



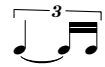


L'AMBIGUÏTÉ DE LA CROCHE POINTÉE



Narcís Bonet

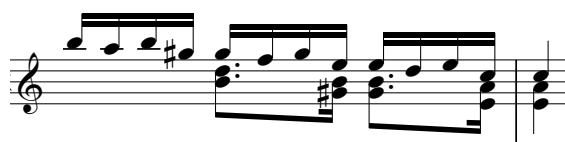
La Fugue en Ré majeur du 1er Livre du Clavecin bien tempéré de J. S. Bach pose le problème de la valeur rythmique de la division du temps par 4 ou par 8. Nous savons que la notation baroque, n'ayant pas encore adopté le double point, ne précisait pas si la valeur brève était un quart ou un huitième de temps, ni si elle correspondait à une division binaire ou ternaire du temps.

Ainsi,  pouvait signifier aussi bien  ou  que  ou .

C'est le contexte qui le déterminait.

Dans cette Fugue en Ré majeur on a tendance à adopter d'emblée l'interprétation « à la française », soit :

 alors que dans la mesure 9 ce choix s'avère incompatible avec la ligne régulière de doubles-croches du soprano. Il est évident que l'accompagnement des voix inférieures doit suivre le même rythme que la voix supérieure et que la notation  doit être respectée comme une division du temps par 4 :



Pourtant, si l'on applique cette division du temps par 4 au début du thème, on a l'impression d'un rythme inapproprié, et l'on a envie de le jouer « à la française ». Ceci provient de la tournure mélodique du sujet en 8 triples-croches qui, en partant de la Tonique, revient sur le même Ré à la 8^e triple-croche pour s'y appuyer afin de remonter vers la sixte. La répétition du Ré, à la 8^e triple-croche conditionne donc la répétition du Si sur le même rythme de triple-croche :



alors que, si la mélodie était :



la répétition du Ré étant à la double-croche, la répétition du Si serait également à la double-croche (et non pas à la triple-croche) :






Or, après la répétition du Si, la mélodie se poursuit, non pas en répétant les notes :



mais en initiant une articulation mélodique, par degrés conjoints, ce qui entraîne un changement de caractère - *legato* - par opposition au caractère *staccato* correspondant aux notes répétées :



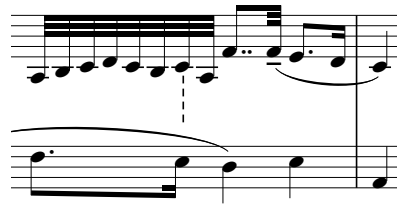
Ceci nous conduit à constater que dans cette pièce coexistent deux lectures différentes de  qui,


selon les cas, peuvent être aussi bien  que .



D'après cette constatation, on peut déterminer que, d'une manière générale, lorsqu'il y a répétition de note, le rythme approprié correspond à la triple-croche et que lorsqu'il y a une articulation mélodique, le rythme correspond à la double-croche, ce qui nous conduit à proposer l'interprétation suivante :







Cette hypothèse semble se confirmer à l'entrée de la 1^e réponse (mes. 2) où la coïncidence de la double-croche avec la sixte de la basse est préférable à la quarte :



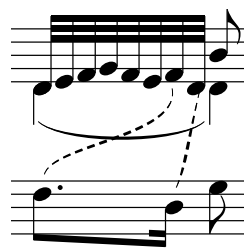
À la mes. 3 apparaît deux fois un nouveau rythme :  qui se reproduit aussi deux fois à la mes. 6 et sur les mes. 7, 8, 14 et 23.

Bartok propose une lecture de triolet :  alors qu'il me semble plus appropriée la division binaire :  qui correspond aussi à la figure rythmique de la mes. 4, qui se reproduit aussi sur les mes. 15, 16 et 20.

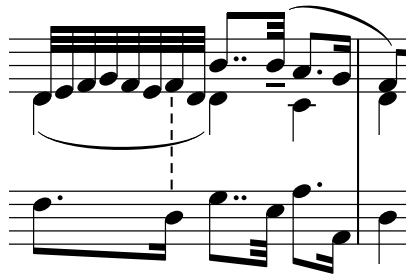
Il est intéressant d'observer que la division initiale du temps par 8 triples-croches se présente sous trois formes d'anacrouse différentes : ,  et .

