

Esthétique de Carl Philipp Emanuel Bach, à Propos de ses Oeuvres pour Orgue

Kei Koito

INTRODUCTION

«Il faut que les passions soient fortes; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême (...) Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement». Ce passage du *Neveu de Rameau* de Denis Diderot¹ montre que l'époque a changé; ce n'est déjà plus le Baroque, et le Classicisme reste à naître. Carl Philipp Emanuel Bach² était tout aussi conscient de cette rupture que son contemporain Diderot.³

Représentant le plus illustre de ce mouvement philosophico-esthétique que l'on désigne sous le terme d'*Emfindsamkeit* (sensibilité), novateur dans son langage, audacieux dans le renouvellement des formes, déployant un esprit de vif-argent, C[arl] P[hilipp] E[manuel] Bach édifie une oeuvre profondément inspirée et originale. Il a longuement fréquenté les penseurs et les artistes les plus en vue de son temps; sans doute a-t-il connu à Berlin le fameux J.G.Sulzer, dont les ouvrages sur l'esthétique ont eu un grand retentissement. Mais c'est bien CPE, rédigeant la première partie du célèbre *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier), qui écrit: «Un musicien ne pourra émouvoir sans être déjà lui-même ému» (*Versuch* I, chap. III, § 13), ce dont Sulzer semble se faire l'écho dans l'article *Intéressant* de sa propre *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Théorie Générale des Beaux-Arts, Leipzig, 1771-1774), article d'ailleurs traduit et repris par la suite dans l'*Encyclopédie*.

En 1988, l'année du 200ème anniversaire de la mort de CPE, nombreux ont été les concerts, les congrès de musicologie et les enregistrements discographiques consacrés au compositeur. A sa redécouverte, devrait-on plutôt dire, car CPE a subi, et semble subir encore, une étrange et durable éclipse. Dès sa mort déjà, son oeuvre avait pratiquement disparu des programmes des salles de concert. Cela tient sans doute à sa profonde et inexplicable originalité, qui ne permet d'étiqueter le compositeur ni comme un successeur du Baroque, ni même comme un véritable prédécesseur des Classiques. Cela expliquerait aussi en grande partie pourquoi CPE n'a pas participé au récent grand mouvement de renaissance de la musique ancienne. L'imprévisibilité du discours musical ne produisant pas chez l'auditeur la sensation rassurante du «déjà entendu», ce style est en effet demeuré étranger à des oreilles habituées à la musique baroque ou à la musique classique. Ce manque apparent de logique et de continuité qui, souvent, caractérise la musique de

CPE, est en réalité une forme extrêmement travaillée au service de l'expression la plus intime.

Malgré la vénération que CPE éprouvait pour Johann Sebastian et pour sa musique, il était bien naturel qu'il tentât d'échapper à la statue du Père. L'époque ayant d'autre part changé, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, le compositeur était fortement conscient de la nécessité de trouver une esthétique différente et d'inventer un nouveau style qui corresponde aussi à son talent très individuel.

Le célèbre voyageur, historien et compositeur anglais Charles Burney, lors d'une visite qu'il rendit à CPE à Hambourg, avait d'ailleurs perçu d'emblée l'originalité profonde du musicien, qu'il nommait «génie cultivé»: «Son exécution d'aujourd'hui me persuada de ce que j'avais imaginé auparavant de son oeuvre. Que non seulement il est un des plus grands compositeurs pour les instruments à clavier qui aient jamais existé, mais aussi le meilleur interprète au point de vue de l'expression»⁴.

L'esthétique rococo, caractérisée par l'homophonie de l'écriture, par l'antisystématisme des structures et par des changements considérables sur le plan formel et instrumental par rapport à l'esthétique baroque, s'affirme au moment même où celle-ci jette ses feux les plus éclatants: le contrepoint de *L'Art de la fugue* et de *L'Offrande Musicale* s'écrit alors que les fils de Bach prennent des voies diamétralement opposées.

Wilhelm Friedemann (considéré par Johann Sebastian comme le plus doué de ses enfants) ne tint pas les promesses de son jeune talent, mais Johann Christoph Friedrich et Johann Christian, surtout, s'engagèrent dans un langage musical qui devait déboucher sur Haydn et Mozart. Ce que fit également CPE, tout en se forgeant un style bien à lui.

DE J. S. BACH A BEETHOVEN

En 1750, J. S. Bach s'éteint alors que F. Couperin (1688-1733), Pergolèse (1710-1736) ou Grigny (1672-1703) sont déjà morts, alors que Domenico Scarlatti (1685-1757), Stamitz (1717-1757) et Haendel (1685-1759) vont bientôt disparaître.

Mais Rameau (1683-1764) et Telemann (1681-1767) sont encore bien vivants. Haydn (1732-1809) n'est encore qu'un jeune inconnu, Boccherini (1743-1805) n'a que sept ans, Mozart (1756-1791) va naître dans six ans et Beethoven (1770-1825), né la même année que Hegel et Hölderlin, apparaîtra dix-neuf ans avant la Révolution française.

CPE (1714-1788) est le contemporain de Gluck (1714-1787) et de Léopold Mozart (1719-1787). Il n'a que trente-six ans lorsqu'il côtoie, à la Cour de Berlin, Johann Joachim Quantz (1697-1773), alors âgé de cinquante-trois ans. Celui-ci s'était vu confier l'organisation et la direction des concerts royaux. Rappelons que CPE, L. Mozart et Quantz ont tous trois signé des ouvrages théoriques de première importance en cette fin du XVIIIème siècle.

ROCOCO ET CPE

Rattaché au XVIIIème siècle, placé entre le baroque de Bach et de Haendel et l'équilibre classique de Haydn et de Mozart, le rococo revêt au moins deux aspects majeurs: le *style galant*, davantage décoratif que profondément lyrique, et le courant de l'*Empfindsamer Stil*. Celui-ci, dit aussi «rococo sensible», réagissait à la fois contre les sévérités du baroque dernière manière et les outrances du style galant. Ce siècle vit dans une grande effervescence intellectuelle, philosophique et esthétique qui voit, comme à toutes les époques, s'affronter, se croiser ou se prolonger de multiples courants. Une période de tâtonnement et d'expérimentation s'ouvre, riche en idées nouvelles orientées vers la recherche de l'expression. En particulier, la période 1750-1755 demeure difficile à caractériser, sinon par une absence de style propre: préoccupés par la recherche de l'expressivité, les compositeurs adoptent un style très personnel, produisant des oeuvres étranges, souvent fantasques et excessives. La conception rococo de l'existence se reflète musicalement dans la recherche de l'élégance, aussi bien dans la France de Louis XV que dans l'Autriche de Marie-Thérèse ou l'Allemagne de Frédéric II.

Préclassique en matière de forme, préromantique pour ce qui touche à la sensibilité, en avance sur son temps, CPE est l'un des maîtres de l'ère de l'*Empfindsamkeit*.

