

Johann-Sebastian Bach

(1685 - 1750)

SIX SUITES DE DANSES

BWV 1007 À 1012

**Nouvelle transcription pour guitare
des Suites pour violoncelle seul par
Christian Chanel et Jean-François Masson**

d'après les manuscrits Kellner et Westphal

volume 1 : Suite I BWV 1007 & Suite II BWV 1008

réf. FG 4289

Toute reproduction, même partielle, est interdite sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

Une copie ou reproduction, par quelque procédé que ce soit : photographie, micro-film, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire.

Les Éditions du Chant du Monde

31-33, rue Vandrezanne

75013 PARIS

“La musique réelle, nous la devinons à peine”

Johann-Sebastian Bach

Ravel aimait à répéter : “Il n'est pas de musiques bien orchestrées, il n'en est que de bien écrites.”

Reprenant à notre compte cet aphorisme, nous pourrions affirmer :

“Il n'est pas de musiques bien écrites, il n'en est que de bien pensées”.

La pensée de Bach étant souveraine, le problème de la transcription ne se pose plus.

Aux lignes du violoncelle dessinées au crayon gras s'opposent maintenant celles de la guitare, gravées à la pointe sèche. Et c'est une réussite.

Jean Aubain, février 1985

Premier Grand Prix de Rome

Directeur du Conservatoire National de Région de Versailles (1963-1996)

Les transcriptions d'œuvres instrumentales sont une entreprise difficile à mener à bien ; entre les obstacles techniques et la fidélité à l'esprit du texte, la voie est étroite et plus d'un qui s'y est engagé a hélas ! chuté. Ce n'est certes pas le cas de Messieurs Jean-François Masson et Christian Chanel qui ont fait là un travail remarquable.

Les progrès de la musicologie, les groupes d'ensembles baroques, la remise au jour de certains traités d'harmonisation et de basses continues ont rendu les musiciens plus attentifs et plus scrupuleux ; scrupuleux, c'est l'adjectif qu'il convient d'attribuer à ces transcriptions.

Deux problèmes se posaient : l'harmonisation et les tonalités. La guitare est un instrument de faible amplitude, il fallait donc lui donner du corps en doublant, en octaviant ou en ajoutant quelques basses qui ne sont pas dans l'original de Bach ; cela a été fait avec beaucoup de discrétion, avec un équilibre qui respecte le texte tout en mettant l'instrument en valeur.

L'autre problème, celui des tonalités, est encore plus délicat : fallait-il garder les tons originaux et prendre le risque que cela sonnât mal, ou chercher, par rapport à la guitare, ceux qui restitueraient le plus fidèlement la couleur et le caractère ; c'est ce parti qu'ont pris les transpositeurs et ils ont eu raison : mieux vaut l'esprit que la lettre.

Remercions-les d'avoir osé et réussi, et d'avoir de cette manière, contribué à l'année Bach.

Ginette Keller, mars 1985

Premier Grand Prix de Rome

Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Préface

L'art de la transcription

De tous temps, les grands maîtres tels que Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Bartók, Ravel, etc., ont pratiqué l'art de la transcription. Notre époque audiovisuelle à la mémoire courte nous a fait oublier que la transcription, acte créateur aussi légitime que la composition ou l'improvisation, était jusqu'alors le seul moyen de faire connaître et surtout de pratiquer chez soi, en famille, entre amis, bon nombre de musiques qui sans cela n'auraient été jouées que le jour de leur création !

Magnifié par Tárrega, l'art de la transcription aura permis à Andrés Segovia de faire connaître la guitare au monde entier, faisant du même coup découvrir Haydn, Mozart, Chopin, Bach ou Scarlatti à des millions de jeunes...

Johann-Sebastian Bach avait une connaissance profonde des voix et des instruments pour lesquels il composait, et pensait toujours à la réutilisation possible de sa musique, les œuvres n'étant jouées le plus souvent qu'une seule fois, pour une circonstance précise.

