



# Donner forme à une œuvre baroque par l'exploration des styles d'interprétation au piano : étude de cas sur le Passepiéd GWV 325 de Christoph Graupner

**Viktor Lazarov, Caroline Traube**

DANS **MUSURGIA** 2025/1 Volume XXXII , PAGES 47 À 82  
ÉDITIONS **ESKA**

ISSN 1257-7537

ISBN 9782747237529

DOI [doi.org/10.54695/musur.251.0047](https://doi.org/10.54695/musur.251.0047)

Date de mise en ligne : 27/03/2026

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-musurgia-2025-1-page-47?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour ESKA.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Donner forme à une œuvre baroque par l'exploration des styles d'interprétation au piano : étude de cas sur le Passepied GWV 325 de Christoph Graupner

Viktor LAZAROV\* et Caroline TRAUBE\*\*

Pour les acteurs du renouvellement de la musique ancienne, le sens musical se dévoile à travers l'exploration des instruments historiques et l'appropriation des paramètres de jeu retraçant les pratiques du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une réflexion historiquement informée sur le tempo, l'articulation, l'intonation, le tempérament, l'ornementation, le timbre, la dynamique, mais aussi sur le contexte historique, culturel et social, contribue à repenser la musique comme objet multipolaire se manifestant par le geste et l'action. La musique est à la fois façonnée par la structure que lui donnent les compositeurs, l'expression communiquée par les interprètes, la fonction sociale dans laquelle elle se produit et l'adhésion aux goûts des mécènes<sup>1</sup>. Nourries par ce changement de paradigme, les études sur la performance musicale ont pris de l'ampleur dans le discours scientifique des dernières décennies. Ce tournant épistémologique, discuté par Alessandro Arbo<sup>2</sup>, mérite une réflexion plus étoffée dans les domaines de l'analyse, la pédagogie instrumentale et la recherche-création.

Le lien entre l'étude du répertoire baroque et l'analyse de l'interprétation peut être retracé jusqu'aux travaux du musicien et musicologue Arnold Dolmetsch (1858-1940), figure de proue de la redécouverte et de l'étude de la musique ancienne<sup>3</sup>. Parmi les premiers à catégoriser et à structurer les paramètres d'exécution et du style dans l'interprétation, Dolmetsch a indirectement poussé les analystes à se tourner vers l'interprétation découlant de la trace écrite (les manuscrits, les éditions, les traités, etc.). Les façons d'articuler un passage, de placer du *rubato* pour souligner les contours

\* Docteur en Musicologie, membre collaborateur du Regroupement interuniversitaire de recherche et création • musiques et société (RCMS) ; rédacteur à la *La Scena Musicale* et professeur au Collège international Marie de France. Cet article est tiré de la thèse de doctorat de Viktor Lazarov, soutenue à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous la direction de Caroline Traube et la codirection de Sylvain Caron.

\*\* Professeure titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

<sup>1</sup> Remplacés aujourd'hui par les critiques, les membres d'un jury de concours et autres acteurs du domaine professionnel.

<sup>2</sup> ARBO, Alessandro, « Entre œuvre et performance : réflexions sur le double statut de l'art musical », *Musurgia*, 28/2 (2021), p. 13-34.

<sup>3</sup> Voir (Eugène) Arnold DOLMETSCH, *The Interpretation of the Music in the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries*, Londres, Novello, 1915.

d'une phrase ou d'accentuer certaines notes révèlent un niveau analytique sous-jacent ou implicite. Selon la catégorisation de John Rink, l'analyse *descriptive*, et non plus *prescriptive*, décortique les éléments d'une interprétation « post facto » afin de mettre en lumière les choix opérés par l'interprète en relation avec l'information contenue dans la partition<sup>4</sup>.

Les recherches d'Arnold Dolmetsch, de Wanda Landowska et des musiciens et théoriciens qui les ont suivis, ont contribué à remettre en question les pratiques de l'interprète moderne. Exacerbant la rupture qui s'effectue progressivement entre les rôles de l'interprète et du compositeur depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la réflexion sur l'authenticité entraîne un questionnement esthétique distinguant la notion de style interprétatif du style de la composition elle-même.

Une des plus anciennes définitions du mot « style » remonte à la *Rhétorique* d'Aristote où il est question d'une dichotomie fondamentale entre la forme ou la manière (*lexis*) et le contenu ou la pensée (*dianoia*)<sup>5</sup>. Pour Aristote, le style n'est pas le contenu du discours, mais la façon dont celui-ci est exprimé<sup>6</sup>. Cette distinction est néanmoins difficile en musique : changer le style d'une interprétation musicale (*lexis*) n'équivaut-il pas à modifier le contenu ou la pensée de l'œuvre (*dianoia*) ? Comme le souligne Bruce Haynes en parlant du contexte de l'interprétation de la musique ancienne, « dire quelque chose autrement équivaut à dire autre chose<sup>7</sup> ».

Si l'on admet que la musique possède un riche potentiel de significations pour ses « utilisateurs<sup>8</sup> », l'analyse du style en tant que *lexis* (interprétation) doit refléter non seulement les aspects structurels d'une œuvre, niveau neutre ou immanent<sup>9</sup>, mais aussi le sens qui lui est accordé par les interprètes, dont les postulats esthétiques varient considérablement.

Deux autres conceptions précisent la notion du style en interprétation tel que nous le comprenons ici. D'une part, selon Leonard B. Meyer, le style « est une réplique de patterns, aussi bien dans le comportement humain que dans les artefacts produits par le comportement humain, qui sont le fruit de choix opérés dans les limites de certaines

<sup>4</sup> Voir John RINK, *Musical Performance : A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, chapitre « Analysis and (or?) performance », p. 37.