CPE ET LA COUR DE FREDERIC LE GRAND

A la Cour de Frédéric le Grand, la tâche principale du musicien fut d'accompagner le Roi dans ses solos de flûte, ce qui n'alla pas toujours sans heurts... Une anecdote rapporte qu'après un concert privé, un hôte complimenta le Roi pour sa virtuosité, et lui dit: «Quel rythme!». CPE ajouta sarcastiquement: «Quels rythmes!»

CPE demeura près de 30 ans au service de Frédéric le Grand. Il y trouva une atmosphère intellectuelle extrêmement stimulante et fortement francisante. Le Roi s'était entouré de poètes remarquables, tels que Ramler, Lessing et Sulzer, et était en étroit contact avec Voltaire. Les musiciens qu'il avait rassemblés étaient tous de grande valeur. Notamment K.H.Graun, dont les opéras formaient une bonne partie du répertoire de l'Opéra de Berlin, son frère J.G.Graun, *Konzertmeister* de l'Opéra, le compositeur J.F. Agricola, le théoricien W.F.Marpurg, le flûtiste J.J.Quantz, et C.Nichelmann, élève de J.S. Bach, de Telemann, de Mattheson et de Quantz, engagé comme deuxième claveciniste.

Frédéric n'appréciait pas les oeuvres de CPE à leur juste valeur, préférant celles, plus conventionnelles, de ses autres compositeurs. Le musicien ne put composer pour le prestigieux Opéra de Berlin, et ses oeuvres symphoniques ne figuraient que rarement aux programmes des concerts royaux. C'est pourquoi il se dédia plus spécialement aux instruments à clavier, et c'est pendant ces années berlinoises qu'il écrivit le *Versuch*, son célèbre ouvrage théorique.

LE VERSUCH

L'écriture de CPE n'est pas sans rappeler Domenico Scarlatti. Bien qu'appartenant à une génération antérieure d'un demi-siècle, le compositeur italien n'est lui-même pas sans

affinité avec CPE. Ne furent-ils pas en effet tous deux virtuoses du clavier, et tous deux fils de grands compositeurs de leurs temps? Le parallèle avait d'ailleurs attiré l'attention de Burney⁵.

Scarlatti était un éminent représentant de cet esprit latin qui se plaît en quelque sorte à «coloniser» le monde entier. Tandis que CPE, à Hambourg, grande métropole hanséatique, vivait paisiblement dans la société bourgeoise de l'Allemagne du Nord. H. Keller fait observer que «tous deux ont reçu de leur vivant un accueil enthousiaste, recevant même des chants de louange pour leur existence étincelante. Mais une fois que les plus claires étoiles, nommées Mozart ou Haydn, commencèrent à briller, ils tombèrent dans l'oubli, pour resurgir à nouveau en plein XIX^{ème} siècle, redevenant la cible des regards. On découvrit alors qu'ils n'avaient rien d'épigones, mais qu'ils étaient plutôt des pionniers, des explorateurs»⁶. On se souvient d'ailleurs de l'exclamation de Joseph Haydn (attribuée aussi à Mozart): «Emanuel Bach est le père, nous sommes ses enfants!»⁷

Comprendre la valeur réelle d'un compositeur, c'est aussi s'intéresser de près à ses écrits. Si, sur ce point, Scarlatti n'a pas laissé ne serait-ce qu'une seule lettre de lui, CPE, en revanche, nous lègue son Autobiographie, des lettres en quantité, et son fameux traité, fruit de longues recherches sur l'esthétique musicale. Plus de deux siècles après leur publication, ce traité reste aujourd'hui encore parfaitement actuel.

Le *Versuch* comporte deux parties. La première porte le titre *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten* (Berlin, 1753, pour la diffusion restreinte, 1759 pour la diffusion générale); la seconde, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (...)*, in welchem die Lehre von dem Accompanement und der freyen Fantasie abgehandelt wird (Berlin, 1762). Contrairement au traité de J. J. Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, avec une dédicace à Frédéric II), le *Versuch* ne comportait pas de dédicace à Frédéric II, ni d'ailleurs à quiconque.

La première partie traite du jeu sur les instruments à clavier (c'est le premier manuel allemand de quelque importance sur les instruments à clavier, depuis la préface du *Tablaturbuch* d'Ammerbach, parue en 1571). Elle contient une importante introduction, présente de nouveaux doigtés, une codification et la nomenclature des agréments, et traite de l'exécution en général. Ce dernier point constitue sans nul doute le plus intéressant chapitre de tout l'ouvrage. D'autre part, les «Probestücke» prouvent que le théoricien prend toujours appui sur l'expérience pratique et sensible du musicien. La deuxième partie s'occupe de la basse continue, de l'accompagnement, de l'improvisation et de la fantaisie libre.

L'étude sur la basse continue descend d'une lignée de traités allemands et de manuels pratiques destinés aux continuistes. Parmi lesquels le *Musikalische Handleitung* de F. E. Niedt (Hamburg, 1700, 1706, 1717, 1721), que J. S. Bach utilisait pour son enseignement, le *Grosse und Kleine General-Bass Schule* de J. Mattheson (Hamburg, 1731, 1735), et *Der*

Generalbass in der Komposition de J. D. Heinichen (Dresden, 1728). De même, des traités tels que *Libro llamado Arte de tañer fantasia* de Santa Maria (Valladolid, 1565), *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumenti da penna* de G. Diruta (Venise, 1539), *Les Principes du clavecin* de Saint-Lambert (Paris, 1702), et *L'Art de toucher le clavecin* de F. Couperin (Paris, 1716; traduit par F. W. Marpurg sous le titre *Die Kunst des Claviers zu spielen*, Berlin, 1750), précèdent tous CPE dans le domaine de l'esthétique.

Mais c'est avec le troisième chapitre de la première partie du *Versuch*, intitulé «Sur l'exécution», que CPE fait figure de réel novateur. Ce chapitre représente une espèce de fusion entre l'éducation reçue de son père et les influences provenant du climat musical totalement différent qui régnait à la cour de Frédéric II. Grâce à lui, l'ouvrage de CPE surpasse ceux de tous ses prédécesseurs, et marque l'avènement du musicien à la fois artiste et penseur.

Pour CPE, il ne s'agit plus de «fantasieren» (improviser), au sens ancien des règles bien connues de la rhétorique héritée d'Aristote (*Poétique et Rhétorique*), ni de faire montre de sa science instrumentale. Mais bien d'exprimer plutôt ses propres émotions: «Il y faut une liberté qui exclut tout jeu trop mécanique ou trop servile. C'est l'âme qui doit jouer, non pas un oiseau bien dressé» (chap. III, § 7 et § 15) ; «la mesure n'est souvent indiquée que pour faciliter la notation» (§ 15) ; «sans cesse, le musicien doit pouvoir transformer sa passion» (§ 13)⁸ ; «l'éloquence par l'art de passer brusquement d'un sentiment à un autre» (§ 15).

