

## Le statut ontologique de la petite note à l'époque baroque

La parution en 1982 de l'ouvrage de Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, puis deux ans plus tard de sa traduction en français *Le discours musical, Pour une nouvelle conception de la musique*, a été le déclencheur – bien qu'il y ait eu des précurseurs, mais qui parlaient dans le désert – d'une réflexion généralisée sur l'interprétation de la musique dite baroque, qui a abouti chez les interprètes à ce qu'on appelle aujourd'hui une conception « historiquement informée ». On est passé d'une lecture basée sur les enseignements des conservatoires, ce qui produisait des flots de musique imprégnés de romantisme où régnait le *sostenuto*, la grande ligne, le *legato* moderne, on est passé donc à une lecture active, consciente qu'une restitution fidèle devait s'approcher de la conception qu'avait le compositeur au moment de la composition ; autrement dit qu'il ne faut pas jouer « ce qui est marqué », mais ce que suggère la notation.

Or ce dont se plaignait Harnoncourt dans les années 80 n'est plus valable pour une grande partie des interprètes actuels, qui ont reçu les enseignements élémentaires du solfège ancien concernant l'ornementation, les inégalités, les rythmes pointés, l'articulation et autres principes de jeu. J'ai parlé de solfège ancien : j'emploie à dessein le terme « solfège » pour bien le différencier du terme « interprétation », notion beaucoup plus complexe dans laquelle entre une infinité d'autres paramètres.

Il faut donc lire les sources des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, mais Harnoncourt nous met en garde : « À lire une seule de ces sources, par exemple la méthode de flûte de Quantz, on s'imagine savoir déjà une foule de choses. On en lit alors une autre et on y trouve tout autre chose, souvent même le contraire [...], et ce n'est que lorsqu'on compare entre elles un grand nombre de sources que l'on commence à comprendre que ces contradictions n'étaient qu'apparentes. C'est alors seulement qu'on peut en avoir une image un tant soit peu pondérée ».

Un des axes principaux de cette nouvelle lecture réside dans la notion « tension-détente », c'est-à-dire l'accentuation et sa résolution, sur laquelle Harnoncourt donne plusieurs exemples passionnants, mais j'ai vainement cherché dans ce chapitre capital la mention de l'appoggiature, ou petite note, qui est l'un des signes les plus visibles de l'accentuation, et donc du phénomène tension-détente qui se manifeste essentiellement dans la dissonance et sa résolution. Mais il ajoute cette phrase essentielle : « Parmi les lois de ce solfège, écrites ou non, dont la connaissance était censée aller de soi pour les musiciens de ces époques, il en est une qui dit ceci : une dissonance doit être accentuée, sa résolution doit lui être liée et le son s'éteindre ».

Voici donc ce que nous disent trois sources que j'ai sélectionnées, parce que mon sujet est la petite note, ou port de voix, et que les plus complètes et les plus explicites sont trois sources allemandes. Pour ne pas déborder sur le temps qui m'est assigné, je me limiterai à la petite note isolée, majoritairement sous forme de croche ou de double croche. Ce choix des trois sources s'accorde logiquement avec le fait que la musique allemande est la plus riche en matière de petite note comme figure d'un certain type d'ornementation, comme on le verra par les exemples tirés de Haydn, Mozart et J.S. Bach. Ce sont, dans l'ordre chronologique :

1) Johann Joachim Quantz, dont le *Versuch* pour la flûte traversière a paru en 1752 à Berlin dans deux versions simultanées, allemande et française, ce qui donne *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques sur le bon goût dans la musique*<sup>1</sup> ;

2) juste un an après, en 1753 Carl-Philipp-Emanuel Bach, avec son propre *Versuch* pour le clavier dont je donne le titre français dans la traduction due à Denis Collins : *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier* ; et

3) beaucoup plus tardivement, en 1789, Daniel Gottlob Türk, avec son *Clavierschule*<sup>2</sup>, autrement dit école du clavier, auquel malheureusement, à ma connaissance, aucun musicologue français n'a eu jusqu'ici l'idée de s'intéresser.