<sup>5</sup> Christoph RAPP, « Aristotle's Rhetoric », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. ZALTA et Uri NOBELMAN (éd.), 2022 [1<sup>re</sup> éd. : 2002], Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2022, paragraphes 8 et 8.1, en ligne : <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-rhetoric/>, consulté le 15 novembre 2025.

<sup>6</sup> Mario BARONI, « Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), vol. 4 : « Histoires des musiques européennes », Arles, Actes Sud, 2006, p. 61.

<sup>7</sup> Bruce HAYNES, *The End of Early Music : A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 22 : « To say something differently is to say something different. » (sauf mention contraire, les traductions sont de V. Lazarov).

<sup>8</sup> Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, p. 50.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 157.

contraintes<sup>10</sup> ». D'autre part, comme l'explique Mario Baroni, le style est forgé à la fois par des agents de production (compositeurs ou interprètes) et de réception (le public, les critiques, etc.). La relation dynamique, voire interdépendante, entre les producteurs et les récepteurs de style au travers des siècles crée des conventions sociales et culturelles selon lesquelles certains paramètres sont retenus et d'autres rejetés. Le style est un « phénomène à la fois individuel et collectif, de production et de réception<sup>11</sup> » qui implique la répétition et la distinction d'une série de paramètres, sélectionnés parmi d'autres en fonction de contraintes esthétiques déterminées à une époque par une communauté donnée.

Concrètement, une interprétation musicale est une manifestation particulière des multiples formes<sup>12</sup> qu'un style peut prendre – notamment – dans la pratique instrumentale. Ainsi, la construction et l'analyse d'une interprétation doivent prendre en considération le potentiel créatif d'un musicien ou d'une musicienne au-delà du contenu symbolique de la partition et explorer des voies esthétiques impliquant une quantité importante de significations et de stéréotypes divers (structurels, culturels, psychologiques, et autres)<sup>13</sup>. Dans les prochaines parties, nous aborderons d'abord la typologie des styles d'interprétation qui a servi de référence à notre étude de cas, puis nous détaillerons la recherche qui a permis de mettre en œuvre ces réflexions théoriques dans un contexte plus proche de la pratique instrumentale.

## Les styles d'interprétation de la musique baroque

S'appuyant sur une analyse qualitative d'enregistrements historiques, Bruce Haynes décrit trois styles d'interprétation de la musique baroque prédominants au xx<sup>e</sup> siècle : style romantique, style moderne et style historiquement informé (aussi appelé rhétorique)<sup>14</sup>. La typologie de Bruce Haynes concorde avec celles de Jacques

<sup>10</sup> Leonard B. MEYER, « Toward a Theory of Style », *The Concept of Style*, Leonard B. MEYER et Berel LANG (éd.), Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1979, p. 21 (traduction issue de Mario BARONI, « Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 4 : « Histoires des musiques européennes », Arles, Actes Sud, 2006, p. 61).

<sup>11</sup> Mario BARONI, « Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne », p. 62.

<sup>12</sup> Voir Dorottya FABIAN, « Analyzing Difference in Recordings of Bach's Violin Solos with a Lead from Gilles Deleuze », *Music Theory Online*, 23/4 (2017).

<sup>13</sup> La signification de ces symboles est interprétée souvent de façon imprévisible, variant d'un ou une interprète à l'autre, même si l'on admet certaines catégories universelles se rapportant à certaines des émotions humaines les plus courantes ou fondamentales.

<sup>14</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, particulièrement les chapitres 2, 3, 4 et 10.

Handschin<sup>15</sup>, Robert Hill<sup>16</sup>, Dorottya Fabian<sup>17</sup>, David Schulenberg<sup>18</sup>, Neal Peres Da Costa<sup>19</sup>, Anders Friberg et Erica Bisesi<sup>20</sup>. Ces auteurs décrivent chaque style en fonction de l'application des caractéristiques stylistiques selon lesquelles un ou une interprète modulerait les paramètres de son jeu. Ainsi, B. Haynes illustre les phrasés et les articulations adoptés par différents musiciens dans les œuvres de Johann Joachim Quantz, Michel Corrette, ou Johann Sebastian Bach<sup>21</sup> en annotant ces paramètres à même la partition. Robert Philip propose une approche similaire dans son analyse du *portamento* par des violonistes dans un concerto de J. S. Bach<sup>22</sup>. Nous résumons ci-dessous les caractéristiques des trois styles d'interprétation en relation avec les paramètres de jeu au clavier.

Le **style d'interprétation romantique** privilégie la mélodie et les longues phrases aboutissant à un climax harmonique avant de revenir à un équilibre tonal<sup>23</sup>. L'articulation *legato* est la norme, le *staccato* s'ajoute seulement lorsqu'il est noté par le compositeur<sup>24</sup>. Les interprétations de type romantique sont caractérisées par une fluctuation fréquente du tempo initial<sup>25</sup>, l'absence d'ornements ou d'improvisation<sup>26</sup> et une hiérarchie des temps peu marquée<sup>27</sup>. Ces traits se traduisent en une interprétation solennelle, imprégnée d'une émotion sincère et sentimentale<sup>28</sup>. L'interprétation du *Concerto italien* de J. S. Bach par le pianiste Vladimir de Pachmann est un exemple de ce style romantique<sup>29</sup>.

<sup>15</sup> Jacques HANDSCHIN, « Die alte Musik als Gegenwartsproblem. », *Gedenkschrift Jacques Handschin : Aufsätze und Bibliographie*, Hans OESCH (éd.), Berne, Haupt, 1957, p. 338-341.