«L'art de ralentir ou de presser» (§ 3) entre pour la première fois, officiellement du moins, dans l'histoire de la musique occidentale. Le fait que Galileo Galilei (1564-1642) ait découvert au début du XVII^e siècle l'importance des lois de l'accélération dans le domaine de la dynamique en physique, permet d'apercevoir combien la musique semble généralement en retard par rapport à l'évolution des sciences. Parfois, cela est l'inverse comme avec Guy d'Arezzo (XI^e siècle), dont le système de notation musicale apparaît comme une préfiguration de Descartes et de la géométrie analytique. L'esthéticien D. Charles assure⁹ que John Cage, légèrement en avance sur les découvertes scientifiques, avait pressenti la structure de l'ADN (l'acide désoxyribonucléique de la génétique) et que sa musique en portait en quelque sorte témoignage.

R. Kirkpatrick fait observer que «chez CPE il y a beaucoup d'emphase, comme généralement dans la langue allemande elle-même. Les accents, écrit-il, sont bien plus énergiques, les contrastes plus marqués, et la déclamation des consonnes, des diphtongues et des voyelles beaucoup moins subtile, ainsi que l'on peut s'y attendre, si l'on compare les qualités intrinsèques de la langue allemande à celles de la langue française.»¹⁰ Voilà sans doute la raison pour laquelle CPE aimait le clavicorde, qui lui permettait, contrairement au clavecin, de faire croître et de laisser décroître les sons.

CPE donne le conseil qu'«il ne faut surtout laisser passer aucune occasion d'écouter les bons chanteurs» (§ 12). Avec l'art du toucher, qui crée l'illusion «de l'ombre et de la lumière» (§ 7) et inclut jusqu'à la perspective aérienne, les joueurs de clavier (organistes compris!) doivent atteindre une plasticité maximale.

Le compositeur savait la valeur du silence (§ 8, 28, 30, etc), qu'il utilisait à des fins expressives, interrompant soudainement un motif, plaçant le silence au sommet d'un crescendo, où l'on attendrait normalement l'impact d'un accord. Monteverdi – qui prit part, à certaines transformations stylistiques, dont la plus importante se situe au carrefour de la Renaissance et du Baroque –, place au moment le plus dramatique de l'*Orfeo* un silence au moins aussi fort qu'un cri. La suspension infiniment poétique et l'interrogation passionnée semblent rester comme sans réponse et sans écho. Ce même silence, ne le trouve-t-on pas aussi dans la tragédie grecque, dans les masques figés du Carnaval de Venise, ou même dans le théâtre *Nô* du Japon? Il s'agit d'universaux, de modèles communs aux hommes qui vivent, qui pensent, qui souffrent et qui agissent selon des mythes, les mêmes, profondément enracinés dans leur être.

CPE croyait à la force de l'exécution et au pouvoir de l'exécutant. C'est ainsi qu'il note qu'«une bonne exécution peut contribuer à rehausser une composition médiocre» (§ 13). Sans doute voulait-il affirmer que le rôle de l'interprète de talent est aussi important que celui du compositeur et qu'il mérite alors le même respect.

Le *Versuch* a influencé directement un certain nombre d'autres traités, dont le *Anleitung zum Clavier-spielen* (Berlin, 1755, 1761) de F.W. Marpurg, qui s'appuie en particulier sur la terminologie de CPE pour l'ornementation. La traduction annotée que fit J. F. Agricola du traité de chant de P.F. Tosi (*Opinioni de Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723) est aussi très proche de CPE. Et le dernier grand traité de clavier allemand du XVIII^{ème} siècle de D.G. Türk, *Clavierschule* (Leipzig et Halle, 1789) doit aussi beaucoup à CPE.

LA QUESTION DES CLAVIERS

La destination instrumentale des oeuvres pour le clavier de CPE reste imprécise: clavecin, clavicorde, piano-forte primitif ou orgue? A l'époque, la même pièce pouvait être jouée indifféremment sur un instrument ou sur un autre. De plus, durant l'hiver, l'organiste devait préférer pratiquer les claviers domestiques, dans un lieu agréablement chauffé.

Toutefois, dès les *Württembergische Sonaten* (1744), l'écriture atteste des exigences dynamiques qui tendent à dépasser les possibilités expressives du clavecin. Comme son père, CPE avait une prédilection pour le clavicorde. Aussi, étonnamment paradoxal que cela puisse sembler, c'est dans l'esprit du clavicordiste – ou du piano-fortiste – qu'il conçoit ses oeuvres pour clavier. Toujours est-il que la comparaison entre les quatre instruments

à clavier alors en usage ne devrait pas déboucher sur des oppositions, mais bien plutôt sur des complémentarités. Ne serait-il pas en effet stimulant que, tour à tour, l'un de ces quatre instruments à clavier puisse enrichir, de ses qualités comme de ses «défauts», les trois autres? Cela ne devrait-il pas d'ailleurs se révéler aussi fécond pour l'instrumentiste?

Il s'avère certain que les oeuvres pour orgue de CPE, dénuées de caractère «religieux», ont d'abord été pensées pour la cour (ou pour le salon, dans le meilleur sens du terme). Ce qui n'interdit nullement leur exécution dans une église, lieu où l'organiste, dans sa mystérieuse solitude, poursuit ardemment sa recherche vers le Sacré.

CPE ET L'ORGUE

Si tous les témoignages s'accordent à voir en CPE un grand virtuose du clavier (clavecin, clavicorde, piano-forte)¹¹, nos connaissances sur l'organiste sont en revanche bien fragmentaires. Nous ne savons en effet pas grand chose sur le fils d'un des plus grands organistes de tous les temps! Ce n'est qu'à l'âge de cinquante-quatre ans qu'il fut nommé *Director Musices* de Hambourg. Il était, à ce titre, responsable des cinq plus importantes églises municipales. Lors de sa visite à Hambourg, Burney, se fit accompagner par CPE dans chaque église où l'on pouvait trouver un bon orgue. CPE lui présenta en particulier les jeux de l'orgue de la Michaelskirche. «Monsieur Bach, écrit-il, a si longtemps délaissé l'orgue qu'il dit avoir perdu l'usage du pédalier, chose pourtant si essentielle dans toute l'Allemagne que l'on ne saurait passer pour un interprète de valeur si l'on n'est pas capable d'en jouer».

Curieusement, les oeuvres pour orgue de CPE furent pour la plupart composées entre 1755 et 1759, soit entre la quarante-et-unième et la quarante-cinquième année du compositeur. On peut à bon droit se demander pour quelles raisons CPE n'avait pas songé plus tôt à cet instrument, mais la rencontre avec la Princesse Anna Amalia, soeur cadette de Frédéric II, a sans doute été déterminante. Elle jouait elle-même de plusieurs instruments à clavier, ainsi que du violon et de la flûte, et avait travaillé la composition. 1755 est pour elle une année significative pour deux raisons: elle est premièrement nommée abbesse de Quedlinburg et, secondement, elle s'est fait construire un orgue par Peter Migend, le meilleur facteur d'orgues de Berlin au dire de Burney. Contrairement à Frédéric le Grand, la Princesse Amalia tenait CPE en grande estime, l'interprète comme le compositeur. Quand celui-ci quittera définitivement la Cour, elle lui donnera le titre de *Höchstdero Kapellmester* (Maître de chapelle honoraire). Il est donc certain que CPE a été stimulé à la fois par Amalia et par l'orgue Migend.

