Les suites pour violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach.

L'objectif de ce travail est de dégager les harmonies fondamentales ainsi que le contrepoint très riche de quelques-uns des préludes et danses de ces célèbres suites.

Les réécritures proposées ici pourront, nous l'espérons, servir avantageusement le travail de l'instrumentiste voulant s'attaquer à ces merveilles de la littérature pour violoncelle.

Quelques mots sur la présentation de cette analyse. C'est tout particulièrement les dimensions harmoniques et contrapuntiques qui sont au centre de ce projet. Mais malgré cette priorité, nous avons également voulu inclure une description sommaire de la forme de chaque pièce analysée.

Toutes les analyses proposent sur la première portée le texte de Bach et sur la seconde une réécriture. Une exception toutefois puisque la gigue de la suite en MIb est proposée dans une version pour le clavier.

Un des objectifs de ce travail consiste à dégager les basses fondamentales lorsqu'elles ne sont pas écrites dans le texte de Bach. Ces basses sous-entendues cumulées à celles réellement écrites par Bach révèlent alors une conduite contrapuntique qui nous semble non seulement pertinente, mais surtout efficace pour l'instrumentiste qui arrive à les ressentir. Bien que ces reconstitutions soient intéressantes à bien des endroits du texte, c'est plus particulièrement au moment des cadences qu'elles trouvent leur efficacité.

Il arrivera donc, à plusieurs reprises, de lire des notes qui ne sont pas dans le texte de Bach. Celles-ci agissent sur le plan harmonique et/ou contrapuntique - l'intérêt étant, nous l'avons déjà signalé, de faire *ressentir* l'harmonie et le contrepoint sous-jacent. Prenons un exemple : dans la courante de la première suite en sol majeur, le *si* joué dans le grave à la mesure 7 ne peut s'expliquer que comme la résolution d'un *do* qui n'est pas exprimé, mais qui, une fois entendu, donne du sens au *si*. De plus, le do (précédé ou non du ré) est parfaitement complémentaire harmoniquement avec la ligne de la partie supérieure.

Quelques mots sur chaque réécriture.

Prélude de la suite en SOL BWV 1007

Ce prélude étant en grande partie construit à partir d'accords arpégés, l'analyse s'est dès lors concentrée sur la reconstitution des accords. Une basse a été rajoutée à certains moments afin de faire ressentir les mouvements cadentiels. Plusieurs passages sont plus contrapuntiques qu'harmoniques, d'où le choix des lignes fondamentales dégagées aux mesures allant de 29 à 37.
La double pédale écrite dans le grave à partir de la mesure 31 s'explique par la persistance du la et du ré. Elle a été conservée jusqu'à la mesure 38.
Enfin, au moment de la résolution de la pédale de dominante (mesure 39), nous avons ajouté une pédale de tonique pour les quatre dernières mesures. C'est la résolution cadentielle de la longue pédale de dominante, ainsi que la connaissance de l'esthétique de Bach, qui justifie notre choix.

Courante de la suite en SOL

Contrairement au prélude, c'est le contrepoint qui, ici, mérite d'être observé prioritairement. Le rajout de nombreuses lignes de basses est là pour, soit expliquer les lignes contrapuntiques, soit faire ressentir les articulations cadentielles. Nous avons déjà expliqué plus haut le choix de la ligne de basse à la mesure 7. Nous prendrons ici quelques autres exemples. Aux mesures 9 et 10, le texte de Bach a été divisé en deux lignes contrapuntiques : les deux premiers temps de la mesure 9 ainsi que la première double croche du troisième temps, appartiennent à la ligne supérieure, tandis que les trois dernières double croches, ainsi que le *la* grave de la mesure suivante sont, de toute évidence, une seconde voix. La ligne contrapuntique supérieure se poursuit ensuite à partir du retour du *ré* abandonné momentanément à la mesure 9.
Pour expliquer le *fa#* de la seconde ligne contrapuntique, il nous a paru nécessaire de le faire précéder d'un sol. Celui-ci engendre non seulement le *fa#,* mais est aussi, sur le plan harmonique, la note complémentaire de la partie supérieure. De la même manière, la basse rajoutée aux deux derniers temps de la mesure est engendrée par l'harmonie.

À la lumière de cet exemple et de la connaissance de l'esthétique harmonique chez Bach, le lecteur comprendra assez aisément, nous l'espérons, les choix que nous avons effectués.

Sarabande de la suite en SOL

Tout comme dans le prélude, c'est l'harmonie qui guide en grande partie le discours musical. Peu de commentaires à faire si ce n'est le fait que nous avons, ici aussi, rajouté quelques sons afin de faire ressentir le mieux possible l'harmonie de cette sarabande.

Prélude de la suite en ré mineur BWV 1008.

Tout comme pour le prélude de la suite en SOL, c'est l'harmonie que nous avons choisi de dégager prioritairement. Et ce, même si le contrepoint est bien présent lui aussi comme aux mesures 21 et 22 où la première note de chaque groupe de double croches constitue une première ligne contrapuntique et les autres double croches une seconde ligne. Sur le plan harmonique, nous avons placé à la mesure 51 un important mouvement de basse afin de faire comprendre la cadence que le texte de Bach suggère. Ce mouvement cadentiel avorte au dernier moment par une cadence rompue à partir de laquelle Bach amorce une « prolongation ». Le terme prolongation s'explique par le fait que le texte de Bach aurait pu, sur le plan syntaxique, s'arrêter ici. Signalons encore que quelques passages auraient pu sans doute trouver d'autres solutions harmoniques.

Allemande de la suite en MIb BWV 1009

Ici, la réécriture est plus audacieuse puisqu'elle va jusqu'à écrire une seconde voix suffisamment complète que pour être, moyennant une transposition du texte à l'octave supérieure, jouée au clavier. C'est la complexité du texte, mais aussi le souci de faire ressentir l'importance du contrepoint et de l'harmonie sous-entendue, qui nous a poussé vers cette solution. Nul doute qu'en écoutant cette Allemande dans cette version, la manière de l'écouter et de la jouer sera sensiblement différente.