C'est ainsi qu'il adapta en ré mineur pour orgue la fugue de la Première Sonate en sol mineur pour violon ; le prélude de la Troisième Partita en mi majeur pour violon devint à son tour la Sinfonia d'ouverture de la Cantate BWV 29 "Wir danken dir, Gott, wir danken dir", en ré majeur avec orgue obligé ; la Suite "discordable" en ut mineur pour violoncelle existe également en sol mineur pour luth - BWV 995 - etc. Les exemples ne manquent pas.

Il est intéressant de noter à chaque fois la différence des tonalités, chacune étant la mieux adaptée à l'instrument. L'harmonisation est plus fournie dans les versions postérieures, retravaillées de façon plus polyphonique, avec d'intéressantes variantes rythmiques et mélodiques parfois importantes. Ainsi, la transcription sonnera comme si elle avait été écrite pour l'instrument, utilisant ses moyens expressifs spécifiques, faisant ainsi entendre l'œuvre différemment sans en altérer le caractère original.

Cette exigence a été fondamentale pour l'élaboration de la présente transcription.

Un long travail

Initialement conçu par le guitariste et pédagogue Jean-François Masson, qui fut le premier professeur de guitare de Christian Chanel et l'encouragea à travailler avec Andrés Segovia, le présent ouvrage est le fruit d'un travail d'équipe de plus d'une dizaine d'années, émaillé de confrontations et de tonnives multiples, transformant la relation initiale de maître à ancien élève en une indéfectible amitié. Une écoute et un respect mutuels ont permis à chacun un mûrissement des idées et des choix sur de longues périodes. Des critères plus objectifs se sont ainsi dégagés, concernant deux points essentiels : les sources et le style.

Les sources

Parmi les trois manuscrits existant, celui d'Anna-Magdalena Bach - sur lequel se basent la quasi-totalité des éditions actuelles - comporte des erreurs et omissions bien compréhensibles au vu de son immense activité, tant artistique que domestique, et de la vitesse incroyable à laquelle tout le monde devait écrire et recopier à la maison - sans télécopie ni photocopie ! En revanche, les deux autres, de la main de deux élèves et amis de Bach, Johann Peter Kellner, cantor en Thuringe, et Westphal, organiste à Hambourg, précisent clairement et complètement - ce qui est indispensable pour comprendre la musique baroque - les intentions d'articulation et de phrasé de Bach, dont le manuscrit n'a hélas ! pas été conservé.

Le style

1. Harmonisation

Une harmonisation discrète, consistant en une *réalisation ponctuelle de la basse*, ce dont la guitare est naturellement capable, à condition de ne pas céder à l'attrait somme toute alourdissant d'une basse continue - plus réalisable, d'ailleurs, au clavier que sur un instrument à six cordes - a permis de respecter *l'extraordinaire qualité du texte* qui "contient toutes les notes nécessaires aux modulations et aux cadences" (Johann Nikolaus Forkel, Vie de Johann-Sebastian Bach, 1804, Flammarion). Nous ne saurions prétendre apporter à ce sujet une solution définitive et proposons souvent, indiquées en note à la fin de chaque Suite, plusieurs variantes d'un même passage. Sauf exception (ex. *Suite 1, Gigue*) et pour plus de clarté, nous avons estimé inutile de quantifier solfégiquement les silences entre les basses, dont les durées sont surtout fonction de l'articulation.

2. Éloge de la Danse

En fait, le travail pratique de ces années de préparation a surtout consisté à *remettre en question* les habitudes d'interprétation issues du romantisme, afin de révéler l'évidence du rapport des Suites avec le Mouvement, la Vie, la Danse, d'où le titre de la transcription :

"Suites de Danses"

car "elles renferment, entre le Prélude et la Gigue finale, diverses pièces de caractère français et des danses variées dans lesquelles *le rythme joue un rôle primordial*" (op. cit.). Rappelons en effet que les titres des Danses sont tous en français, ce qui n'est pas étonnant quand on sait que Bach, sans avoir quitté sa Thuringe natale, connaissait fort bien la musique française - il avait chez lui, entre autres, un exemplaire des pièces de clavecin de François Couperin...