L'ORGUE DE LA PRINCESSE AMALIA

Frédéric le Grand avait demandé au facteur P. Migend (ca 1700-1764), élève de Johann Joachim Wagner (1690-1749) de Berlin, célèbre organier de son temps, de lui construire un orgue gigantesque de 150 jeux, répartis sur six (!) claviers et un pédalier, qui aurait coûté, si le projet avait abouti, quelque 30000 Talers. L'instrument s'avéra

rapidement, sur le papier déjà, irréalisable.

De proportions bien plus modestes, l'orgue de la Princesse Amalia fut construit dans les années 1755/56 par le même facteur (1753-55, selon d'autres sources). Un article de l'époque (paru dans *Werkstatt der heutigen Künste*, Halle, 1764) relate que l'orgue est «pourvu de 22 jeux, d'une étendue de claviers de do à fa'''', au ton de Kammerton», et que «le couplement est possible pendant que l'on joue».

En voici la composition:

Hauptwerk C, C#-f'''		Oberwerk C, C#-f'''	
Bordun	16	Gedackt	8
Principal	8	Quintatön	8
Rohrflöte	8	Principal	4
Viola di Gamba	8	Gedackt	4
Octava	4	Nasat	3
Quinta	3	Waldflöte	2
Mixtur 4fach	1 1/3	Sifflöte	1
Trompete	8	Vox humana	8
Pedal C, C#-d'			
Subbass	16	Tremulant	
Octava	8	Koppel HW/OW	
Octava	4	Koppel HW/Pedal	
Posaune	16	Kammerton	
Trompete	8	Pression 70mm (original)	

L'instrument fut installé dans le palais Unter den Linden à Berlin de la Princesse Amalia. Après sa mort, il fut transféré en 1788/89, pour des raisons non éclaircies, dans l'église du château de Berlin-Buch, où il demeura jusque pendant la dernière guerre. En 1960, le facteur d'orgue Schuke de Potsdam le restaura. Il se trouve aujourd'hui dans l'église évangélique Zur frohen Botschaft à Berlin-Karlshorst.

Si nous sommes certains du Kammerton, la question du tempérament n'est en revanche toujours pas résolue. Ni par le rapport de Schuke¹², ni par la thèse de W.N. Earnest parue depuis. Expérience faite, les Sonates pour orgue de CPE ne trouvent-elles pas cependant leur authentique saveur sur un orgue de tempérament inégal? La question mérite d'être posée. On remarque en tout cas que CPE lui-même, conscient des possibilités offertes par les orgues de l'époque, a choisi avec soin des tonalités appropriées au tempérament inégal, précisément. Ce choix correspond parfaitement à l'écriture de ces pièces, le tempérament inégal faisant ressortir avec éloquence les tensions et les détentes sur le double plan mélodique et harmonique, tout en donnant au dessin chromatique sa pleine valeur expressive.

Du vivant de CPE, les orgues d'Allemagne possédaient plusieurs sortes de

tempéraments inégaux, en règle générale très largement pythagoriciens: tempéraments anciens basés sur le mésotonique, Werckmeister, Kirnberger, Valotti (tempérament italien, importé en Allemagne du Sud par l'abbé Vogler)¹³, Silbermann, etc.

Les textes, jusqu'à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, ne font pas état d'une pratique généralisée du tempérament égal pour les instruments à clavier. Son emploi ne s'est en fait répandu qu'avec l'arrivée du Romantisme et de l'orgue symphonique, entre autres. Dans son ouvrage *Musique et Tempérament* (Paris, 1985), P.Y. Asselin souligne que le recueil *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord* (Méthode nouvelle pour le pianoforte) de I.J.Pleyel et J.L.Dussek, élève de CPE, paru à Londres (et à Paris) en 1796, décrit à la fin du XVIII^{ème} siècle le tempérament Kirnberger II. Cela laisse donc supposer, poursuit l'auteur, que Haydn, Mozart et Beethoven ont aussi connu des accords «bien tempérés» pour leurs clavecins et leurs piano-forte. Il est même possible, ajoute-t-il encore, que Mendelssohn (1809-1847), Chopin (1810-1849) ou Schumann (1810-1856) aient pu eux aussi jouer dans des systèmes d'accords autres que le tempérament égal.

Autrement dit, l'époque de CPE connaissait des tempéraments de transition qui, tous, tendaient à se rapprocher plus ou moins du tempérament égal. Mais, en fin de compte, le meilleur guide pour le choix d'un tempérament ne provient-il pas, de manière générale, de la musique elle-même?

LES OEUVRES POUR ORGUE

Les oeuvres pour orgue de CPE appartiennent presque toutes à la période berlinoise du compositeur, celle de la maturité, au cours de laquelle, selon K.Geiringer, celui-ci «créa un nouveau style de musique instrumentale, tout en puissance et en passion»¹⁴.

Voici la chronologie des Sonates¹⁵ et des Concertos destinés à l'orgue:

- | | |
|------|--|
| 1747 | Sonate en ré mineur Wq 69, H 53 ^{16,17} |
| 1755 | Concerto en sol majeur Wq 34, H 444 |
| | Sonate en sol mineur Wq 70/6, H 87 |
| | Sonate en ré majeur Wq 70/5, H 86 |
| | Sonate en fa majeur Wq 70/3, H 84 |
| | Sonate en la mineur Wq 70/4, H 85 |
| 1756 | Preludio «Orgelsonata» en ré majeur Wq 70/7, H 107 |
| 1758 | Sonate en si bémol majeur Wq 70/2, H 134 |
| | Sonate en la majeur Wq 70/1, H 133 ¹⁸ |
| 1759 | Concerto en mi bémol majeur Wq 35, H 446 |

Après le décès de CPE, une collection intitulée *Preludio e Sei Sonate pel Organo Compose dal Signor Carlo Filippo Emanuele Bach* est publiée en 1790 (ou 1791) par J.C.F. Rellstab¹⁹ de Berlin. Celui-ci affirme dans sa préface que toutes les oeuvres de cette collection ont été écrites pour la Princesse Amalia. Mais la vérité, comme le note la

musicologue américaine Darrell M. Berg, est qu'une partie d'entre elles seulement l'ont été par admiration pour cette princesse. D'autre part, Rellstab, de sa propre initiative et pour des raisons financières évidentes, a adapté la musique à l'étendue courante des claviers et a ainsi transposé le Wq 70/4, H 85, de la mineur à sol mineur et le Wq 69, H 53, de ré mineur à do mineur, tout en aménageant encore quelques passages des autres pièces à l'octave inférieur, dans le but de rendre ces partitions plus accessibles aux amateurs.