Quantz consacre son chapitre VIII aux « Ports de voix, & autres petits agréments essentiels ». Je cite : « Les ports de voix (en italien *Appoggiature*) sont non seulement des ornements, mais aussi une chose très nécessaire. Sans eux le chant seroit souvent sec & fort simple. [...] Quand il y a plusieurs consonances qui se suivent, & qu'après quelques notes vites il en vient une longue consonance, l'oreille peut facilement en être fatiguée. Les dissonances doivent donc quelquefois l'exciter & la réveiller. C'est à quoi les ports de voix peuvent beaucoup contribuer, parce qu'ils se changent en quarts & septièmes lorsqu'ils sont devant la tierce ou la sixte à compter du son principal, & sont sauvés par la note suivante. On les marque par de petites notes postiches, pour ne pas les confondre avec les notes ordinaires, & ils reçoivent leur valeur des notes devant lesquelles ils se trouvent. Il n'importe pas beaucoup qu'ils ayent plus d'une croche, ou qu'ils n'en ayent aucune. Cependant pour l'ordinaire on ne leur donne qu'une croche. Et on ne se sert de ceux à deux croches que devant les notes auxquelles on ne peut rien ôter de leur valeur. [...] On exprime fort brièvement ces petites notes à double croche [...] & on les entonne au frapper à la place des notes principales. » Voici les exemples très simples qu'il donne au début de son exposé :

---

<sup>1</sup> Réédition sous le titre *Essai..., méthode de flûte traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions Aug. Zurfluh, 1975.

<sup>2</sup> Consultable sur Gallica, édition de 1798.

## Exemples de Quantz



### Ports de voix "frappants"

(petite note longue commençant sur le temps)



### Ports de voix "à deux croches"

(petite note brève commençant sur le temps)



### Ports de voix "passagers"

(équivalent français: "coulé")



### Ports de voix avec voix inférieure

pour faire apparaître la dissonance

Figure 19

Quantz nous explique donc qu'il existe deux sortes d'appogiatures et seulement deux : la longue (1<sup>ère</sup> figure) qui en empiétant sur la note normale lui prend une partie de sa valeur, tout en maintenant l'intégrité de la durée de la mesure ; et la brève (2<sup>e</sup> figure) , très brève puisqu'elle est frappée au début de la mesure sans rien faire perdre de sa valeur à la note principale, correspondant à ce qui serait notre petite note barrée. En réalité, il existe une catégorie médiane que les Français appellent « coulé » (3<sup>e</sup> figure), et que Quantz nomme « passagers », et qui, nous dit-il « se trouvent lorsque plusieurs notes de même valeur descendent par des sauts de tierce ». À cet effet de « coulé » nos trois auteurs font une place variable, et chez Quantz, voici le commentaire qu'il en fait : « Dans cette figure la seconde note, la quatrième, & les suivantes courtes notes viennent au frapper de la mesure, comme des Dissonances contre la Basse ; aussi les exprime-t-on avec hardiesse & vivacité ».

Par ailleurs, la notion de dissonance invoquée par Quantz suppose que le lecteur ait sous les yeux une note, généralement en position inférieure, qui sera frappée en même temps que l'appoggiature ; or tous ses exemples ne font apparaître que la ligne mélodique de la flûte, à l'exception de sa figure 19 où il rend explicite l'effet de dissonance.