<sup>16</sup> Robert HILL, « Overcoming Romanticism : On the Modernization of 20<sup>th</sup> Century Performance Practice », *Music and Performance During the Weimar Republic*, Bryan GILLIAM (éd.), Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2005.

<sup>17</sup> Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice, 1945-1975 : A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*, New York, Routledge, 2017 ; Dorottya FABIAN, « Performance Practices for Baroque and Classical Repertoire », *The Oxford Handbook of Music Performance*, vol. 1, Gary E. McPHERSON (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2022.

<sup>18</sup> David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York, Schirmer Books, 1992.

<sup>19</sup> Neal Peres DA COSTA, « Performance Practices for Romantic and Modern Repertoire », *The Oxford Handbook of Music Performance*, vol. 1, Gary E. McPherson (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2022.

<sup>20</sup> Anders FRIBERG et Erica BISESI, « Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations », *Expressiveness in Music Performance : Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 240-259.

<sup>21</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 184-201.

<sup>22</sup> Voir Robert PHILIP, *Early Recordings and Musical Style : Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1992.

<sup>23</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 51-53.

<sup>24</sup> Voir Clive BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

<sup>25</sup> Voir Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 246.

<sup>26</sup> Selon les conventions baroques du moins (voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 35).

<sup>27</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 51.

<sup>28</sup> Voir *ibid.*, p. 33-34.

<sup>29</sup> Voir Vladimir DE PACHMANN, « Italian Concerto in F », *The Great Pianists*, vol. 1, disque compact, Dal-Segno Records (2), 2007, DSPRC017, page 5.

Le **style d'interprétation moderne** se démarque par un souci d'objectivité qui implique le respect du manuscrit original (le *Urtext*, se rapportant au concept de la *Werktreue*, la « fidélité à l'œuvre ») entraînant une exécution sobre et disciplinée<sup>30</sup>. Le style moderne est marqué par la stabilité du tempo<sup>31</sup>, un usage restreint du *rubato*, une exécution stricte des passages rapides, une absence de hiérarchie des temps, sans accorder d'importance particulière aux dissonances<sup>32</sup>. Les longues phrases jouées *legato* sont héritées du style romantique. Un exemple du style moderne serait l'interprétation du *Concerto italien* par Sviatoslav Richter<sup>33</sup>.

Le **style d'interprétation rhétorique** est nuancé sur tous les paramètres. L'articulation souligne les différents niveaux métriques (temps forts et faibles) et les figures rythmiques en faisant émerger le contour des phrases relativement courtes dans la musique baroque<sup>34</sup>. Pour communiquer la spontanéité et l'élégance à travers l'interprétation, l'articulation est variée et tend vers le détaché<sup>35</sup>, et le toucher est léger, se rapprochant des techniques de jeu sur les instruments historiques dont la mécanique est moins lourde que celle des pianos modernes<sup>36</sup>. Du point de vue rythmique, la durée des notes est adaptée selon le contexte et les notes inégales ou le surpointé (*overdotting*)<sup>37</sup> s'appliquent dans certaines conditions. Les fluctuations de tempo s'appuient sur les points de repos vers la fin des phrases, les cadences, la structure agogique, selon le goût de l'interprète<sup>38</sup>. L'ajout d'ornements fait partie intégrante du jeu rhétorique, orienté vers la déclamation<sup>39</sup>. Un musicien « informé » devrait appliquer une variété d'articulations, de rubatos, de nuances et d'attaques pour refléter la richesse et l'expression musicale dans son jeu. L'interprétation du *Concerto italien* d'András Schiff se rapproche du style rhétorique au piano<sup>40</sup>.

Chaque style se construit sur la base d'une esthétique différente en termes d'expressivité musicale. Le style romantique cherche à exprimer un flux d'émotions, où l'interprète joue un rôle créateur central ; le style moderne cherche l'objectivité en accordant à l'interprète le rôle d'intermédiaire le plus neutre possible ; le style rhétorique privilégie l'éloquence et l'élégance pour susciter l'émotion du public.

<sup>30</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 48.

<sup>31</sup> Voir *ibid.*, p. 48-49.

<sup>32</sup> Voir *ibid.*, p. 48.

<sup>33</sup> Voir Sviatoslav RICHTER, « Italian Concerto In F BWV 971 », *Bach – French Overture BWV 831 / Toccata BWV 912 & Sonata BWV 966 / Italian Concerto BWV 971*, disque compact, Live Classics, 2002, LCL 402, pages 11-13.

<sup>34</sup> Voir David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 21-22 ; voir également Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 245-246

<sup>35</sup> Voir Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 205

<sup>36</sup> Voir *ibid.*, p. 135, p. 244.

<sup>37</sup> Voir David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 28-30.

<sup>38</sup> Voir *ibid.*, p. 29 ; voir également Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 241-242.

<sup>39</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 171-172.

<sup>40</sup> Voir András SCHIFF, « Italian Concerto In F Major, BWV 971 », *J. S. Bach – Italian Concerto / Chromatic Fantasy & Fugue / Two-Part Inventions / Preludes & Fugues*, disque compact, Decca, 2003, 475 193-2, disque 1, pages 1-3.