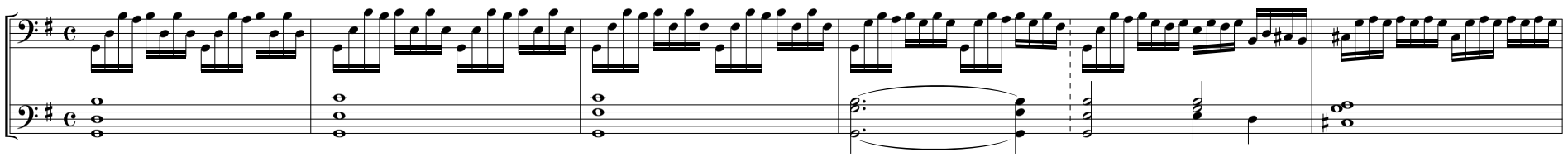
Gigue de la suite en MIb

Ici, nous l'avons dit plus haut, nous avons pris le parti de proposer une version pour le clavier. Un fichier audio, réalisé à partir de « finale » est disponible. Le texte est proposé sans les reprises et avec la qualité d'une version « machine » : donc sans le son d'un vrai clavecin et sans les articulations et l'agogique indispensables à cette musique.

Prélude suite BWV 1007

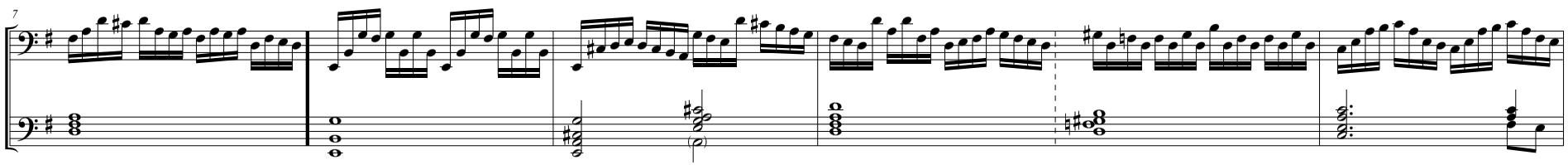
Installation du ton

Transition modulante vers RE (dominante)