On se tournera à présent vers Carl-Philip Emanuel Bach, dont l'exposé débute par une assertion capitale :

- ch. 2, Article 1 § 13 : « L'expérience nous montre que ceux qui n'entendent pas les fondements de l'harmonie avancent à tâtons dans l'obscurité dès qu'il faut ajouter des agréments ». Ce qui signifie que l'évaluation de la durée de la petite note dépend de sa situation harmonique. Mais continuons dans sa description :

- Article 2, « Du port de voix », §1 : « Ils contribuent à améliorer aussi bien la mélodie que l'harmonie. Dans le premier cas [(c'est-à-dire l'effet sur la mélodie)] ils suscitent un certain plaisir, soit en liant bien les notes ensemble, soit en raccourcissant celles dont la longueur pourrait être ennuyeuse pour mieux en remplir notre oreille [...] Dans l'autre cas, ils modifient l'harmonie, qui serait sans ces ports de voix demeurée trop simple ». Et un peu plus loin : « Les petites notes peuvent soit varier dans leur valeur, soit s'exécuter toujours rapidement ». Dit autrement, cela signifie, comme chez Quantz, qu'il n'y a que deux espèces de « port de voix » : soit ce sont des appoggiatures longues (plus ou moins longues), produisant une dissonance, soit très brèves (équivalant à la petite note barrée), ce qui n'empêche pas la production de la dissonance.

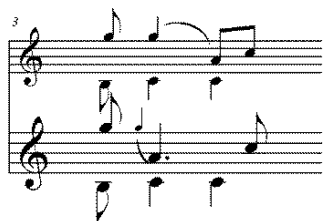
-

#### Exemples de C.P.E Bach



**Port de voix par appoggiature longue dans une mesure binaire**

(petite note affectée de sa valeur réelle)



**Port de voix par appoggiature longue dans une mesure ternaire**

avec production d'une dissonance la-do-sol



**Port de voix courts**

"On les joue si rapidement qu'on remarque à peine que la note suivante perd de sa valeur"



**Notation du "coulé" par descentes de tierce**

(dans un adagio, petite note brève mais pas trop, équivalant à une croche de triolet)

Figure IX

§7 : « Le port de voix (figure 1) doit toujours se jouer plus fort que la note qui le suit, et il doit être coulé, que le signe de liaison y figure ou non ».

Les figures 1, 2 et 3 de ce tableau impliquent donc que dans l'exécution l'appoggiature soit affectée d'un accent. Pour les ports de voix que Quantz nommait passagers, Carl Philipp Emanuel ne leur affecte aucune dénomination, se contentant de définir leur fonction (§ 14) : « Les ports de voix qui remplissent des sauts de tierce sont courts eux aussi. » On se reportera donc à l'exemple précédent. Mais il ajoute une restriction (figure 4) : « Dans un adagio, l'expression de ports de voix tels que ceux de l'exemple de la figure IX sera plus flatteuse s'ils sont joués comme des croches d'un triolet et non comme des doubles. »

Il y a donc deux phrases essentielles dans cet article 2. « Les ports de voix modifient l'harmonie » a pour conséquence que la détermination de la durée de la petite note est une question d'analyse harmonique ; et « le port de voix doit toujours se jouer plus fort que la note qui le suit ». En voici un exemple frappant, dans la *Sonate* en ut majeur Hob. XVI/48 de Haydn, dont je donne la résolution dans la partie supérieure.

Haydn, Sonate Hob. XVI/48, Finale

**Presto**

Mais je n'ai jamais entendu aucun pianiste donner cet accent à la petite note. Certes, l'indication « presto » n'y incite pas, mais un « presto » n'est pas un « prestissimo » comme le font la plupart d'entre eux ; et mon interprétation personnelle est que l'appui donné à la petite note en rallonge très légèrement la durée, quite à raccourcir très légèrement aussi la durée des trois autres doubles croches, de façon à garder strictement le tempo. Et je me suis permis d'ajouter un signe de respiration avant l'attaque du troisième groupe de 4 doubles croches, car celui-ci doit faire contraste avec les deux précédents par son uniformité de toucher. Car sinon, pourquoi Haydn aurait-il écrit de façon différente ces deux types de groupement de quatre doubles croches ?