PARTICULARITÉS DES SONATES POUR ORGUE

Les Sonates pour orgue, dont CPE lui-même précisait qu'elles ne faisaient pas appel à une virtuosité considérable, témoignent d'un sens expressif et dramatique, et d'une qualité d'inspiration qui les placent au premier rang de la littérature pour orgue de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. Chefs-d'oeuvre de la période rococo, elles représentent le seul et unique lien entre les Sonates en trio de J.S.Bach et les Sonates de Félix Mendelssohn.

Leur écriture hautement élaborée n'empêchent nullement l'interprète de les restituer dans un caractère d'improvisation qui devrait se déployer le plus souvent avec une splendide mobilité, tant digitale que musicale. L'auditeur est frappé par le jaillissement d'une pensée toujours en émoi, par des phrases ponctuées de silences imprévus, par des modulations inattendues, par une vitalité et un éclatant élan dynamique qui annoncent déjà, entre autres, les Symphonies pour orchestre écrites à Hambourg, entre 1773 et 1776, ou même la *Freye Fantasie* pour clavier de 1787. De cette dernière, on trouve de la main du compositeur une version pour violon et clavier, *Clavier-fantasie mit Begleitung einer Violine* (Wq 80, H 536), Version peut-être inspirée par les modèles de J.J.Casanéa de Mondonville²⁰, et dont le sous-titre *CPE Bachs Empfindungen* (sentiments de CPE Bach) et l'indication *Sehr langsam und sehr traurig* (très lent et emplis de tristesse) résument à eux seuls – à l'ère du rococo sensible – déchirure et tragique existentiel.

De son côté, la *Sonata a 2 violini e basso*, dite *Programm-Trio*, tente, en 1749, d'explorer la nature humaine par le truchement d'une «Conversation entre un Sanguin et un Mélancolique», comme l'écrit le compositeur dans la préface de la pièce. De manière plus générale, CPE entendra toutefois garder, dans cette exploration, une juste mesure, «pour ne rien changer à l'équilibre entre le brillant et le simple, entre le feu et la douceur, entre le triste et le gai, entre le vocal et l'instrumental» (*Versuch I*, Chap. III, §.31).

Cette théâtralisation en forme de portrait psychologique trouve, avec les Sonates pour orgue, un important prolongement jusque dans les contrastes entre les différents claviers de l'instrument. Soigneusement indiqués dans la partition, parfois dialoguant comme les *Ripieni* et les *Soli* du concerto baroque, ces contrastes (de dynamique et de perspective sonore) entre le *forte* et le *piano* appellent également des différences sensibles de couleurs, de touchers et d'expressions.

Le contraste des *Affekte* (émotions, passions) entre mouvement vif et mouvement lent, comme à l'intérieur de chacun d'eux, apparaît dans son évidente richesse, à une époque où les mouvements rapides tendent à gagner en vivacité, et les mouvements lents à épancher une

rêverie plus profonde. Cela pourrait être considéré comme le pendant sonore des *Rêveries d'un promeneur solitaire* de J.J. Rousseau, de certaines pages de Chateaubriand ou des *Recueils poétiques* de Lamartine, dont on perçoit les inflexions déjà tout à fait romantiques.

L'orgue ne permet pas les changements de volume et d'intensité, sauf par le moyen de la registration (ajouter ou retrancher des jeux) ou de la boîte d'expression. L'organiste peut toutefois créer l'illusion de tels changements par le seul toucher. Ces recherches, qui ressortissent au domaine de la dynamique en physique, ont pour objet, à l'intérieur même du discours musical, les plus petites cellules que constituent la note isolée ou l'accord (pris ou non dans une succession de notes ou d'accords). Elles engagent l'organiste à découvrir les arcanes de son art, tâche bien difficile, longue, mais exaltante de toute une vie!

Ainsi, CPE relève dans le *Versuch* que «tous les touchers, si le moment est bien venu, peuvent être bons» (I, chap. III, § 6). Jusqu'au plus détaché, quand nécessaire, et si la mécanique de l'orgue le permet, le toucher exprime alors des fulgurances très *Sturm und Drang* (orage et passion), tandis que le *legatissimo*, à l'orgue, traduit à merveille effusions, tendresses ou autres langueurs.

Les lignes horizontales, extraordinairement variées, autre point caractéristique chez CPE, sont proches, par leur lyrisme, de l'opéra italien. Mélodies dont la richesse et l'exubérance tiennent de l'inouï, si l'on excepte toutefois la 25^{ème} variation des *Goldberg*, déjà fortement teintée d'*Empfindsamkeit*, ou encore l'Andante du *Concerto italien* de J.S. Bach.

CPE non seulement mit au point la forme sonate, «inventée» par Wilhelm Friedemann, le frère aîné, mais y associa une beauté vocale directement inspirée du «bel canto» d'un J.A. Hasse (1699–1783), lui-même élève d'Alessandro Scarlatti.

Si l'écriture de CPE s'inscrit dans la tradition, le compositeur, paradoxalement, s'autorise d'incroyables libertés comme, par exemple et pour rester avec les Sonates pour orgue, dans le premier mouvement de la Sonate en la majeur Wq 70/1. On y relève l'absence d'un *Da Capo*, pourtant attendu, au bénéfice d'une conclusion en forme de cadence sans doute étrange, mais efficace. L'exemple n'est pas unique. Une lettre de CPE à Ramler (20. 11. 1780), à propos de son oratorio *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, pour solistes, chœur et orchestre, voit le musicien insister sur un Aria privé de son *Da Capo*. Dans cette période de transition, ces particularités esthétiques durent paraître aux yeux de beaucoup comme autant de curiosités, voire d'étrangetés: elles possèdent en effet, en même temps que la force de la nouveauté et une énergie créatrice ardente, la fragilité de leur naissance. W. Dilthey²¹, admirant la relation entre l'espace et le temps qui se d'engage de la lecture du *Laokoon* (1766) de Lessing – en particulier la sensation de fluidité temporelle –, affirme que le désir d'une esthétique sans règles et sans forme, comme on l'observe chez CPE, atteste des périodes de transition entre l'achèvement d'une

grande époque stylistique et l'aube d'une nouvelle grande époque.

Selon E. Eugene Helm²², cette Sonate en la majeur nous est parvenue en deux versions, l'une pour clavecin, l'autre pour orgue (toutes deux peuvent se jouer aussi sur le clavicorde). Ecrite plus tardivement, la version pour orgue est beaucoup plus élaborée, rendue plus captivante encore par l'admirable cadence pré-mozartienne qui vient conclure l'Allegro.

Cinq jeux de pédalier pour un total de vingt-deux que compte l'orgue d'Amalia, la proportion est loin d'être négligeable. A l'exception du *Preludio* en ré majeur, aucune indication de pédalier ne figure sur les manuscrits. Dans une lettre à Forkel (Hamburg, 3. 6. 1775), CPE écrit: «Les deux pièces pour orgue, comme les précédentes, sont davantage sans pédale qu'avec, et doivent être ainsi». Cela permet de nuancer l'indication d'A. Wotquenne, pour qui les Sonates sont strictement «Senza Pedale». Si le pédalier a perdu à cette époque le rôle polyphonique qui était encore le sien avec J.S. Bach, son emploi ne saurait *a priori* être écarté, quand il vient, ponctuellement, étayer le discours. Il permet notamment de mieux souligner la basse de certains accords, tout en restant léger et toujours respectueux du style.