Dans cet article, nous proposons une exploration stylistique de l'interprétation d'une œuvre baroque au piano dans la perspective d'une pratique instrumentale postmoderne<sup>41</sup>. Au-delà des confins esthétiques du passé, nous considérons l'interprétation comme une mosaïque de possibilités créatives, en étroite connexion avec le goût de l'interprète et son habileté à déterminer les paramètres d'une interprétation stylistiquement variée. S'en tenir aux principes d'interprétation des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, tels que nous les comprenons aujourd'hui, permet-il d'exploiter le plein potentiel expressif et poétique d'une œuvre de cette époque ? Qu'advierait-il si l'on jouait une œuvre baroque selon les critères du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'instar de Felix Mendelssohn en 1829 pour la *Passion selon Saint-Matthieu* ? Et si l'on apprenait à jouer sur des instruments modernes dans un style hybride ? Enfin, quelle approche analytique, créative et pédagogique permet-elle de saisir ce degré de nuance et de produire une synthèse pouvant être utile aux multiples acteurs du monde musical : interprètes, pédagogues, musicologues ?

Notre démarche s'apparente à celle proposée par Daniel Leech-Wilkinson dans le projet *Challenging Performance : Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*<sup>42</sup> qui consiste à reprendre des modèles d'interprétation historique pour réinventer l'interprétation des œuvres du répertoire classique, de J. S. Bach à A. Webern. Dans certains cas, sa démarche implique une modification de la partition permettant d'explorer des pistes d'interprétation radicales. Notre approche est plus fortement ancrée dans l'étude des principes des styles faisant référence à des époques différentes, mais l'objectif est semblable : étudier les diverses options qui s'offrent aux interprètes pour aboutir à des propositions artistiques convaincantes, individuelles et informées.

<sup>41</sup> Notre compréhension du postmodernisme s'appuie sur les définitions de Jean-François Lyotard et de Gilles Boudinet entre autres. Selon J.-F. Lyotard, « la condition postmoderne résulte de ce que les grands récits cessent d'être crédibles » (Jean-François, LYOTARD, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, 6 (1996), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 2, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1064848ar>, consulté le 14 juin 2023). Dans le contexte de nos travaux, les grands récits sont issus du romantisme au XIX<sup>e</sup> siècle, du modernisme et du renouvellement baroque au XX<sup>e</sup> siècle. Selon G. Boudinet, les mutations culturelles depuis les années 1970 vont dans le sens d'une « déverticalisation » de la hiérarchie des valeurs modernes, soit d'une substitution des « configurations pyramidales, verticales, qui structuraient auparavant les sociétés » par une géométrie « de type horizontale » (Gilles BOUDINET, « Les enjeux de l'éducation musicale au XXI<sup>e</sup> siècle », *Recherches en Éducation Musicale*, 28 (2010), p. 4). En lieu des « grands systèmes théoriques et idéologiques », l'époque postmoderne met à profit les « petits récits individuels, n'aspirant plus à synthétiser l'univers entier selon un modèle donné » (*ibid.*). Les interprètes d'aujourd'hui sont confrontés à une diversité de perspectives sur le répertoire baroque pour clavier : certains adoptent une approche historique, d'autres prônent la liberté et la créativité face aux choix des possibles. En tenant compte, en outre, de l'utilisation d'instruments anciens, tels que le clavecin, l'interprétation baroque au XXI<sup>e</sup> siècle témoigne d'une pratique artistique multi-stylistique caractéristique du postmodernisme.

<sup>42</sup> LEECH-WILKINSON, Daniel, *Challenging Performance : Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, eBook, version 2.2.4, 2020, <https://challengingperformance.com/the-book/>, consulté le 14 juillet 2025.

## Objectifs de l'étude

C'est le souhait d'aborder ces questionnements qui a motivé la réalisation d'une étude de cas visant à explorer l'interprétation d'une œuvre baroque au piano. Faisant suite à une étude auto-ethnographique<sup>43</sup>, celle présentée ici a pour objectif principal de mettre en œuvre et tester sur le terrain une méthode de travail conçue pour soutenir le développement d'une démarche artistique informée. Cette méthode consiste à amener une pianiste à produire une interprétation dans un style qu'elle estimerait « idéal », à la suite d'une phase exploratoire permettant d'approfondir la compréhension théorique et pratique des styles d'interprétation romantique, moderne et rhétorique. L'hypothèse est que le style idéal s'orienterait vers les paramètres de l'un des trois styles en fonction des choix faits par la pianiste et de sa capacité à mettre en œuvre les caractéristiques de chaque style.

Le second objectif est d'analyser ces interprétations en identifiant et en quantifiant l'ensemble des paramètres d'exécution qui les caractérisent, tels que les choix de *tempi*, de nuances, d'articulation et la fréquence d'application de la pédale. L'analyse permettrait non seulement de comparer les styles, mais aussi de rendre tangibles les notions de « distinction » et de « répétabilité » des trois styles. L'hypothèse est qu'une interprète experte produirait des interprétations distinctes en cohérence avec les principes stylistiques qui lui ont été fournis.

## Méthode

### *La collecte de données*

Notre étude de cas fait appel à une pianiste de 29 ans titulaire d'un doctorat en interprétation. Le répertoire choisi pour cette étude est le Passepiéd GWV 325 de Christoph Graupner (1683-1760), compositeur allemand contemporain de J.S. Bach<sup>44</sup>. La participante a affirmé ne pas connaître ce morceau avant le début de l'étude. Trois séances d'enregistrements se sont déroulées sur une période de quatre semaines au cours du second semestre 2021 dans un laboratoire équipé d'un piano à queue Yamaha Disklavier DC7X<sup>45</sup>. Les données sonores ont été captées suivant une prise de son standard à l'aide d'une paire de microphones DPA 4011. La préparation

<sup>43</sup> Voir Viktor LAZAROV, Simon RENNOTTE et Caroline TRAUBE, « De l'intention musicale au jeu instrumental. Développement d'un protocole de recherche pour l'analyse qualitative et quantitative de trois styles d'interprétation d'une œuvre de J. S. Bach au piano ». *Revue musicale OICRM*, 6/1 (2019), p. 113-141, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1062431ar>, consulté le 30 septembre 2023.