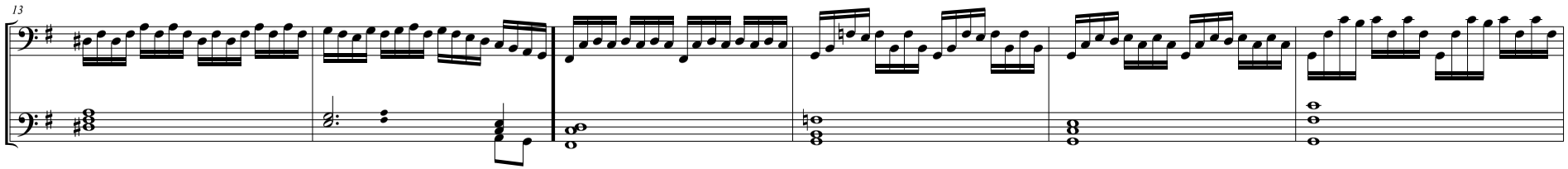


Confirmation du ton de la dominante

Retransition modulante

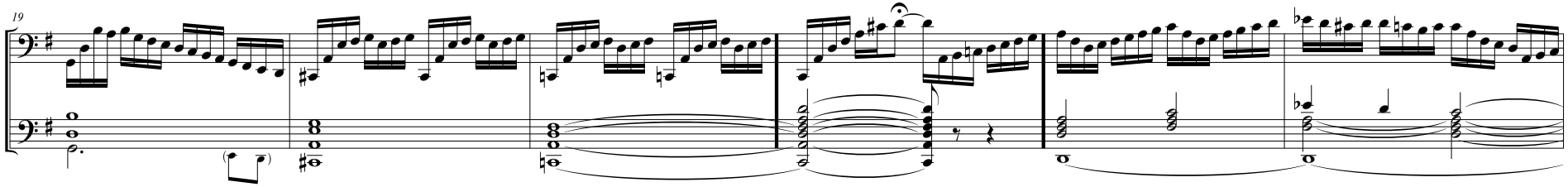


Retour du ton de SOL



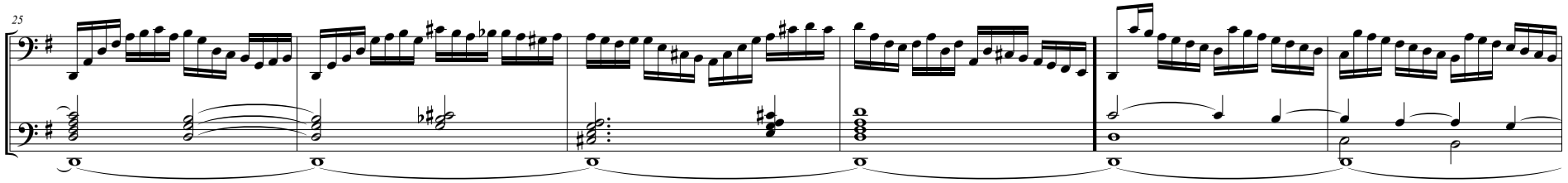
Climax et suspension

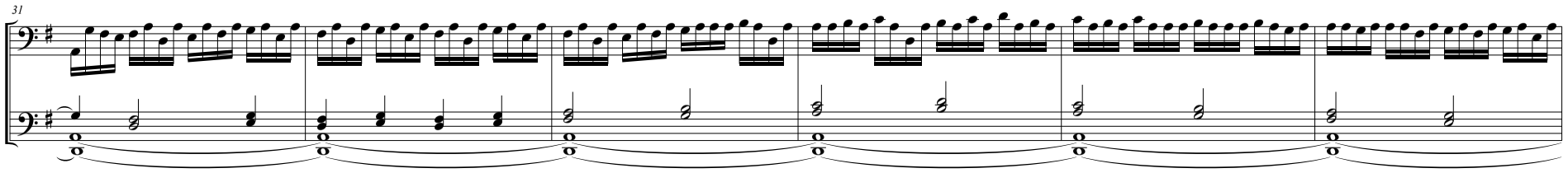
Pédale de dominante



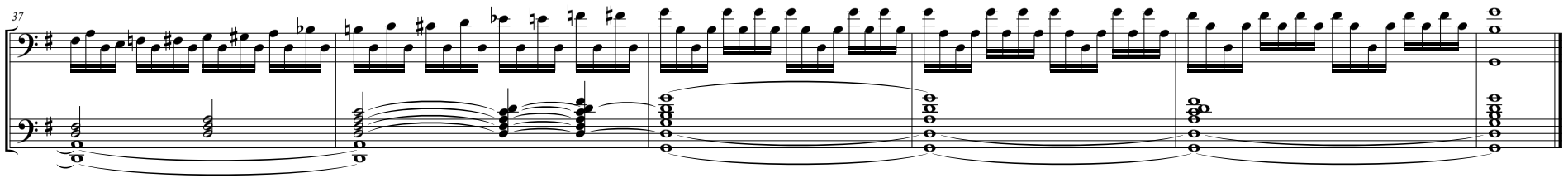
©

Pédale de dominante
2e phase

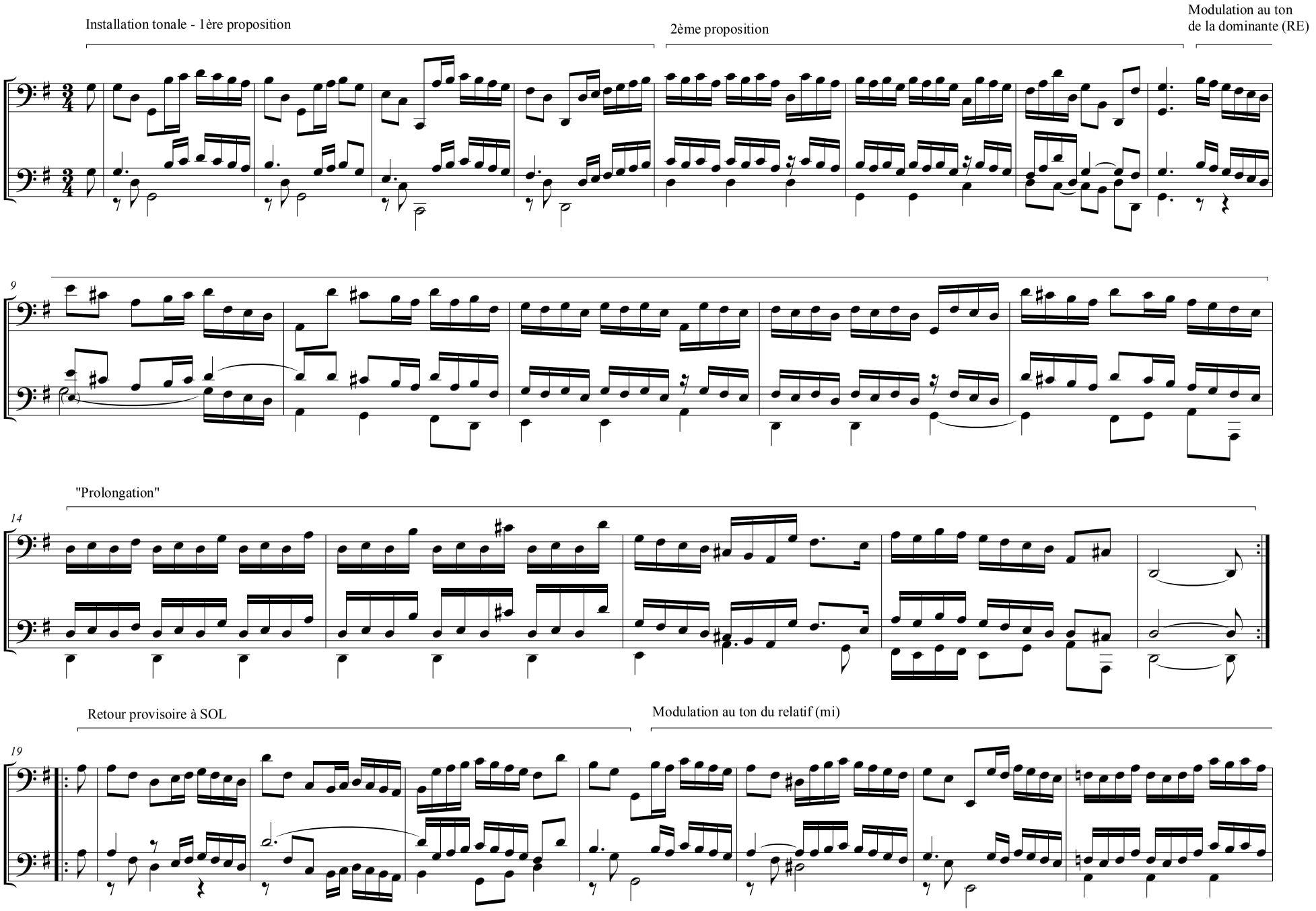




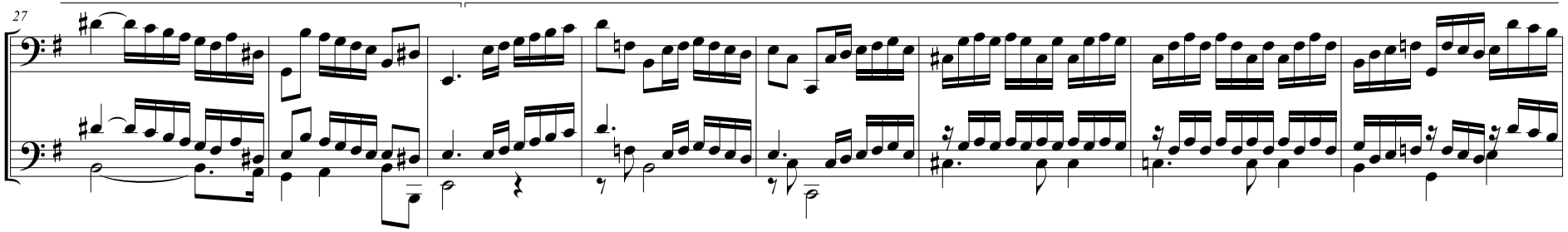
Résolution de la pédale et cadence finale
sur pédale de tonique sous-entendue