Par rapprochement au clavier manuel de l'orgue baroque, dont l'ambitus culmine avec le cinquième do, rarement avec le ré, il faut noter l'élargissement de la tessiture jusqu'au fa. Ce déplacement des frontières d'un clavier, pour anodin qu'il puisse paraître – trois ou cinq touches supplémentaires –, ne restera pas sans conséquences, provoquant une réflexion d'ordre esthétique liée à l'ouverture sur un monde et sur un espace nouveaux, rejouant sur les conceptions musicales.

CONCLUSION

L'oeuvre de CPE a été largement diffusée de son vivant, mais sa musique a beaucoup souffert du mauvais travail des éditeurs. Le compositeur lui-même avait souvent eu à se plaindre du manque de respect pour ses textes: de son vivant déjà, nombre de ses oeuvres furent altérées, fragmentées, etc. Puis, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, des éditeurs tels que Hans von Bülow crurent bon de prendre des libertés avec les textes, changeant les indications de nuances et de phrasés, alourdissant les harmonies, supprimant ou ajoutant des ornements, etc.

Depuis quelque temps, un groupe de musicologues d'Europe et des Etats-Unis se sont penchés sur l'oeuvre de CPE. Ils en ont entrepris la publication intégrale, prévue en quelque quatre-vingts volumes, le dernier devant paraître en 2014, l'année de la célébration de la naissance du compositeur

CPE fut un compositeur extrêmement fécond, ce qu'indiquent le catalogue d'Alfred Wotquenne et, celui, beaucoup plus récent, d'E. Eugene Helm. Il nous laisse en effet un grand nombre de Sonates, dont plus d'une centaine pour le clavier, de la musique de chambre à profusion, des Concertos, des Lieder, des Oratorios, des Passions, ainsi que des Symphonies. Les Six Symphonies pour cordes dédiées au baron van Swieten, révèlent

une rare puissance d'imagination, un sens du coloris instrumental comparable à celui de J. Haydn et des tendances préromantiques, tout en cherchant à faire éclater les formes reçues. Alors que les Trios et les Quatuors s'en tiennent aux formes et au langage classiques.

Parmi son énorme production pour clavier, citons les *Preussische Sonaten*, les *Württembergische Sonaten*, et surtout les six recueils des *Clavier Sonaten für Kenner und Liebhaber* (Sonates destinées aux Connaisseurs et aux Amateurs), d'innombrables Fantaisies, des Rondos, le tout d'une personnalité très affirmée et souvent pré-beethovénienne. Les passages en style de marches d'harmonie du *Rondo* en la mineur (Wq 56/5, H 262) de l'un de ces recueils, composé en 1780 après la mort de son fils cadet (prénommé Johann Sebastian comme son grand-père, il fut un peintre de talent, que la mort emporta à l'âge de trente ans seulement) annoncent déjà *Ad nos, ad salutarem undam* de Franz Liszt. Ce qui n'est d'ailleurs guère étonnant si l'on veut bien se rappeler que C.F. Zelter²³ et le fameux abbé Vogler furent tous deux professeurs du jeune Meyerbeer, dont l'opéra *Le Prophète* a inspiré à Liszt sa grandiose Fantaisie et fugue pour orgue.

On le voit, CPE a exercé une grande influence non seulement sur son temps, mais encore sur le développement de la musique européenne en général. Il mourut à Hambourg d'une inflammation pulmonaire, le 14 décembre 1788. Le poète F.G. Klopstock écrivit son épitaphe:

Steh nicht still, Nachahmer, Denn Du musst erröten, wenn Du bleibst. Carl Philipp Emanuel, Der tiefsinnigste Harmonist, Veriente die Neuheit mit der Schönheit, War gross In der vom Worte geleiteten, Noch grösser In der Kühnen sprachlosen Musik; Uebertraf den Erfinder des Klaviers, Denn er erhob die Kunst des Spiels Durch Lehre Und Aussübung Bis zu dem Vollendeten. Geboren 1714, gestorben 1788.

(Ne t'arrête pas, imitateur, Car il te faudra rougir, si tu t'attardes ici, Carl Philipp Emanuel, Le profond harmoniste, Unit la Nouveauté avec la Beauté, Fut grand Dans la musique conduite par la parole, Encore plus grand Dans l'audacieuse musique sans parole; Il surpassa l'inventeur du clavier, Car il éleva l'Art du Jeu Par l'étude Et l'exercice Jusqu'à la perfection. Né en 1714, mort en 1788.)

Sa tombe a été identifiée en 1925, à la Michaelskirche de Hambourg.

NOTES

- (1) Enthousiasmé par la lecture du *Neveu de Rameau*, que lui apporta Schiller, Goethe, le tout premier, le traduisit en allemand, le commenta, l'annota et le fit paraître à Leipzig, en 1804, sous le titre *Rameau's Neffe, ein Dialog von Diderot*.
- (2) Carl Philipp Emanuel Bach, second fils de Johann Sebastian et de Maria Barbara, naît à Weimar en 1714. Il suit les cours de l'école Saint-Thomas à Leipzig, puis commence des études de droit à l'Université pour les continuer à Frankfurt a.d.o. Dès 1734, il se signale comme instrumentiste, professeur et compositeur. Formé par son père, il évolue rapidement vers un style plus homophone et *Empfindsam*. Il entre en 1738 dans l'orchestre du Prince héritier de Prusse. Lors de l'accession au trône de Frédéric II, il le suit à Potsdam et, dès 1741, porte le titre de *Kammercembalist* (claveciniste officiel du roi). Lorsque, à la suite de la guerre de Sept Ans (1756-1763), la vie musicale de la cour commença de péricliter et que les difficultés qu'il rencontrait avec les compositeurs et théoriciens de Berlin allèrent grandissant, CPE chercha à quitter son emploi à la cour. Après de vaines démarches pour devenir Cantor, il obtint en 1767 le poste de Directeur de la musique de Hambourg, succédant ainsi dans ces fonctions à son parrain, G.P. Telemann. Jusqu'à sa mort, en 1788, il continua de donner de puissantes impulsions à la vie musicale de Hambourg, non seulement par son abondante production personnelle, mais aussi en y faisant connaître des oeuvres telles que le *Messie* de Haendel, le *Stabat Mater* de J. Haydn, le Credo de la *Messe en si* de son père, ou encore le *Requiem* de N. Jommelli. Par son frère Wilhelm Friedemann, son frère aîné, il entra en contact avec J.N. Forkel. C'est grâce à lui que le musicologue put obtenir des témoignages directs sur J.S. Bach.
- (3) Nous conservons deux lettres de l'écrivain dans lesquelles il demande au musicien quelques-unes de ses sonates de clavecin, inédites, pour sa fille.
- (4) C. Burney, *The Present State . . .*, (voir Ouvrages consultés), vol.1, pp. 267, 271
- (5) C. Burney, idem présente note (4), pp.272-273: «They are several traits in the characters of the younger Scarlatti and Emanuel Bach, which bear a strong resemblance» [...]
- (6) H. Keller, *D. Scarlatti*, (voir Ouvrages consultés), in chap. «Erbschaft»
R. Kirkpatrick, *D. Scarlatti*, (voir Ouvrages consultés), p.103
- (7) Le peintre et écrivain A.C. Dies relate dans ses souvenirs que Haydn joua, admira et étudia les Sonates de CPE; il étudia le *Versuch* et fut influencé par le compositeur, en particulier dans ses propres sonates: «Haydn osa entrer dans une librairie pour y demander un bon traité théorique. Le libraire lui indiqua les écrits de Carl Philip Emanuel Bach comme les plus récents et les meilleurs. Haydn voulut les voir et se persuader lui-même, il commença à lire, comprit, trouva ce qu'il cherchait, paya le livre et l'emporta ravi. Ses oeuvres de jeunesse datant de cette époque montrent déjà que Haydn essaya de faire siens les principes de Bach et qu'il les étudia sans relâche. Il écrivit dans sa dix-neuvième année des quatuors qui le firent connaître des amateurs de musique comme un génie solide. Il se procura par la suite les écrits ultérieurs de Bach. A son avis, les écrits de Bach constituent le traité le meilleur, le plus sérieux et le plus utile jamais paru. Des que furent imprimées des oeuvres de Haydn, Bach nota avec plaisir qu'il pouvait le compter parmi ses disciples; plus tard il le complimenta de façon très flatteuse, disant qu'il était le seul à avoir vraiment compris et su utiliser ses écrits». «Er ist der Vater; wir sind die Bub's», in J.F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, vol. 2 (Leipzig, 1832-34), in: H.G. Ottenberg (voir Ouvrages consultés)
- (8) CPE n'exprimerait-il pas ici une idée formulée au XVIIIème siècle philosophique, le transformisme? Diderot, pour sa part, a eu le pressentiment du *Transformisme* de Lamarck: voir par exemple *Le Rêve de d'Alembert*