Il en va de même dans la « marche turque » de Mozart :

Mozart, Sonate K. 331, Finale Alla turca

**Allegretto**

Une remarque en passant : comme on a pu le voir, dans ses exemples (Ex. p. 4, figure 1), Carl Philipp Emanuel donne aux petites notes leur valeur réelle pour faciliter leur exécution (§ 5) : « On a commencé depuis peu de temps à écrire ces ports de voix selon leur vraie valeur, tandis qu'auparavant on les notait tous en croches ». À quelles compositions ou à quels compositeurs fait-il allusion ? Il semblerait que Haydn s'y soit conformé, en tout cas à partir de 1765, sonates Hob. XVI/45 et la suite comme on peut le voir par exemple dans le Finale Allegro de la *Sonate en mi b* Hob. XVI/38, dont voici l'édition d'Artaria [1780]



Mais les exemples de Carl Philipp Emanuel sont bien utiles pour attribuer la valeur exacte de la petite note dans de nombreux cas où il pourrait y avoir un doute. Ainsi dans le § 15 où il fait cette importante remarque : « Quand une note monte d'une seconde pour redescendre ensuite, (figure 1) , ou à nouveau sur un port de voix, on fera plutôt un port de voix court », et en voici une excellente démonstration dans la sonate K. 310 de Mozart :

**Mélodie montant d'une seconde  
puis descendant d'une seconde ou davantage**



Mozart, Sonate K. 310, Finale

**Presto**

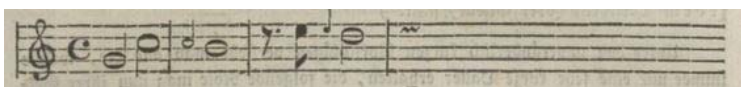


Or, à la mesure 4, que font les pianistes, tous les pianistes sans exception ? Une appoggiature longue, c'est-à-dire deux croches à la voix supérieure, résultant en une assez désagréable quarte à vide, négligeant totalement l'effet de dissonance, bien que faible, d'un accord de sixte et quarte *mi-la-do* se résolvant sur l'accord *mi-sol#-si* ; un effet de platitude au lieu d'un effet tension-détente, avec accent sur la petite note. Et c'est ce qui fait la différence avec l'appoggiature suivante, à la mesure 8, – et cela bien qu'elles soient toutes deux notées de la même manière – qui est une appoggiature longue, transformant la noire en un groupe de deux croches dont la première forme un accord *mi-sol#-do*, ce qui constitue une dissonance elle aussi faible mais réelle, et donc méritant elle aussi un accent. Mais revenant à la mesure 4, on pourrait aussi analyser la première noire de la main droite comme une appoggiature longue de l'accord de *mi* majeur, et considérer qu'une appoggiature d'appoggiature ne peut être que brève.

Voici enfin le très long exposé que Daniel Gottlob Türk consacre aux *Manieren* (« manières », c'est-à-dire ornements, embellissements), déclarant que les maîtres en la matière sont Bach, Haydn, Mozart. Il y emploie pas moins de trois chapitres<sup>3</sup>, les chapitres 3 à 5. Voici ce qu'il en dit au début du chapitre 4 (c'est moi qui traduis) : « Les *Manieren* qui font vivre le chant et lui donnent sa cohésion, donnent une plus grande expressivité aux notes auxquels ils sont attachés, rendant plus parlant le morceau ; ils renforcent l'expression de la passion et des sentiments, apportant, en plus de la nécessaire diversité, à la fois les ombres et la lumière ». Et Türk définit ce renforcement de l'expression par la dissonance :

[La durée de l'appoggiature] « est incontestablement affaire de goût, ne se laissant que très difficilement fixer dans des règles générales ; il faut tout au moins se référer au goût des plus grands maîtres. On s'en sert pour apporter à la pièce davantage de cohérence, de charme, de vivacité en introduisant de diverses façons des dissonances dans l'harmonie. »