<sup>44</sup> L'édition utilisée est une transcription numérique de Richard Kram, mise à disposition en 2012 sur IMSLP : [https://imslp.org/wiki/27\\_Harpsichord\\_Pieces\\_\(Graupner%2C\\_Christoph\)](https://imslp.org/wiki/27_Harpsichord_Pieces_(Graupner%2C_Christoph)).

<sup>45</sup> Laboratoire de recherche sur le geste musicien (LRGM), à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

aux enregistrements a été accomplie par la participante à son gré ; des entretiens semi-dirigés ont été menés pour recueillir les réflexions de l'interprète sur les styles d'interprétation<sup>46</sup>.

Dans un premier temps, la participante a été amenée à jouer une interprétation de référence qui permet d'évaluer l'état des compétences acquises et sa conception initiale du style d'interprétation de la musique baroque. La pianiste a ensuite été invitée à jouer selon les caractéristiques des styles romantique, moderne et rhétorique, puis à produire une interprétation qu'elle jugerait idéale selon ses propres critères. Des consignes lui ont été envoyées par écrit précisant les caractéristiques des trois styles. De la préparation à la séance d'enregistrement, chacune des trois étapes – (1) interprétation de référence, (2) interprétations stylistiques, (3) interprétation idéale – a duré une semaine. L'ensemble de la collecte de données s'est étalée sur une période d'un mois.

La pianiste a eu droit à un nombre illimité de prises<sup>47</sup> pour chaque interprétation parmi lesquelles elle a choisi et classé les trois meilleures. L'analyse qui suit prend en compte ces trois prises et la moyenne des mesures de l'ensemble des paramètres analysés pour chacun des cinq styles d'interprétations, soit 15 enregistrements en tout. Selon Nicholas Séguin et Gilles Comeau, la majorité des études nécessitant l'interprétation de morceaux par des participants fait appel à trois répétitions<sup>48</sup>. La moyenne des trois est souvent utilisée pour diminuer le risque de produire des analyses fondées sur « une performance atypique<sup>49</sup> ».

### ***Les caractéristiques stylistiques***

Pour l'interprétation des trois styles (romantique, moderne et rhétorique), la pianiste s'est appuyée sur une synthèse des caractéristiques stylistiques définies en termes de paramètres d'articulation, de dynamique, de rythme, de métrique, de tempo, d'ornementation et d'expressivité. Ces caractéristiques stylistiques ont été compilées à partir de quatre sources : les ouvrages de référence de Bruce Haynes, de Dorottya Fabian et de David Schulenberg, et l'étude d'Anders Friberg et d'Erica Bisesi, qui s'appuie sur la théorie des règles de communication musicale de Johan Sundberg et de

<sup>46</sup> Le projet de recherche a été approuvé par le Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités (CERAH) de l'Université de Montréal (n° de projet CERAH-2019-114-P).

<sup>47</sup> En moyenne, la participante a reproduit chaque style cinq fois.

<sup>48</sup> Voir Nicholas SÉGUIN et Gilles COMEAU, « La variabilité intra-individuelle du mouvement en performance pianistique. Une revue exploratoire », *Revue musicale OICRM*, 9-2 (2022), p. 1-28, en ligne : <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol9-n2/la-variabilite-intra-individuelle/>, consulté le 14 juillet 2023.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 15.

ses collègues<sup>50</sup>. Ces travaux ont été sélectionnés parmi la vaste littérature existante sur l'interprétation du répertoire baroque en raison des descriptions systématiques qu'ils contiennent sur chacun de ces trois styles d'interprétation.

### *Extraction des paramètres d'interprétation*

Les données collectées comportent 15 fichiers audio issus de l'interprétation de référence (séance 1), des trois interprétations stylistiques (séances 2.1, 2.2 et 2.3) et de l'interprétation idéale (séance 3). Sept paramètres d'exécution ont été analysés : le tempo, l'articulation, les nuances, les ornements, le *timing*, l'usage de la pédale et l'expression<sup>51</sup>.

Les données de tempo ont été obtenues à l'aide de *Sonic Visualiser*<sup>52</sup>, exportées puis arrondies pour correspondre aux standards du métronome. Les paramètres d'articulation, de dynamique, d'ornementation, de *timing*, de pédale et d'expression ont été relevés à l'écoute attentive et répétée des enregistrements. Le logiciel *MuseScore* a été utilisé pour reproduire 15 partitions annotées du Passepied, indiquant les sept paramètres d'exécution repérés à l'écoute. Un nouveau plugiciel a permis de compter et répertorier le nombre exact d'éléments de chaque catégorie de paramètres<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Voir Anders FRIBERG, Roberto BRESIN et Johan SUNDBERG, « Overview of the KTH rule system for musical performance », *Advances in Cognitive Psychology*, 2/2-3 (2006), p. 134-161.

<sup>51</sup> Dans ce contexte, l'expression identifiée à l'écoute est rendue sur la partition par des termes tels que *marcato*, *poco*, *espressivo* ou *molto*.

<sup>52</sup> L'application logicielle *Sonic Visualiser* permet d'extraire une courbe de tempo sur la base des valeurs d'instant correspondant aux temps de chaque mesure. Ces valeurs d'instant sont produites à l'aide de la méthode du *tapping* (voir <https://www.sonicvisualiser.org/doc/reference/1.7.2/en/#tapping>) consistant à enfoncer une touche au début de chaque temps. Ces instants peuvent par la suite être ajustés précisément en fonction des données d'amplitude (positions des attaques des notes sur la ligne de temps).