(1769).

(9) Communication personnelle.

(10) R. Kirkpatrick, préface du *Versuch* (voir Ouvrages consultés), pp. 10-18

(11) D. M. Berg («*The Collected Works...*»), Introduction to the Series, vol. 1, note 1: voir la présente note (15) note qu'il n'est pas certain que CPE ait appris à jouer d'autres instruments que les claviers; elle ajoute d'autre part que, selon J. F. Reichardt, Bach était gaucher et que dans sa jeunesse il jouait des instruments à cordes en position inversée.

(12) Ce rapport (Potsdam, 12/7/1962) figure dans la thèse de W. N. Earnest (voir Ouvrages consultés).

(13) Georg Joseph Vogler (1749-1814), dit «abbé Vogler», théoricien, organiste et compositeur allemand, élève notamment du père Martini à Bolognè et de F. A. Valotti à Padoue. Personnalité extraordinairement active de son temps, il s'était fait construire en orgue portatif appelé «Orchestrion», sur lequel il donnait ses concerts. Il fut professeur, entre autres, de C. M. von Weber et de G. Meyerbeer.

(14) In «*The Bach Family ...*» (voir Ouvrages consultés), 3ème partie, chap. «Le Bach de Berlin et d'Ham-bourg»: «L'oeuvre musicale de CPE Bach»

(15) On dispose actuellement de trois éditions modernes des Sonates pour orgue et d'une collection pour le clavier en général:

- l'édition Brandts Buys, *CPE Bach: Praeludium and Six Sonatas*, 1 vol., Harmonia, Hilversum, s.d. Cette édition est basée sur l'édition Rellstab, avec emploi du pédalier noté, ainsi que les registrations suggérées par Rellstab.

- l'édition Jean Langlais, *CPE Bach: Six Sonatas for organ*, 2 vols., Fitz Simons, Chicago, 1957. Cette édition est elle aussi basée sur l'édition Rellstab, avec emploi du pédalier noté. La registration est adaptée à l'orgue moderne américain.

- l'édition Traugott Fedtke, *CPE Bach: Orgelwerke*, 2 vols., Litolf/Peters, Frankfurt, 1968 (première édition) et 1974 (seconde édition, révisée). Cette édition, basée sur des manuscrits, ne mentionne pas de registrations. Elle contient les 6 Sonates et le Preludio, ainsi qu'une Fantasia et fugue, deux fugues et un Adagio.

- La collection éditée par Darrell M. Berg, *The collected Works for Solo Keyboard by CPE Bach*, 6 vols., Garland, New York, 1985, se base sur des autographes et des manuscrits, et rassemble toutes les oeuvres pour clavier, celles pour orgue comprises. C'est un outil de travail indispensable.

(16) Wq = Wotquenne, A.: *Thematisches Verzeichnis der Werke von CPE Bach* (Leipzig, 1905, Rep. Wiesbaden, 1964)

H = Helm, E. E.: *Thematic Catalogue of the Works of CPE Bach* (New Haven, 1987)

(17) Dans son ouvrage *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788), Forkel cite un passage du premier mouvement de cette Sonate comme exemple de la figure rhétorique *Ellipsis*. On trouve également cet exemple dans H. H. Unger, *Die Beziehungen ...* (voir Ouvrages consultés).

(18) D'après Helm, 1758 ou plus tard.

(19) Johann Carl Friedrich Rellstab (Berlin 1759-1813), compositeur et musicographe allemand, élève de J. F. Agricola et de C. F. C. Fasch²⁴. Pendant une brève période, il se consacra à l'organisation de concerts. A la mort de son père, il prit la direction de l'imprimerie familiale, à laquelle il adjoignit par la suite un commerce de partitions, une maison d'édition de musique et un atelier de réparation d'instruments. En 1789, il publia à Berlin *Anleitung für Klavierspiel, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren u. den Vortrag betreffend*.

- (20) Dès 1733, le compositeur français J.J. Cassanéa de Mondonville (1711-1772) a lancé une idée nouvelle, celle des sonates pour clavier avec accompagnement de violon. En effet, pour compenser l'hégémonie du violon, le compositeur renverse la hiérarchie entre les partenaires et place le clavier au premier plan, le violon jouant alors le rôle d'accompagnateur. Particulières au XVIII^{ème} siècle, ces *Sonates pour clavecin avec violon obligé* témoignent à leur manière de la période de transition entre l'Ancien Régime et la Révolution à venir.
- (21) W. Dilthey, *«Die drei Epochen ...»* (voir Ouvrages consultés), in *«Deutsche Rundschau»* XVIII. Jahrgang, August heft, pp. 267-303 (1892)
- (22) E. E. Helm, *«Thematic Catalogue ...»* (voir la présente note 16), p. 35-36:
Version longue, H 133 (Wq 70/1) : *«Orgel-Sonata»*
Version courte, H 135 (Wq 65/32) : *«Sonata per il cembalo»*
- (23) Carl Friedrich Zelter (1758-1832), compositeur allemand, ami de Goethe. A Berlin, il fut directeur de la *Singakademie*, fondateur de la *Ripienschule* et créateur de la *Liedertafel*. Parmi ses élèves, on compte F. Mendelssohn et G. Meyerbeer. En 1801, il publia à Berlin un ouvrage biographique sur *C.F. Fasch*. (voir la présente note 24) Sur la relation entre CPE et Zelter, voir H.G. Ottenberg, *«CPE Bach and Carl Friedrich Zelter»*, ainsi que E.N. Kulukundis, *«CPE Bach in the Library of the Singakademie zu Berlin»*, in *CPE Bach Studies* de S.L. Clarke (voir Ouvrages consultés).
- (24) Christian Friedrich Carl Fasch (1736-1800), claveciniste et compositeur allemand. Il fut claveciniste au service de Frédéric II en même temps que CPE, puis chef d'orchestre de l'Opéra royal de Berlin. Il fonda la *Berliner Singakademie* (1791). Ses Six Sonates pour le clavecin ont été nettement influencées par CPE.