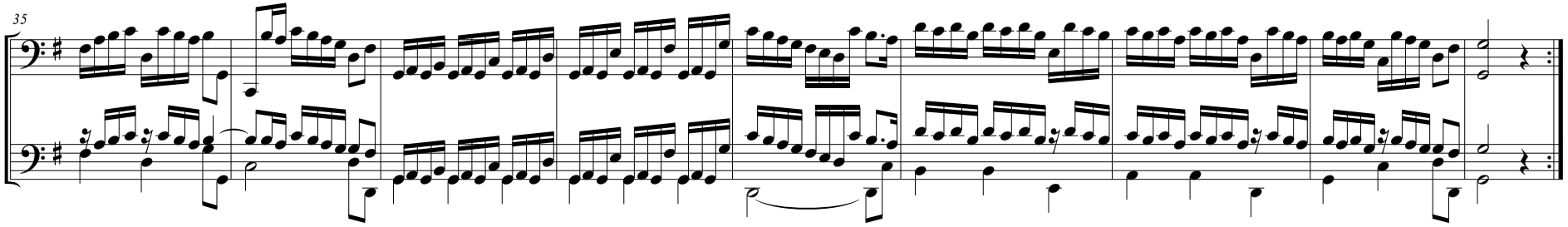
Courante suite BWV 1007



Retour en SOL avec élargissement au IV (DO)



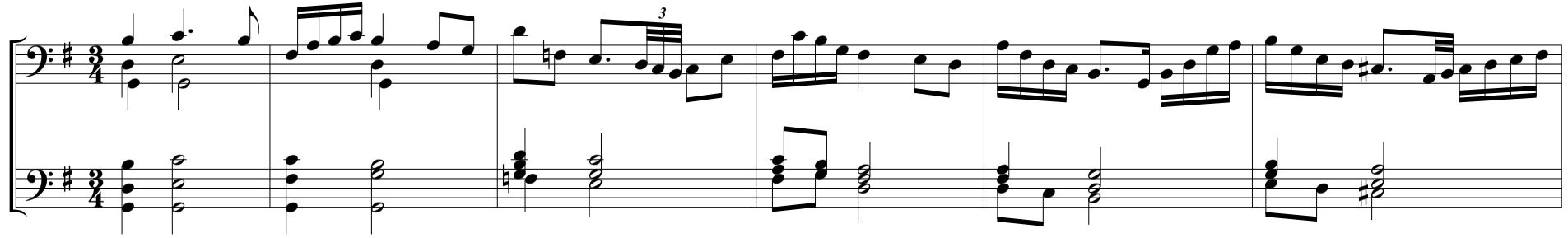
Prolongation et conclusion



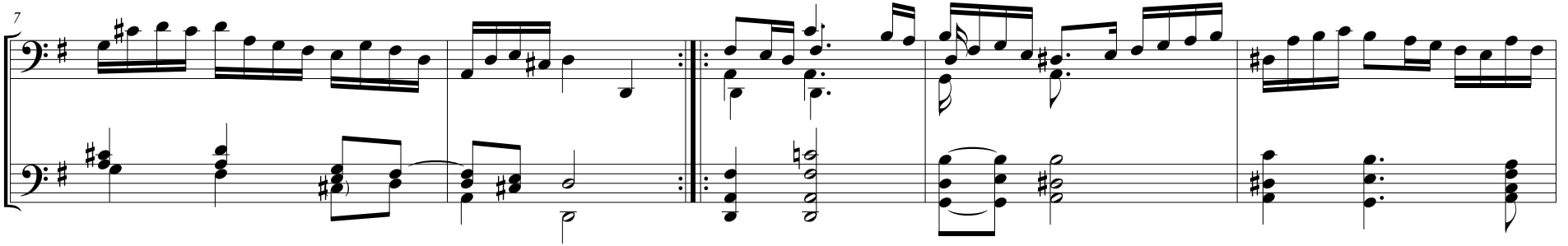
Sarabande suite BWV 1007

Première proposition - installation tonale et rappel du prélude

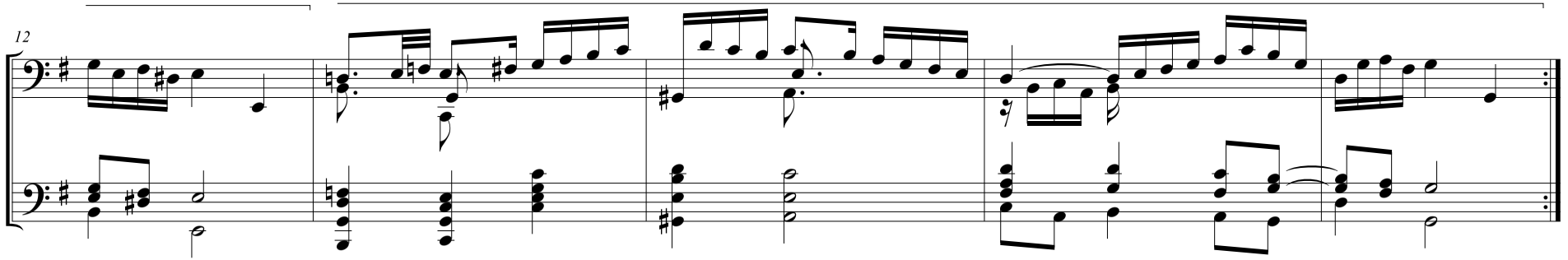
Deuxième proposition
modulation à la dominante (SOL)