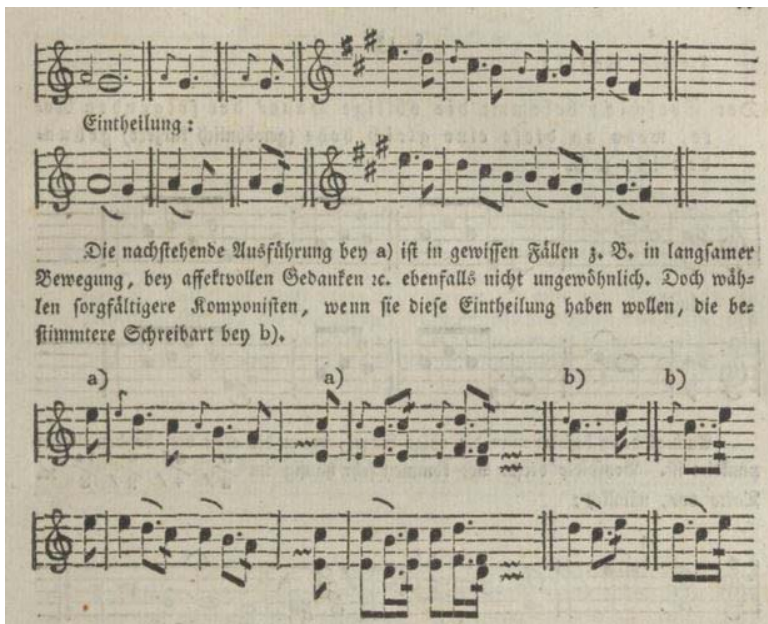
Comme C.P.E. Bach, Türk conseille de donner à la petite note sa valeur réelle.



Pour distinguer les petites notes longues des brèves il donne de nombreux exemples dans son chapitre 4, mais qui pour nous perdent de leur intérêt dans la mesure où il affecte la petite note de sa valeur réelle, double ou triple croche (figure 1). Cependant il donne aussi de précieux exemples de résolution de l'appoggiature avec différentes représentations de la petite note, en particulier dans le cas de la note pointée.

<sup>3</sup> Sur Gallica, p. 168 à 374.





Pour le choix de donner ou non sa valeur exacte à la petite note :

« En a) : dans certains cas, p. ex. dans un mouvement lent, dans un passage sentimental, ce n'est pas inhabituel. Mais certains compositeurs soucieux d'exactitude quand ils veulent avoir cet effet, choisissent la formule b) ».

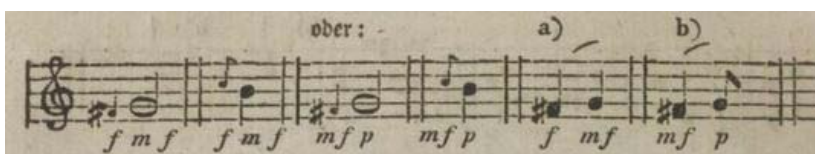
Dans l'exemple suivant il montre des exemples de *tempi* composés avec la résolution des appoggiatures :



Il montre aussi la résolution de la note réelle à la place du silence :



Concernant l'accent qu'il convient de donner sur la petite note, voici les exemples qu'il donne en considérant que la deuxième note d'une liaison est plus faible que la première. C'est moins radical que la succession *forte-piano* chez Carl Philipp Emanuel ; on peut supposer un effet de *decrecendo*.