<sup>53</sup> Nous remercions chaleureusement le développeur-administrateur de l'application *MuseScore*, Johan Temmerman (compte Github « jeetee »), pour la création du plugiciel *SelectionCounter* qui est désormais disponible pour tous les utilisateurs de l'application.

## 27 Harpsichord Pieces

(Various GWVs - Noted in Score)

Christoph Graupner

1683-1760

Edited: Richard Kram

Cembalo

6

Cemb.

11

Cemb.

16

Cemb.

21

Cemb.

26

Cemb.

EDITION KRAM

(cc) R. Kram Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 3.0

**Exemple 1** : Partition du Passepied éditée sur MuseScore (par Richard Kram),  
telle que présentée à l'interprète

## Analyse des données

Dans cette section, nous présentons l'analyse des cinq interprétations, suivant différentes perspectives et en fonction des paramètres d'exécution qui les caractérisent. Dans un premier temps, une description qualitative de chaque interprétation est fournie, fondée sur l'écoute de la meilleure prise de chaque interprétation. Ensuite, sont présentés plus en détail les paramètres d'exécution – articulation, nuances dynamiques, usage de la pédale et marques d'expression – par le biais de partitions annotées, ainsi que les données relatives au tempo. La section se termine sur une visualisation graphique de la mise en relation de paramètres d'exécution et sur une synthèse de l'ensemble des paramètres propres à chaque interprétation.

## Évaluation stylistique à l'écoute des enregistrements

### *Interprétation de référence (écouter l'extrait 1)<sup>54</sup> :*

Une écoute attentive du premier enregistrement permet de constater une connaissance du style rhétorique par la modulation des paramètres sur le plan agogique (rythme flexible, hiérarchie des temps respectée dans la mesure à 3/4)<sup>55</sup>, des ornements (trilles élaborés et abordés selon les conventions de l'époque), du caractère vif et décidé du Passepied, et d'une dynamique par phrase ou partie<sup>56</sup> (*f*, *mp* ou *p*). On remarque que les appoggiatures sont souvent courtes, que le *legato* est appliqué entre les mesures ou entre des sauts<sup>57</sup> et la pédale est utilisée librement pour appuyer les premiers temps.

### *Style d'interprétation romantique (écouter l'extrait 2)<sup>58</sup> :*

Dans la réalisation du style romantique, on constate que l'articulation *legato* est privilégiée, la dynamique est plus douce et l'expression est plus calme. Le caractère de la danse n'est pas souligné à travers l'accentuation agogique des premiers temps, mais la hiérarchie des temps est dissimulée dans le *legato*. La pianiste insère quelques rubatos qui n'étaient pas présents lors de l'interprétation de référence, notamment entre les phrases ou avant une montée soudaine du contour mélodique.

<sup>54</sup> Audio disponible sur le site de la revue : <https://musurgia.fr/contenus-en-ligne/>. Nous renvoyons le lecteur au même espace pour la consultation des exemples et figures en couleurs.

<sup>55</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 58 ; voir également David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 21-22.

<sup>56</sup> Voir Anders FRIBERG et Erica BISESI, « Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations », p. 248 ; voir également Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 124-125.

<sup>57</sup> Voir David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 22-23.

<sup>58</sup> Audio disponible sur le site de la revue : <https://musurgia.fr/contenus-en-ligne/>.

*Style d'interprétation moderne (écouter l'extrait 3)<sup>59</sup> :*

Pour réaliser le style moderne, la pianiste a appliqué principalement le *legato* avec quelques passages joués *staccato*, une pulsation métrique régulière sans hiérarchie claire dans les temps, et a joué les trilles avec moins de battements. De façon générale, le jeu semble avoir plus de direction et d'assurance quoique le manque de cohérence sur le plan des paramètres dénote un certain inconfort avec le style moderne.

*Style d'interprétation rhétorique (écouter l'extrait 4)<sup>60</sup> :*

L'évaluation de la réalisation du style rhétorique montre que l'articulation *legato* est réservée aux groupes de deux notes (noires ou croches consécutives)<sup>61</sup>, qu'aucun *legato* n'est utilisé dans les sauts et que l'articulation détachée ou *staccato* est employée pour le reste<sup>62</sup>. Le recours à la pédale n'est pas perceptible. Tous les trilles commencent par la note supérieure<sup>63</sup> et les accents agogiques suivent la hiérarchie des temps<sup>64</sup>. Le jeu est élégant, délicat et s'apparente au style rhétorique<sup>65</sup>. Cependant, l'interprétation est en général moins assurée que pour l'interprétation de référence : le morceau sonne davantage comme un Menuet qu'un Passepied, danse plus accentuée et rapide.

*Interprétation idéale (écouter l'extrait 5)<sup>66</sup> :*

L'écoute de l'interprétation idéale révèle un style hybride entre la version de référence et le style rhétorique. L'articulation est plus cohérente que dans l'interprétation de la première séance, la pédale est appliquée moins souvent et avec plus de délicatesse. De façon générale, le jeu de la pianiste montre un équilibre entre l'individualité de l'interprète et son adhésion aux principes stylistiques qui lui ont été présentés. Son jeu reste plus délicat que pour l'interprétation de référence et se rapproche du style rhétorique par son élégance. Certains trilles sont joués avec plus de battements par rapport aux quatre interprétations précédentes.

À l'écoute des trois meilleures prises de chaque type d'interprétation, on peut constater que la participante reproduit les variations des paramètres habilement et de manière cohérente d'une prise à une autre.