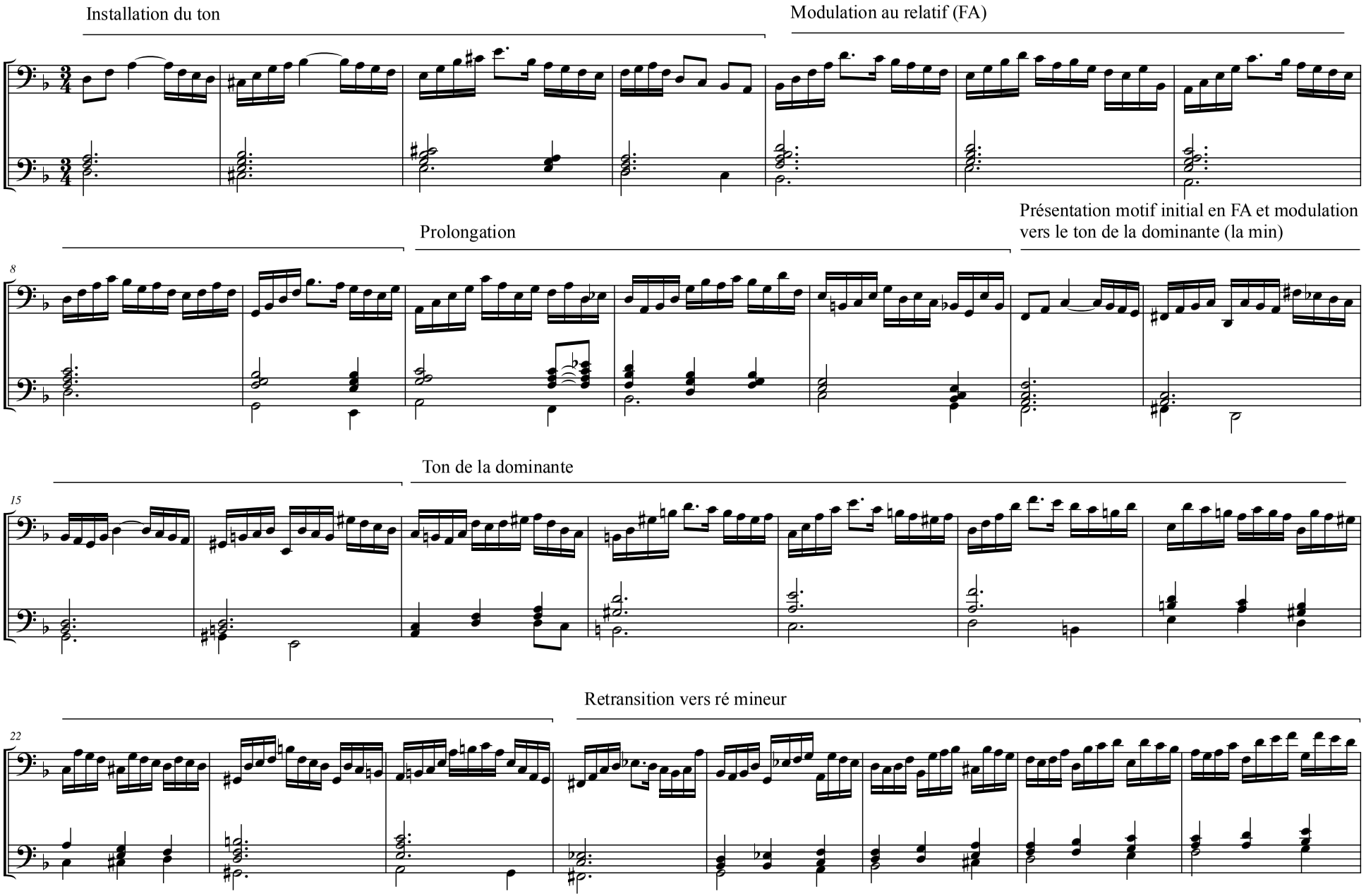
Troisième proposition
modulation au relatif (mi)