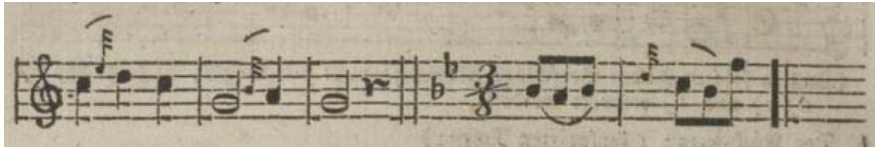




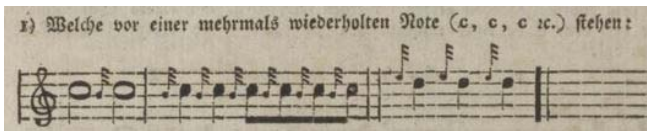
Il a un exemple concernant les passages syncopés qui à l'évidence recommande la note très brève (triple croche) pour ne pas affaiblir l'effet dissonant produit par la syncope :



Enfin il est intéressant de noter que Türk donne le même exemple que C.P.E. dans le cas d'une ligne montante puis descendante, pour lequel on se reportera à l'exemple Mozart de la p. 6.



Toujours concernant les petites notes brèves, voici l'exemple de Türk quand elles se trouvent devant des notes répétées, exemple qu'il reprend d'ailleurs de Quantz, que l'on exécute « devant les notes auxquelles on ne peut rien ôter de leur valeur, par ex. devant deux ou plusieurs notes longues, soit qu'elles soient des noires ou des blanches, si elles sont d'un même ton ». Et on observera qu'il s'agit de triples croches :



À cette recommandation je me permets d'ajouter encore une fois un exemple de Mozart, avec son exécution à la ligne supérieure :

Mozart, Sérénade K. 239, Rondeau



Que font les interprètes contemporains quand ils se trouvent devant ce motif initial qui par nature se répète plusieurs fois dans ce « Rondeau » ? Ils se divisent en deux catégories : ceux qui les jouent conformément à la règle énoncée par Türk, et ceux qui l'ignorent en faisant de cette charmante anacrouse un simple groupe de deux fois quatre doubles croches, ce qui lui fait perdre complètement son impulsion, son caractère dansant.

En ce qui concerne les descentes de tierces que Quantz nommait « passagers », Türk a une longue discussion sur les différentes pratiques avec une liste d'exemples, qui montrent les légères différences entre les compositeurs.

La section suivante du chapitre 3, après le *Vorschlag* (petite note avant la note réelle) concerne le *Nachschlag* (petite note après la note réelle), par exemple après un trille, mais je ne l'inclus pas dans mon exposé, ne trouvant rien à redire à la pratique des interprètes contemporains. En revanche, je vais maintenant montrer deux exemples particulièrement problématiques chez J.S. Bach.



Ceci est la reproduction de la première édition de l'Aria des *Variations Goldberg*, édition gravée et imprimée à Nuremberg en c. 1741-42. Je l'accompagne de sa version dans le

*Notenbuch für Anna Magdalena Bach*, manuscrit autographe de Jean-Sébastien. On y distingue clairement dans la deuxième mesure les deux petites notes en doubles croches, ce qui les qualifie comme « ports de voix passagers » comme dit Quantz, et je serais assez d'avis d'adoucir ces petites notes brèves en croches de triolets, comme le recommandait Carl Philipp Emanuel pour les adagios. À la mesure 4, la petite note croche devant le ré blanche est évidemment une appoggiature longue, ce qui donne aux interprètes la latitude d'adapter sa durée à environ<sup>4</sup> une noire, prise sur la blanche qui suit. Les deux mesures qui suivent sont la répétition des deux mesures initiales à la quarte inférieure, avec leurs petites notes en doubles croches dans la version imprimée, en simples croches dans le *Notenbuch*, ce qui prouve la pratique très libre, en tout cas chez Bach, de l'écriture de la petite note, sachant que l'interprète sera à même de décider de sa valeur ; et ce qui, du même coup, réduit en poussière l'affirmation énoncée dans divers ouvrages musicologiques selon laquelle chez Bach la forme de l'appoggiature serait une indication de sa durée, affirmation gratuite, sans aucune base documentée. Enfin, la mesure suivante sera plus aisée à lire sur la version du *Notenbuch*, 1<sup>e</sup> mesure du 2<sup>e</sup> système, car sur la version imprimée elle est coupée en deux. On remarquera le souci d'exactitude de Bach qui a écrit en notes réelles les deux groupes des deux premier temps, à la fois pour prévenir la tentation de petites notes ultra-brèves et pour en indiquer l'articulation, tandis que le 3<sup>e</sup> temps a conservé une petite note pour le saut ascendant de sixte *do-la*. Marquée comme croche chez l'imprimeur et comme double croche dans le *Notenbuch*, elle doit sans hésiter être interprétée comme brève, pour bien marquer la dissonance *sol-la* entre la voix médiane et celle de la voix supérieure, et l'harmonie *ré-sol-do-la* qui en résulte.