3. Tempo et articulation

Déjà en 1804 Forkel signalait que l'on avait "perdu l'usage de la grande variété de rythmes et de mesures" présents dans les *Suites de Danses*. 1720 est une époque charnière où la musique instrumentale commence à s'éloigner de sa fonction chorégraphique, mais n'en reste pas moins *imprégnée de l'esprit de la Danse et du Mouvement* en rapport direct avec les possibilités corporelles, l'habillement et les modes de vie d'alors. C'est ainsi que les Danses réputées "lentes" (*Sarabandes, Allemandes*) ne peuvent l'être trop, cédant ainsi à l'attrait romantique de la déclamation, où Adagio est devenu synonyme de Lento, et les "rapides" (*Courantes, Giges*) ne sont pas à considérer comme des exercices de virtuosité.

D'autre part, il est essentiel de tenir compte des *signes d'articulation* aussi importants pour le rythme que les notes elles-mêmes pour l'intonation. Ils fournissent des indications précieuses pour l'inégalité. Ils sont bien mentionnés dans les manuscrits, mais leur inobservation est devenue chose coutumière et admise, non seulement des éditions guitaristiques, où ils brillent par leur absence, mais des éditions tout court...

Nous considérons donc comme essentiel d'éditer ces signes, et reproduisons donc *au-dessus de la portée* ceux des manuscrits originaux de Kellner et Westphal (voir bibliographie). Nous y avons parfois ajouté, entre crochets, quelques suggestions.

4. Les "fameux" doigtés

"Cherchons nos doigtés", disait Claude Debussy...

C'est délibérément que nous n'avons pas indiqué systématiquement le doigté de chaque note, car nous souhaitons préserver *la faculté d'invention de chacun*, et non cette attitude servile face à la chose imprimée ou l'inverse ! Nous sommes bien conscients du fait que les doigtés ont leur importance : ils sont les témoins, *les empreintes visibles* (voir Marie Jaëll) de la réalisation instrumentale d'une pensée musicale, d'une *audition intérieure* précédant et conduisant chaque geste.

Les doigtés proposés dans cette édition sont donc des suggestions correspondant à notre esthétique. Ils peuvent bien sûr être modifiés selon votre conformation et votre technique, à charge pour vous de déterminer en fonction de quel style et de quelle esthétique s'opèrent vos choix...

Les *tirets obliques* placés devant un chiffre *n'indiquent pas toujours* le *glissando* d'un même doigt, mais un *démarché* ascendant ou descendant. Les chiffres romains indiquent indifféremment les positions ou les barrés, dont la longueur est précisée par un *crochet vertical*.

Enfin, les *liés de main gauche* - ou *coulés* - sont édités *au-dessous de la portée* en pointillés. Ils représentent une part importante du langage idiomatique de la guitare, et ne sont donc ni à proscrire ni à privilégier. En fait ils concernent davantage la fluidité du jeu que le rendu de l'articulation, et n'en dépendent pas systématiquement.

5. Ornementation et ornalité

Là encore, la suprématie néfaste de *l'écrit* pris solfégiquement à *la lettre* masque trop souvent *l'essentiel*, c'est-à-dire l'esprit de la Danse et du Mouvement : s'il est vrai que Bach indique parfois l'ornementation (à laquelle nous ajoutons entre crochets nos suggestions - concernant surtout les *reprises* des danses), il n'en reste pas moins que c'est *le goût de l'interprète* qui doit s'exprimer dans ce domaine. Tous les traits d'ornementation et d'interprétation baroques font état, en dernier ressort, de l'importance du *non écrit*. *L'oralité* est une part importante de la musique non seulement baroque occidentale, mais de la majorité des traditions musicales de l'humanité tout entière. Cette réalité détermine en fait les limites de notre intervention éditoriale, tant il est vrai que la transmission orale qui se perpétue lors des concerts et des cours reste irremplaçable...