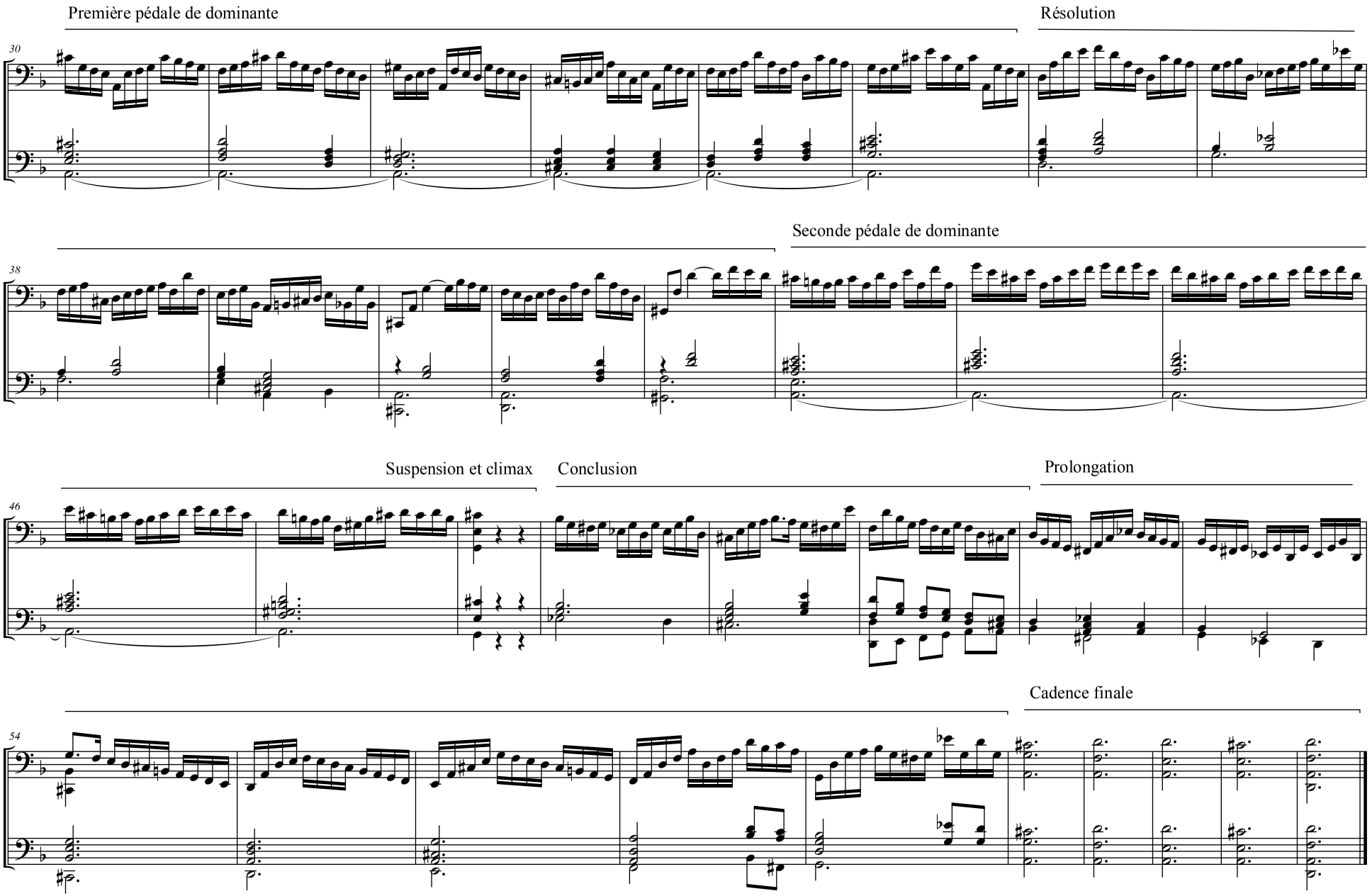


Quatrème proposition
retour au ton principal

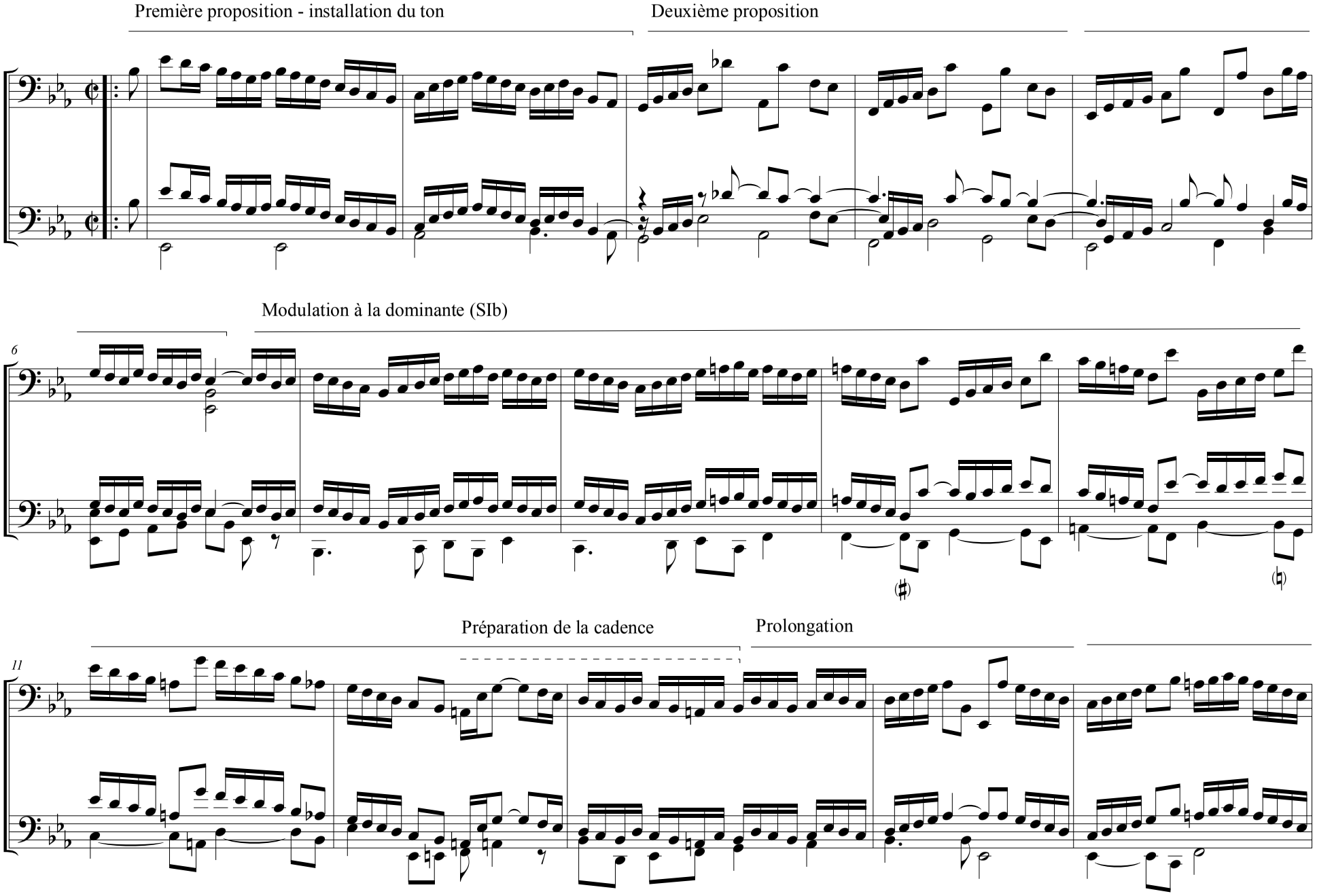


Prélude suite BWV 1008




Première pédale de dominante
Résolution
30
Seconde pédale de dominante
38
Suspension et climax
Conclusion
Prolongation
46
Cadence finale
54

Allemande suite BWV 1009



Développement
1ère phase - modulation au relarif (do)

16

2ème phase - modulation au III (sol)