<sup>59</sup> Audio disponible sur le site de la revue : <https://musurgia.fr/contenus-en-ligne/>.

<sup>60</sup> Audio disponible sur le site de la revue : <https://musurgia.fr/contenus-en-ligne/>.

<sup>61</sup> Voir David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 22-23.

<sup>62</sup> Voir *ibid.*, p. 21.

<sup>63</sup> Voir *ibid.*, p. 26-27 ; voir également Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 140.

<sup>64</sup> Voir Anders FRIBERG et Erica BISESI, « Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations », p.249 ; voir également Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 185-186.

<sup>65</sup> Voir Bruce HAYNES, *The End of Early Music*, p. 171-172.

<sup>66</sup> Audio disponible sur le site de la revue : <https://musurgia.fr/contenus-en-ligne/>.

### *Annotation des paramètres d'exécution*

L'exemple 2 présente la partition du *Passepied* annotée d'après l'écoute de l'interprétation de référence. Les indications concernent la présence d'accents, de tenutos, d'accents-tenuto ; les nuances *forte* et l'expression *marcato* révèlent le caractère extraverti et déterminé dans l'interprétation du *Passepied*. Les phrasés *legato* relient tantôt des groupes de deux ou trois notes (comme prescrit dans le style rhétorique<sup>67</sup>), tantôt des groupes de cinq notes de rythmes variés. Ils apparaissent également entre les mesures, entre la levée et le premier temps, soutenus par l'usage de la pédale. Comme on peut le voir sur la partition annotée, l'articulation est variée, mais pas tout à fait cohérente d'un bout à l'autre du morceau.

L'exemple 3 présente la partition du *Passepied* annotée d'après l'écoute de l'interprétation du style romantique. À première vue, quatre éléments distinguent cette interprétation : les longs traits du *legato* qui parcourent plusieurs mesures, les nuances douces (*p*, *pp*), le recours au *rubato* et l'utilisation de la pédale. On retrouve aussi un grand nombre de crescendos et decrescendos aux débuts et aux fins des phrases ainsi que de nombreuses marques d'expression, telles qu'indiquées par *espressivo*, *molto* et *un poco*. Ces paramètres sont cohérents avec les caractéristiques du style romantique<sup>68</sup>.

L'exemple 4 présente la partition du *Passepied* annotée selon l'interprétation de style moderne. Les annotations diffèrent quelque peu de celles du style romantique, notamment sur le plan des nuances, moins variées, ou de l'expression, neutre, ce que montre l'absence d'indications sur la partition annotée. L'usage de la pédale reste proche de celui associé au style romantique, quoiqu'un peu moins prononcé. Quelques nuances *forte* et *mezzo forte* apparaissent, qui suggèrent un niveau d'intensité plus élevé que pour le style romantique.

L'exemple 5 présente la partition du *Passepied* annotée pour l'interprétation de style rhétorique. Celle-ci se distingue sur le plan de l'articulation, de l'usage de la pédale et des nuances. Suivant de très près les caractéristiques du style rhétorique, l'articulation contient peu de *legato*, se contentant de relier uniquement les groupes de deux notes et n'enjambant jamais deux mesures. La pédale n'est pratiquement pas utilisée. La dynamique est plutôt douce avec des nuances *mp* et quelques diminuendos et crescendos ici et là complètent le portrait d'une interprétation stylistiquement conforme aux principes du style rhétorique.

L'exemple 6 présente la partition du *Passepied* annotée d'après l'écoute de l'interprétation idéale. À première vue, cette interprétation comprend des éléments des interprétations rhétorique et de référence. L'articulation est semblable au style rhétorique, cette fois-ci soutenue par l'ajout de la pédale sur les premiers temps. La dynamique semble plus variée que dans le style rhétorique, quoique toujours orientée vers les nuances douces.

<sup>67</sup> Voir David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 22-23.

<sup>68</sup> Voir Anders FRIBERG et Erica BISESI, « Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations », p. 251 ; voir également Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 196.

### Passapied in D minor, GWV 325

Séance 1.1 (reprises enlevées), enregistrement 1 (ordre final)

Exemple 2 : Séance 1 – Meilleure prise du style d’interprétation de référence, annotée sur MuseScore

**Passepied in D minor, GWV 325**

Séance 2, Romantique, enregistrement 1 (ordre final)

1 *mp* *molto legato, m.d. et m.g.* *rubato*

5 *p* *rubato*

9 *mf* *rubato* *poco rubato* *p*

13 *mf* *rubato* *poco rit.*

17 *mp* *subitop*

21 *mf* *mp*

25 *mf* *poco rit.*

29 *poco dim.*

**Exemple 3 :** Séance 2.1 – Meilleure prise du style d'interprétation romantique, annotée sur MuseScore

### Passapied in D minor, GWV 325

Séance 2, Moderne, enregistrement 1 (ordre final)

The image displays a musical score for the piece 'Passapied in D minor, GWV 325' by Frédéric Chopin. The score is presented in a vertical orientation, with measures 1 through 29 visible. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of two flats (D minor), and a 3/4 time signature. Performance annotations are provided in orange, including dynamic markings such as *mp*, *cresc.*, *mf*, *poco cresc.*, and *ff*. Phrasing slurs and breath marks are also present. The score is divided into systems, with measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 marking the beginning of new systems. The right side of the image shows measures 21, 25, and 29, continuing the piece's progression.