Structure et tonalités

Un mot, pour finir, de l'organisation des Suites : composées à Cöthen autour de 1720 pour le violoncelliste et gambiste Christian-Ferdinand Abel, leur structure obéit à *une triple trinité* : le cycle complet se divise en *deux triptyques de trois Suites*, où, dans chacun d'eux, la Suite du milieu, *en mode mineur*, est encadrée de deux autres, *en mode majeur*.

Si le premier triptyque reste relativement concis quoique déjà fort riche, il affirme déjà le caractère des Danses. Le deuxième triptyque transcende ce caractère à un niveau supérieur, ses motifs thématiques se développent et s'allongent. De plus, il fait l'objet de recherches qui témoignent de l'évolution de tout véritable artiste : la cinquième Suite, écrite en *ut mineur* pour le violoncelle, est dite "*Suite discordable*" car le violoncelliste doit baisser d'un ton la première corde, ce qui génère un intervalle de quarte - *ré sol* au lieu de *ré la* - entre ses deux premières cordes, comme c'est le cas sur la guitare.

Il existe, à Bruxelles, un manuscrit de Bach de cette œuvre, en *sol mineur*, sur deux clés, intitulée "*Suite pour la Luth par J.S Bach*". Quant à la sixième Suite, en *ré majeur*, elle fut écrite pour un *violoncelle à cinq cordes* accordées en quintes – et non pour "*viola pomposa*" comme on le croit généralement – la première, *mi*, étant équivalente à celle de la guitare : la transcription de cette Suite n'aura donc pas nécessité de transposition, ce dont Bach, on l'aura remarqué plus haut, ne se privait pas. C'est donc pour restituer au mieux le caractère de chaque Suite et la variété des tonalités que nous avons été amenés à transposer toutes les autres Suites vers l'aigu, la tessiture naturelle de la guitare étant elle-même plus élevée que celle du violoncelle.

La deuxième ordonnance des Suites concerne la Danse précédant la Gigue finale. Un plan unique régit, sans monotonie aucune, le cycle entier :

Prélude - Allemande - Courante - Sarabande - Danses I et II - Gigue

Avant la Gigue elles s'ordonnent deux par deux en *un autre triptyque* comportant *Menuets* dans les deux premières, *Bourrées* dans les deux suivantes, *Gavottes* dans les deux dernières.

Suites	I	II	III	IV	V	VI
Violoncelle	Sol majeur	Ré mineur	Ut majeur	Mi b majeur	Ut mineur	Ré majeur
Luth					Sol mineur	
Guitare	Ré majeur	Si mineur	La majeur	Sol majeur	La mineur	Ré majeur
Transposition	5 ^{te} sup.	6 ^{te} sup.	6 ^{te} sup.	3 ^{ce} sup.	6 ^{te} sup.	-
	Menuets I et II		Bourrées I et II		Gavottes I et II	

Cette double ordonnance, révélant ainsi une double trinité (dont témoigne également le nombre de pièces de chaque Suite) est un exemple parmi d'autres de l'omniprésence de la spiritualité et de la symbolique dans la musique de Bach, unanimement signalée par tous ses biographes.

Mais ici encore, l'essentiel reste bien dans l'expérience et l'écoute de chacun...

Christian Chancel & Jean-François Masson

SUITE I

Johann-Sebastian BACH

Transcription
Christian CHANEL
Jean-François MASSON

(1685 - 1750)

Prélude

♩ = 66 env.

p *i* *m* *a* *p* *m* *i*

21

23

25

27

29

32

34

36

38

40

Allemande

♩ = 66 env.