OUVRAGES CONSULTÉS

(参考文献)

(à l'exception de ceux qui figurent déjà dans le texte)

(本文の中ですでに表示してあるものは除く)

AGRICOLA, J.F. & BACH, C.P.E., *Nekrolog auf J.S.Bach*, in *«Musikalische Bibliothek»* (Leipzig, 1754)

BACH, C.P.E., *Autobiographie (Selbstbiographie)*, in *«Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen»*, Bd. 3 (Hamburg, 1773)

BALDWIN, R., *Two Notes on C.P.E. Bach: The Organ Sonatas*, in *«The Musical Times»* (1964)

BERG, D.M., *The Keyboard Sonatas of the C.P.E. Bach. An Expression of the Mannerist Principle*. Diss. (Buffalo, 1975)

..., *CPE Bach: The Organ Sonatas*, in Texte de H/CD 9142 (Paris, 1991)

BITTER, C.H., *C.P.E. und W.F. Bach und deren Brüder* (Berlin, 1868)

BRAUCHLI, B., *C.P.E. Bach*, in *«Revue Musicale de Suisse Romande»* (1988)

BROWN, A.P., *J. Haydn and C.P.E. Bach: The Question of Influence* (Conference: Washington, 1975, New York, 1981)

BURNEY, C., *Dr. Burney's Musical Tours in Europe* (London, 1959)

..., *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces ...* (London, 1773)

..., *A General History of Music* (London, 1776-1782)

CLARK, S.L., *C.P.E. Bach Studies* (Oxford, 1988)

COHEN, P., *Theorie und Praxis der Clavierästhetik C.P.E. Bach*. Diss. (Hamburg, 1973)

DIDEROT, D., *Le Neveu de Rameau* (Paris, 1761-74)

..., *Correspondance*, vols IX, X, XI, XIII, XIV et XVI (Paris, 1955-1969)

DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers* (Paris, 1751

-72)

DIES, A.C., *Biographische Nachrichten von J. Haydn* (Wien 1810)

DILTHEY, W., *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe* (Berlin, 1892)

EARNEST, W.N., *The Organ Sonatas of C.P.E. Bach: A comparison of Three Modern Editions with Selected Manuscripts*. DMA diss. (Cincinnati, 1979)

EINSTEIN, A., *Geschichte der Musik* (Leipzig-Berlin, 1917)

FORKEL, J.N., *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788)

..., *Allgemeine Literatur der Musik* (Leipzig, 1792)

..., *Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802)

GEIRINGER, K., *The Bach Family: Seven generations of Creative Genius* (New York, 1954)

HESFORD, B., *The Organ Sonatas of C.P.E. Bach*, in *«Musical Opinion»* (1966)

HÖFLACHER, U., J.N. Holzhey; *Ein Oberschwäbischer Orgelbauer* (Ravensburg, 1987)

KELLER, H., *Domenico Scarlatti* (Leipzig, 1957)

KIRKPATRICK, R., *Early Music* (sert de Préface à l'édition française du *Versuch*, Paris, 1979)

..., *D. Scarlatti* (Princeton, 1953)

KOBAYASHI, Y., *Neuer Kenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Handschriftlicher Untersuchung*, in *«Bach-Jahrbuch»*, vol. LXIV (1978)

KOCH, H.C., *Musikalisches Lexicon* (Frankfurt, 1802)

KOÏTO, K., *A propos de l'orgue et des Sonates pour orgue de CPE Bach*, in *Texte de H/CD 9142* (Paris, 1991)

KRAUSE, C.G., *Von der musikalischen Poesie* (Berlin, 1752)

LACAS, P.P., *Aperçus sur le rococo musical*, in *«Encyclopaedia Universalis»* (Paris, 1990)

MARPURG, W.F., *Historische und Critische Beiträge* (Berlin, 1754)

MILLIOT, S., *La Sonate* (Paris, 1978)

MITCHELL, W.J., *C.P.E. Bach's Essay. An Introduction*, in *«The Musical Quaterly»* XXXIII (1947)

MOZART, L., *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756)

NEUMANN, F., *Essays in Performance Practice*, U.M.I. (Ann Arbor, 1982)

NEWMAN, W.S., *C.P.E. Bachs Autobiography*, in *«The Musical Quaterly»*, vol. LI (1965)

..., *The Sonata in the Classic Era* (New York, 1972)

NYS, C. de, *Les fils de Bach*, in *«Histoire de la Musique»* (Paris, 1960)

OPPEL, R., *Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und C.P.E. Bach*, in *«Zeitschrift für Musikwissenschaft»* V (1992/23)

OTTENBERG, H.G., *C.P.E. Bach* (Leipzig, 1982)

PINCHERLE, M., *Les Maîtres classiques*, in *«Histoire de la Musique»* (Paris, 1960)

REICHARDT, J.F., *Musikalisches Kunstmagazin*, 2 vols., (Berlin, 1782, 1791)

..., *Allgemeine Musikalische-Zeitung* (Berlin, 1814)

ROUSSEAU, J.J., *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768)

RUSSEL, B., *History of Western Philosophy* (London, 1946)

SCHUBART, C.D., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien, 1806)

SCHULENBERG, D., *The Instrumental Music of C.P.E. Bach* (Ann Arbor, 1984)

SUCHALLA, E., *Brief von C.P.E. Bach an J.G.I. Breitkopf und J.N. Forkel* (Tutzing, 1985)

SCHULZE, H.J., *Bach-Dokumente* (hrsg. vom Bach-Archiv, Kassel, 1972)

- SULZER, J.G., *Nouvelle Théorie des Plaisirs* (Berlin, 1767)
- UNGER, H.H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. -18. Jahrhundert* (Würzburg, 1941)
- WADE, R.W., *The Keyboard Concertos of C.P.E. Bach. Sources and Style*, Diss. (Ann Arbor, 1981)
- WALTHER, J.G., *Musikalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek* (Leipzig, 1732)
- YOUNG, P.M., *The Bachs 1500-1850* (London, 1970)