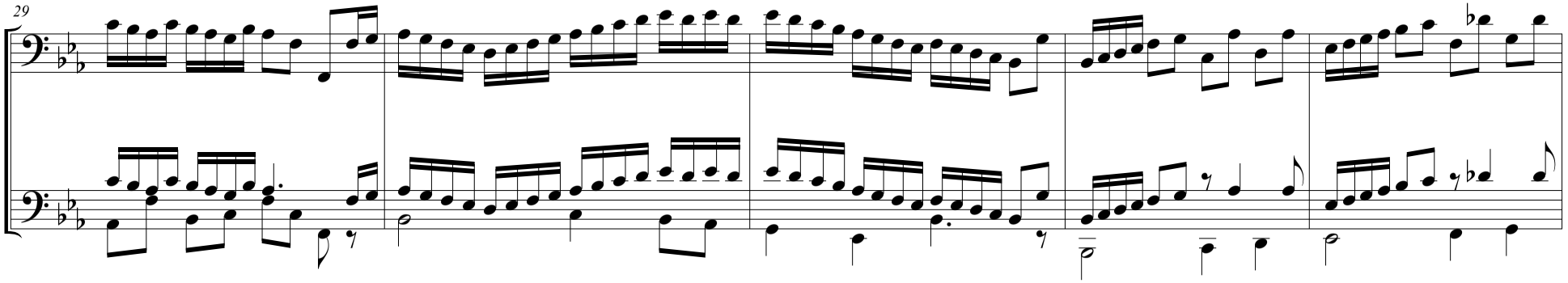
21

Retransition vers le ton principal

25

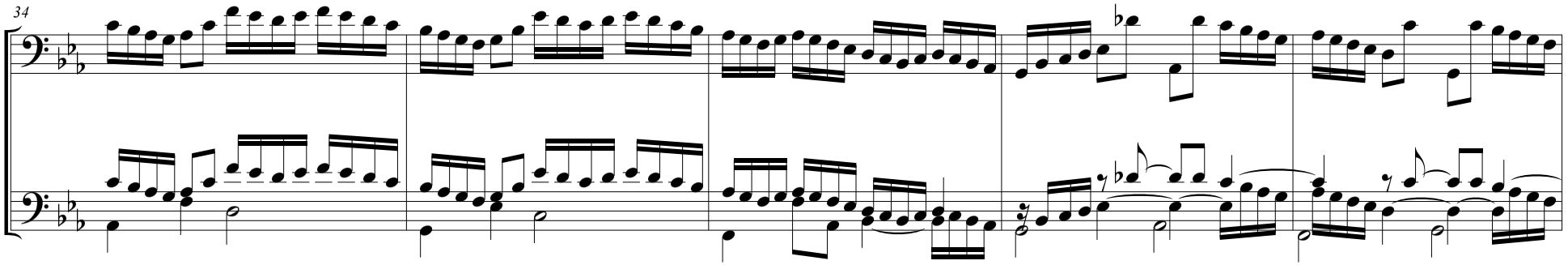
Réexposition
retour à MIb

29



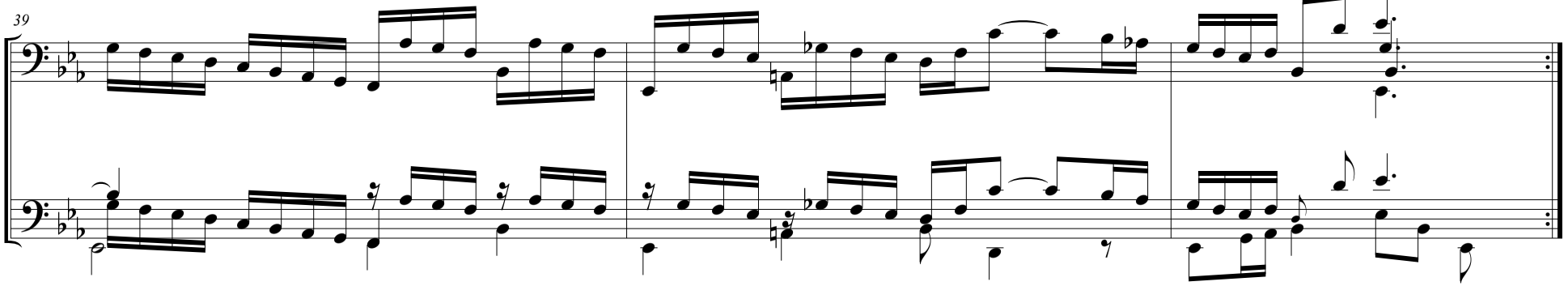
Conclusion

34

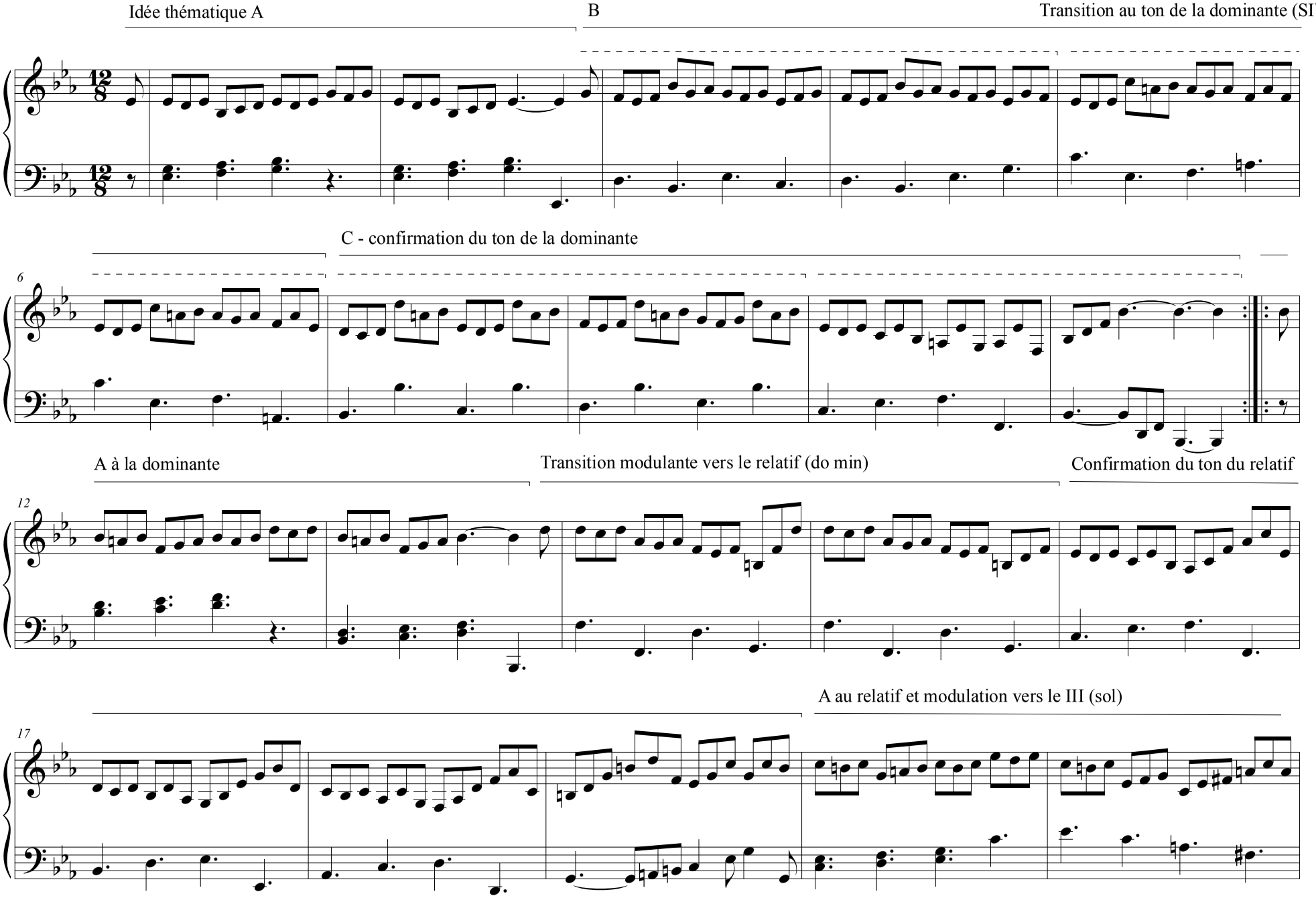