Au 2^e temps de cette 3^e mesure, la répétition du *Fa* au ténor implique évidemment la triple-croche : 

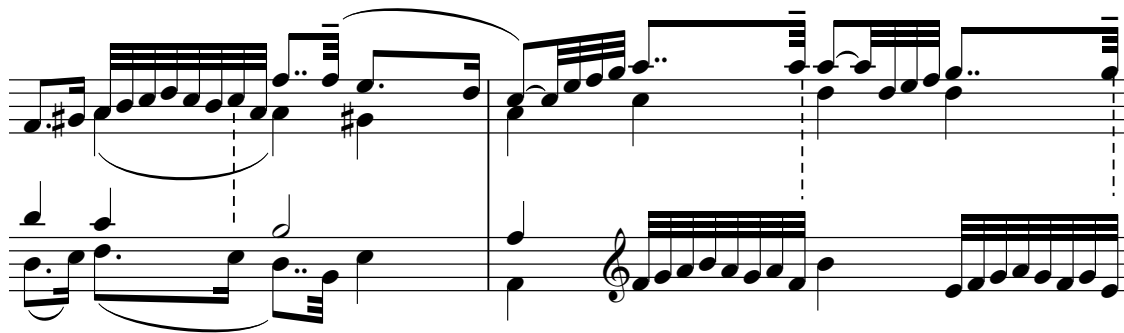
L'hypothèse avancée auparavant est encore confirmée à la mes. 4 où la triple-croche entraînerait des octaves parallèles :



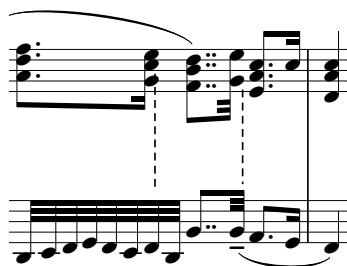
alors que la double-croche coïncide préférablement avec la tierce. Au 3^e temps de cette même mesure, la répétition du *Si* à la triple- croche l’emporte sur la double-croche de la basse :



La mes. 5 présente les mêmes caractéristiques que les mes. 2 et 4, et à la mes. 6, sur les 2^e et 4^e temps, la répétition du *La* et du *Sol* au soprano et leur coïncidence avec la tierce sur le ténor, implique aussi la triple-croche :



Sur la mes. 7, la coïncidence sur la double-croche est évidemment préférable aussi à la coïncidence sur la triple-croche. Au 3^e temps de cette mesure, la répétition du *Si* à la basse en triple-croche, l’emporte sur les parties supérieures, alors que la ligne mélodique de la basse en double-croche l’emporte aussi sur le *Do* répété du soprano :



Les mes. 11, 12 et 13 s’alignent sur la mes. 2. Mais le 1^{er} temps de la mes. 13 pose un problème supplémentaire, car les éditions « urtext » présentent une lecture différente des éditions anciennes. En effet, ces éditions, à la suite de Czerny, affichent une *cadence parfaite*, avec le sujet partant du *Ré* (Tonique), à la basse. En ce cas, la double-croche est préférable à la triple-croche :

Par contre, les éditions « urtext » présentent une *cadence rompue*, avec le sujet partant du *Si* (VIème degré), à la basse. En ce cas, la double-croche entrainerait des quintes parallèles entre la basse et l'alto (*Si-Fa, Ré-La*) :

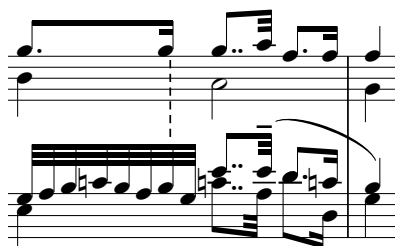
alors que la triple croche les éviterait :

Malgré l'autorité reconnue des éditions « urtext », je crois, néanmoins, que la correction apportée par Czerny est préférable, pour plusieurs raisons, à la version « urtext ». En effet, nous avons déjà une *cadence rompue* entre le 1^{er} et le 2^{ème} temps de la mes. 12 :