This musical score is for an Allemande in G major, measures 1 through 15. The tempo is marked as ♩ = 66 env. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Trills (tr) are used in measures 3, 5, 11, and 13. A 'V' marking appears in measure 5. The bass line consists of simple chords and single notes. Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 are placed at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 15.

17

19

21

23

25

27

29

31

Courante

♩ = 76 env.

Musical score for Courante, measures 1-19. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line with various ornaments and fingerings.

Measure 1: $\text{♩} = 76 \text{ env.}$

Measure 4: $[\text{w}]$ 121

Measure 7: *tr* ou $[\text{w}]$

Measure 10: *tr*

Measure 13: *tr*, *i p m*

Measure 16: *tr*, $[\text{w}]$ ou $[\text{w}]$

Measure 19:

22 [w] 2131 2 1 2 4 2 0 1 2 2 3 1

25 VI w 21221 2 1 4 2 1 4 2 4 2 2 0 3

28 [w] 213 0 2 2 4 1 2 4 3 1 2 4 2 1 4 1 3 4 1

31 4 2 1 1 4 3 1 4 1 4 1 4 4 0 4

34 0 1 2 1 0 2 2131 i p m 0 1 3 4 3

37 1 3 4 2 1 2131 tr 4 1 2 2

40 [w] ou [w] 21|2 3 4 0 0 3 1 3 1

Sarabande

♩ = 52 env.

The musical score for the Sarabande is presented in a single system with eight staves, numbered 1 through 15. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked as ♩ = 52 env. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), triplets, and fingering numbers (1-4, 0). Specific technical markings include 'VII tr' above measure 1, '421|131' above measure 2, and '212|1' above measure 3. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line is indicated by a 'b' below the staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 15.

Menuet I

$\text{♩} = 44 \text{ env.}$

Musical notation for measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 2 continues the melody: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: E2, G2, B2. Measure 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass line: C3, E3, G3. Measure 4: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass line: F#2, A2, C3. A trill (tr) is indicated over the final note of measure 4.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: D3, F#3, A3. Measure 6: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: B2, D3, F#3. Measure 7: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: G2, B2, D3. Measure 8: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass line: E2, G2, B2. A trill (tr) is indicated over the final note of measure 8.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: C3, E3, G3. Measure 10: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: D3, F#3, A3. Measure 11: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: E2, G2, B2. Measure 12: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass line: C3, E3, G3. A trill (tr) is indicated over the final note of measure 12.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: D3, F#3, A3. Measure 14: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: E2, G2, B2. Measure 15: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: C3, E3, G3. Measure 16: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass line: D3, F#3, A3. A trill (tr) is indicated over the final note of measure 16.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: E2, G2, B2. Measure 18: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: C3, E3, G3. Measure 19: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: D3, F#3, A3. Measure 20: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass line: E2, G2, B2. A trill (tr) is indicated over the final note of measure 20.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: C3, E3, G3. Measure 22: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: D3, F#3, A3. Measure 23: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: E2, G2, B2. Measure 24: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass line: C3, E3, G3. A trill (tr) is indicated over the final note of measure 24.

Menuet II

$\text{♩} = 40 \text{ env.}$

Musical score for Menuet II, measures 1-24. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-4, 2, 3, 4, 0, -1, -2, -3, -4). Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective lines. A circled '2' appears above the first measure, and a circled '4' appears below the eighth measure. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the final measure.