Préparation de la cadence

39



Gigue suite BWV 1009



C - confirmation du ton de sol

(Pédale de dominante)

22

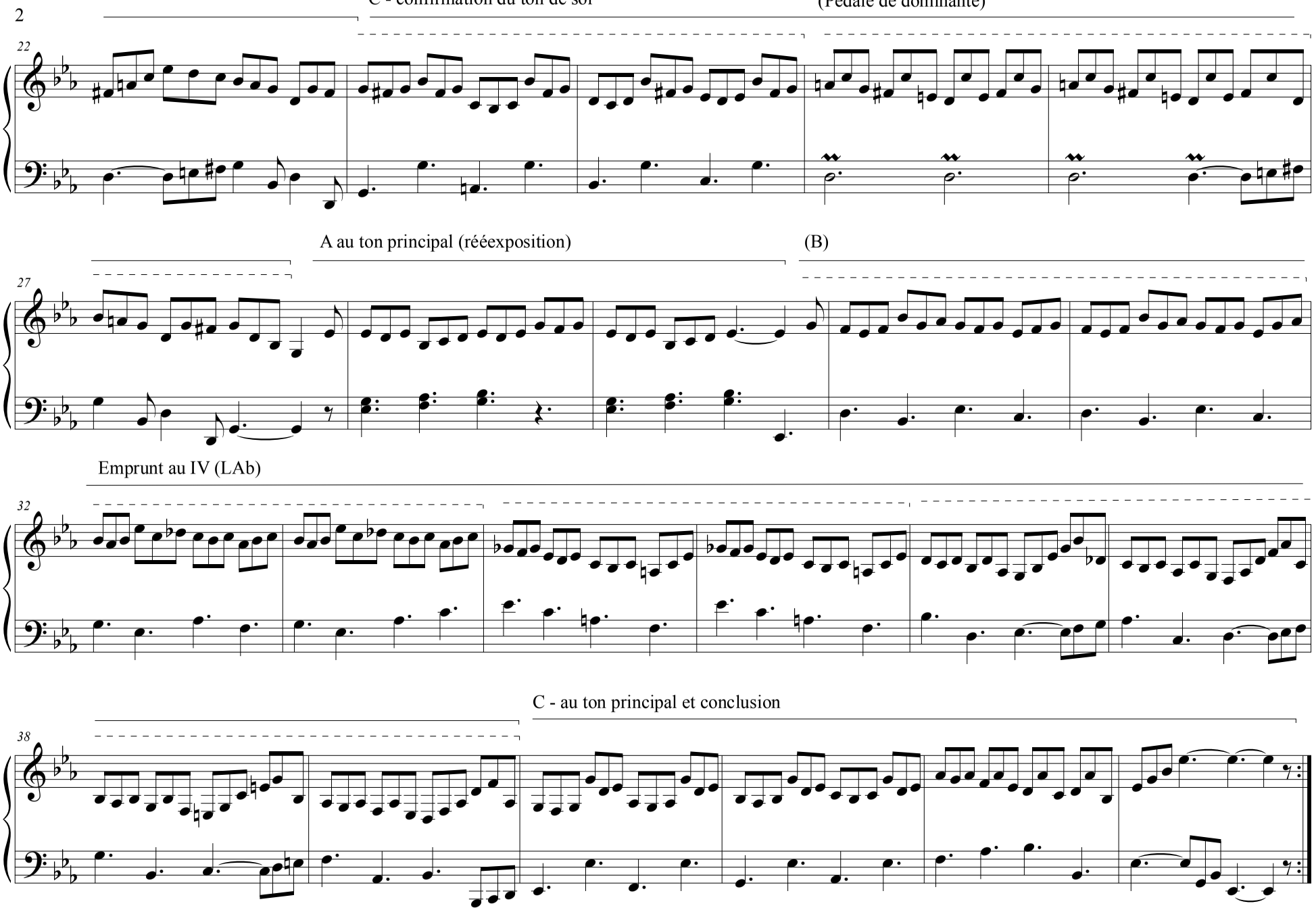
A au ton principal (rééexposition)

(B)

27

Emprunt au IV (LAb)

32

C - au ton principal et conclusion

38