....	191
3.1. La confrontation aux limites	193
3.1.1. Digitalités.....	193
3.1.2. Agréments	198
3.1.3. Virtuosité du clavecin tardif.....	222
3.2. De l'impossibilité à l'aporie.....	252
3.2.1. Contraintes harpistiques	252
3.2.2. La Transcription impossible	264
Conclusion	270
Conclusion	275
Bibliographie	283
1. Sources.....	285
1.1. Partitions.....	285
1.2. Transcriptions.....	293
1.3. Textes.....	295
1.4. Enregistrements.....	297
2. Etudes et Ouvrages.....	299
2.1. Transcription.....	299
2.2. Interprétation.....	305
2.3. Musicologie.....	309
2.4. Autres disciplines	311
Index.....	317

Le répertoire original pour harpe est relativement restreint. Deux voies permettent de concourir à son accroissement : la création contemporaine d'une part, et la transcription d'autre part. La présente étude interroge le rapport entre les *habitus* anciens et une pratique actuelle de transcription, depuis le répertoire de clavecin français du XVIII^e siècle vers la harpe. La transcription est ici considérée comme une pratique non notée qui relève de l'interprétation, et qui partage avec celle-ci, comme avec la traduction, des problématiques fondamentales en apparence antinomiques : esprit et lettre, idiomatisme et fidélité. Elle confronte l'interprète à ses propres limites ainsi qu'à celles de son instrument, et favorise la rencontre avec l'altérité d'une écriture dépourvue de gestes familiers. La transcription constitue l'un des moyens privilégiés de compréhension du répertoire transcrit, de l'instrument de destination, et du rapport de l'interprète à son instrument.

La transcription du répertoire de clavecin français pour harpe sera envisagée tout d'abord sous un angle historique, puis à travers les interrogations de nature esthétique que suscite l'antagonisme entre idiomatisme et fidélité, enfin la question des limites et impossibilités sera interrogée selon une approche technique et pratique.

Mots-clés : transcription, arrangement, harpe, clavecin, interprétation, traduction, idiomatique, authenticité.

The original harp repertoire is rather limited. It seems there are two efficient ways to help its increase : contemporary creation on the one hand, and transcription on the other. This study questions the relation between early music and a current way of transcribing for harp the eighteenth century french harpsichord repertoire. Transcription is here considered as an unwritten practice that comes close to interpretation, and like interpretation and translation, it faces fundamental issues which seem paradoxical : spirit and letter, idiomatism and fidelity. Transcription forces the performer to face his own limits as well as his instrument's, and it favours the encounter with the otherness of a writing that is free of any familiar gesture. Transcription is one of the best ways to comprehend the transcribed repertoire, the instrument the piece is being transcribed for, and the relationship the performer has with his instrument.

The transcription for harp of the eighteenth century french harpsichord repertoire will be examined first under a historic angle, then, with esthetic concerns raised by the paradox between idiomatism and fidelity, and finally, the issue of the limits and impossibilities will be studied from a technical and practical approach.

key-words :

transcription, arrangement, harp, harpsichord, performance, interpretation, translation, idiomatic, authenticity.