Le second exemple est encore bien plus problématique. Il s'agit du prélude 4 du Second livre du *Clavier bien tempéré* dont voici la première page : (page suivante)

Il se trouve que dans les deux livres Bach est très avare d'appoggiatures ; il préfère les mordants et les différents trilles avec leur *Nachschlag*. En dehors de cette page surprenante et déstabilisante, je n'en compte que huit dans le 1er livre, dont sept dans le seul Prélude 4, et dans le 2e livre seulement une à la fin de la fugue 15, appoggiature longue destinée à solenniser l'accord final, deux longues à la fin du Prélude 17, deux longues également à la 2e mesure du Prélude 18, se reproduisant aux mesures 17, 31 et 42 et qui sont de véritables ports de voix à la seconde supérieure puis inférieure ; donc, mis à part le prélude 4, onze petites notes en tout pour les vingt-quatre pièces de ce 2e livre. Quant au décompte de ce 4e Prélude, sur les 3 pages qu'il occupe dans l'édition Henlé, le nombre des petites notes s'élève à 61, plus quelques-unes mises entre parenthèses par l'éditeur pour des raisons de conformité avec des cas semblables. C'est dire que ce prélude très spécial, où ne figurent que des petites notes en forme de croches, doit receler un projet, que pour ma part je vois comme un exercice d'analyse mélodique et harmonique. C'est pourquoi sur les deux premiers systèmes j'ai

---

<sup>4</sup> Il me semble que l'exacte résolution de l'appoggiature longue sur le temps qui reste à la note réelle souffrirait d'un effet un peu mécanique ; mais il s'agit là d'une opinion personnelle, ou, comme le disent tous les traités, d'une affaire de « bon goût ».



entouré les appoggiatures longues d'un rectangle, et les brèves d'une figure ovale, avec le souci de faire apparaître l'effet de dissonance.