Menuet I da capo

Gigue

♩. = 80 env.

tr

5

[tr]

9

[w] ou [w]

13

17

21

[tr]

25

29

32

[w] ou [w]

312

Suite I - Notes critiques

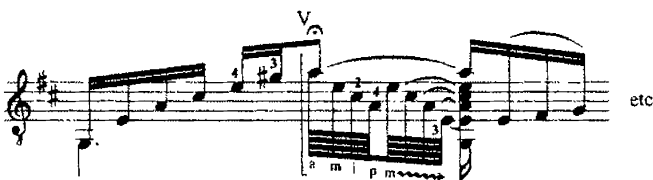
Prélude

- 1 à 4 et 15 à 19 L'emploi du pouce aux 2^e et 4^e temps peut paraître surprenant, mais il souligne naturellement la voix intérieure. Les basses ont été octaviées au 3^e temps : le chant d'octave ainsi créé donne, sur la guitare et dans cette tonalité, plus d'espace à l'harmonisation (voir J.S. Bach : basses de l'Aria de la Suite en ré pour orchestre).

- 11 et 12 Variante :



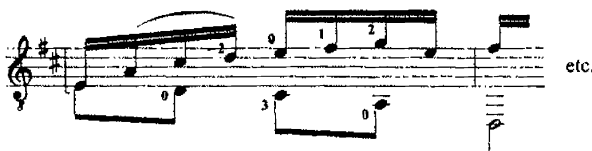
- 22 Ornementation possible :



- 23 à 28 On peut également répéter le *la* pédale de dominante tous les deux temps pour préparer et soutenir le crescendo.

Allemande

- 3 Variante (3^e temps)



- 6 On peut aussi faire durer le *si* du 3^e temps jusqu'à la mesure 7, en supprimant alors le *la* et le *sol#*.

- 19 Variante des trilles (sur 2 cordes) :



- 20 Idem :



22 et 24

Variantes de la basse :



etc.



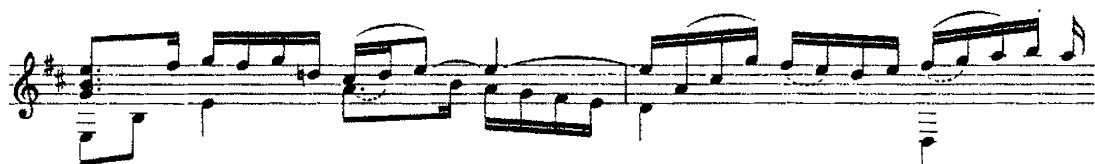
etc.

23 et 24

Les motifs concernant implicitement la basse ont été octaviés pour la cohésion de l'harmonisation.

24 et 25

On peut cependant jouer cette variante :



etc.

Courante

9

Variante (3^e temps)

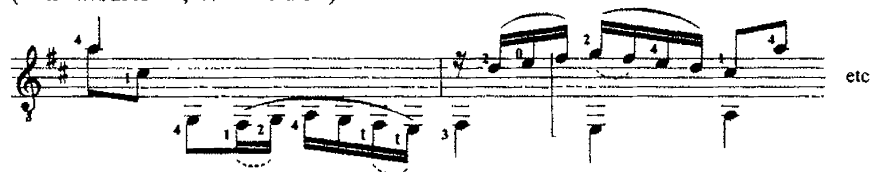
etc.

18

Selon son goût, on peut orner soit la dernière croche de 17 [♩] soit le premier temps de 18 [♩].
Ce cas se représentera aux autres cadences (Courante, 42 ; Gigue, 12 et 34 ; Suite II, Sarabande, 12 et 28).

20

Variante : les basses sont octaviées et deviennent des contrebasses, plus faciles à jouer mais plus "lourdes"
(voir mesures 23, 27 et 31 à 34) :



etc.

23

Variante :

(2^e temps)

, ou :

(3^e temps)

27

On peut aussi octavier les basses (voir note mesure 20).


31 et 32 On peut préférer l'une de ces 3 harmonisations, plus "traditionnelles" :

A  etc.

B  etc.


C  etc.

33 et 34 Voir note de la mesure 20.

35 Variante (2^e temps) :  etc.

Sarabande

1 Ornementation possible (à la reprise) :  etc. ou  etc.

6 Variante (2^e temps) :  etc.

10 Variante :  etc.

Menuet I

16 A la reprise on peut ajouter : 