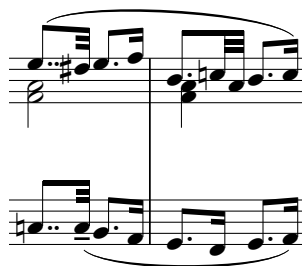
Il n'est donc pas vraisemblable que Bach ait insisté avec une nouvelle *cadence rompue* dans la mesure suivante, au lieu de la *cadence parfaite* en conclusion de cette première période de la Fugue, qui, après avoir effleuré les tonalités de la Dominante, du relatif mineur et de la Sous-dominante, affirme ainsi la tonalité principale de Ré majeur avec une *cadence parfaite* conclusive (enchaînement V - I à la basse et VII - I au soprano), précédée, comme il se doit, de la *cadence rompue* de la mes. 12 .

Enfin, le sujet de 8 triple-croches qui aboutit toujours sur l'intervalle de 6^e ascendante (ou de 4^e lors des divertissements ou marches harmoniques), dans la version « urtext » se voit, sans raison, faire un saut d'octave ! Le plus vraisemblable est, donc, qu'une erreur de lecture se soit produite sur le premier temps de cette mesure et que le Ré (en clé de Fa) soit devenu Si (en clé de Sol) , dénaturant ainsi ce passage que Czerny avait remis en ordre.

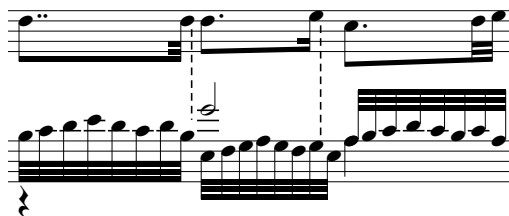
À la mes. 14, sur le 3^e temps, la répétition du *Mi* au ténor impose la triple-croche, alors que sur le 4^e temps prévaut la ligne mélodique du ténor avec la double-croche. Même figure rythmique de double-croche pour le soprano au 2^e temps, coïncidant ainsi avec la sixte au ténor, préférable à l'octave :



À la mes. 15, sur le 3^e temps, la répétition du *Do* à la basse impose la triple-croche, alors que sur le 4^e temps et les deux temps suivants de la mes. 16, la ligne mélodique de la basse impose le double-croche :



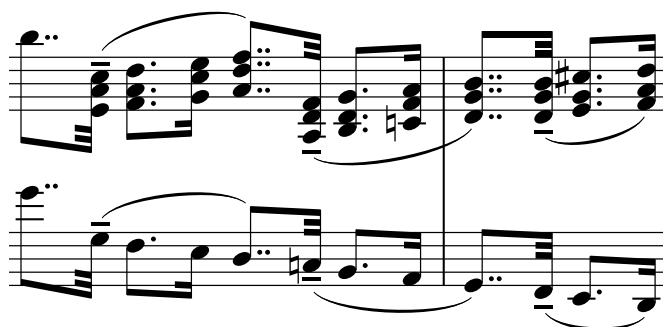
À la mes. 20, sur le 2^e temps, la répétition du *Ré* au soprano, coïncidant avec la tierce, impose la triple-croche, alors que la ligne mélodique et la coïncidence avec la sixte sur le 3^e temps, imposent la double-croche :



À la mes. 22, sur le 2^e temps, la répétition de l'accord, coïncidant avec l'intervalle de neuvième de la basse, impose la triple-croche, ainsi que sur le 3^e temps (répétition du *Si* à la l'alto), et le 4^e temps (répétition du *La* à la basse) :



À la mes. 25, sur le 1^{er} et le 3^e temps, le *Sol* répété (à l'octave) de la basse et le même accord répété (à l'octave) , imposent la triple-croche, alors que sur le 2^e et le 4^e temps, l'articulation mélodique impose la double-croche. Idem à la mes. 26, où l'accord répété impose la triple-croche, et l'articulation mélodique au 2^e temps impose la double-croche :



Paris, 2014