16

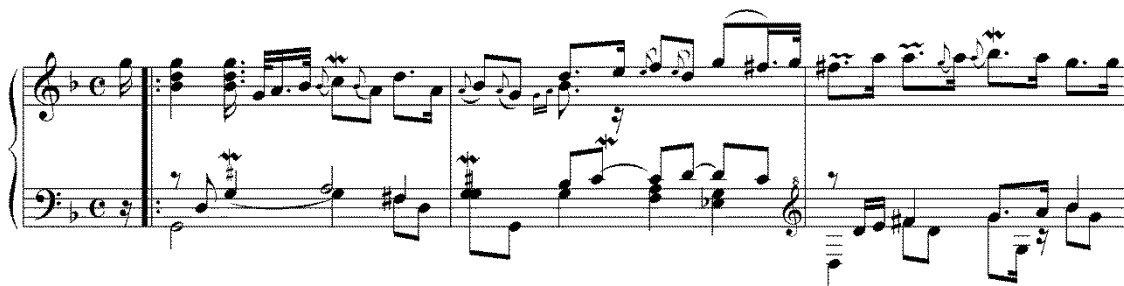
### PRAELUDIUM IV

BWV 824

The image displays a page of a musical score for 'Praeludium IV' (BWV 824) by Johann Sebastian Bach. The page is numbered '16' in the top left corner. The score is written for piano in G major and 3/8 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Several notes are circled in black, and some are enclosed in black rectangles, as described in the text above. The score includes measure numbers 13, 17, 21, 25, and 29. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Mais quand et où est apparue pour la première fois la petite note ? Avant Jean-Sébastien, par exemple en remontant dans sa parenté qui comporte nombre de compositeurs, j'ai du mal à en trouver, de même que dans la musique italienne, faute de temps et de matériel italien disponible. Dans la musique française du XVII<sup>e</sup> siècle, sans apparaître en tant que telle on peut admettre que la petite note est évoquée, d'abord chez Mersenne dans *L'harmonie universelle* publiée en 1636 avec quelques exemples notés<sup>5</sup>, puis trente ans plus tard dans les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Bacilly, 1668. Mais les exemples signalés par Bacilly et retrouvés par divers musicologues principalement dans les airs de Michel Lambert s'adressent à des chanteurs qui doivent improviser des ornements pour ajouter du charme à une ligne vocale qui n'en comporte aucun ; on n'y trouvera donc aucune mention d'une petite note. Et du reste, lorsque Bacilly décrit les ports de voix, il les demande avant la note écrite, et non en même temps, car pas plus que Mersenne il n'a aucun souci de la dissonance.

Or cette petite note, on la découvre vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle chez Marin Marais sous toutes ses formes dans les *Pièces à une et deux violes* (1686-89), petites notes brèves, longues, et en passage dans les chutes de tierce. Est-il un précurseur ? Poursuivant dans les traités, les *Principes du clavecin* de Saint Lambert en 1702 n'apportent pas vraiment d'éclaircissement sur la question. Mais peu après, en 1713 apparaît le premier volume des *Pièces de clavecin* de François Couperin dont voici le début de la toute première pièce du premier ordre, une Allemande intitulée *L'auguste*, traitée comme une ouverture à la française, absolument spectaculaire :



Et les quatre livres de Couperin sont autant de témoignages d'une pratique de la petite note qui semblent se conformer aux principes édictés par nos trois allemands.

Ma conclusion prendra la forme d'un aveu. Je n'aurais jamais pu produire ce modeste panorama sans la longue amitié que j'ai entretenue avec un de ceux qui prêchaient dans le désert, comme je le disais au début. Il s'agit du claveciniste et musicologue Antoine Geoffroy-Dechaume, mort en 2000 âgé de 96 ans, vilipendé par tous ses confrères pour avoir eu raison trop tôt, et dans une solitude accablante. Il faut dire que dans sa jeunesse il avait eu l'occasion de fréquenter Arnold Dolmetsch, auteur d'un excellent *The Interpretation of the Music of the seventeenth and eighteenth centuries*, et qui lui-même avait été l'élève du

<sup>5</sup> Proposition XXVIII, p. 411 f.

violiniste Henri Vieuxtemps, né en 1820 ; c'est ainsi que se perpétue une tradition oubliée par presque tous. J'avais néanmoins réussi à enregistrer avec lui, en 1983, une longue émission sur France-Culture dont je vais rapporter ce commentaire définitif : j'étais en train de lui faire entendre divers interprètes du *Prélude* BWV 544 pour orgue de Bach en si mineur, dont on possède le manuscrit autographe, seule source pour cette pièce :



Voici ce prélude tel que Bach l'a noté ; je montre son schéma contrapuntique mettant en évidence la dissonance due à la petite note. Et comme je voulais continuer, j'entends toujours la voix désolée d'Antoine Geoffroy-Dechaume : « À quoi bon ? Je sais d'avance qu'ils vont tuer la dissonance ». Me disant que les temps avaient peut-être changé, je me suis rendue sur You Tube pour écouter des enregistrements plus récents en espérant entendre la petite note très brève ; ils étaient tous identiques à la triste version de la figure 3 de mon tableau.