Exemple 4 : Séance 2.2 – Meilleure prise du style d’interprétation moderne, annotée sur MuseScore

**Passepied in D minor, GWV 325**

Séance 2, Rhétorique, enregistrement 1 (ordre final)

The image displays a musical score for the piece 'Passepied in D minor, GWV 325'. The score is presented in two columns of staves, with measures 1-17 on the left and measures 18-32 on the right. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score is annotated with various performance instructions in blue ink:

- Measure 1:** *mp* (mezzo-piano)
- Measure 5:** *f* (forte)
- Measure 9:** *mf* (mezzo-forte)
- Measure 13:** *f* (forte)
- Measure 17:** *f* (forte)
- Measure 21:** *f* (forte)
- Measure 25:** *sempre mp* (sempre mezzo-piano)
- Measure 29:** *rit.* (ritardando)

Other annotations include slurs, accents, and breath marks. At the end of the piece (measure 32), a note reads: "une erreur est glissée dans le jeu de la participante".

**Exemple 5 :** Séance 2.3 – Meilleure prise du style d'interprétation rhétorique, annotée sur MuseScore

### Passepied in D minor, GWV 325

Séance 3, enregistrement 1 (ordre final)

The image displays a musical score for the piece 'Passepied in D minor, GWV 325' by Carl Czerny. The score is presented in two columns, with measures 1-17 on the left and measures 21-29 on the right. The notation includes treble and bass staves for each system. Performance annotations are provided in red text and include dynamic markings such as *mp*, *cresc.*, *subito pp*, *ppoco rit.*, and *ffr.*, as well as articulation instructions like *ppoco rubato* and *m.g. détaché*. Red brackets and arrows highlight specific phrasing and articulation points throughout the score.

Exemple 6 : Séance 3 – Meilleure prise du style d’interprétation idéal, annotée sur MuseScore

### Quantification des types d'articulation

Parmi tous les paramètres relevés, l'articulation présente les données les plus marquantes. Dans l'analyse qui suit (figures 1a et 1b), les articulations révélant la façon de connecter des notes successives (*staccato*, détaché, semi-détaché et *legato*) sont présentées sous forme de barres empilées, facilitant la comparaison entre les styles. Dans la figure 1b, deux groupes d'interprétation se démarquent. Le premier groupe, tendant vers la gauche, réunit l'interprétation de référence, le style rhétorique et l'interprétation idéale, et est caractérisé par une variété de types d'articulation, dominée par le *staccato*. L'interprétation rhétorique est la seule à contenir des notes semi-détachées. On note une augmentation progressive vers un mode de jeu plus détaché (favorisant le *staccato* et le détaché) entre l'interprétation de référence et l'interprétation idéale. Le second groupe, tendant nettement vers la droite, contient les styles romantique et moderne. Il est caractérisé par la prépondérance du *legato* : le style romantique ne comporte que du *legato*, tandis que l'interprétation moderne contient aussi un faible pourcentage de notes *staccato*.

Style	Articulations			
	Staccato	Détaché	Semi-détaché	Legato
Référence	88	22,33	0	91
Romantique	0	0	0	205,33
Moderne	12	0	0	188,67
Rhétorique	122,67	11,67	3,67	46
Idéal	110	29,67	0	61,33

Figure 1a : Valeurs moyennes pour chaque type d'articulation et pour chacun des styles

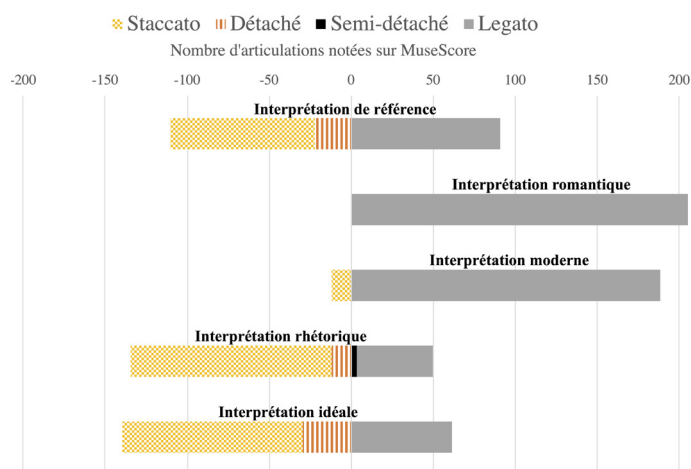


Figure 1b : Nombre d'occurrences de quatre types d'articulation de *staccato* à *legato* (valeurs moyennes pour les trois meilleures prises de chaque style)

### *Données relatives au tempo*

Pour cerner les caractéristiques des interprétations sur le plan temporel, la variation du tempo est représentée sous deux formes : les courbes de tempo et la distribution des valeurs de tempo sous forme d'histogramme. La figure 2 présente les courbes de tempo pour chacune des cinq catégories stylistiques. Ces courbes de tempo, correspondant à la moyenne des trois meilleures prises, sont arrimées à la partition du Passepied envoyée à la pianiste au début de l'étude.

On constate que les cinq courbes se suivent de très près : les variations globales de tempo sont relativement indépendantes des styles et s'expliquent par la forme de l'œuvre. Les sommets du contour des courbes se situent généralement de façon systématique dans la première période (mes. 1 à 9) autour du 3<sup>e</sup> temps (mes. 1.3, 2.3, 4.3, 5.3, 6.3, 7.3) et les creux autour du 1<sup>er</sup> temps (mes. 2.1, 3.1, 5.1, 6.1). Ce modèle change à compter de la deuxième période (mes. 9 à 32) et présente un contour plus large, marquant soit la fin de chaque phrase à mi-chemin entre les reprises (mes. 12-13, mes. 21, mes. 28), soit la fin de chaque période (mes. 16, mes. 24, et mes. 32).

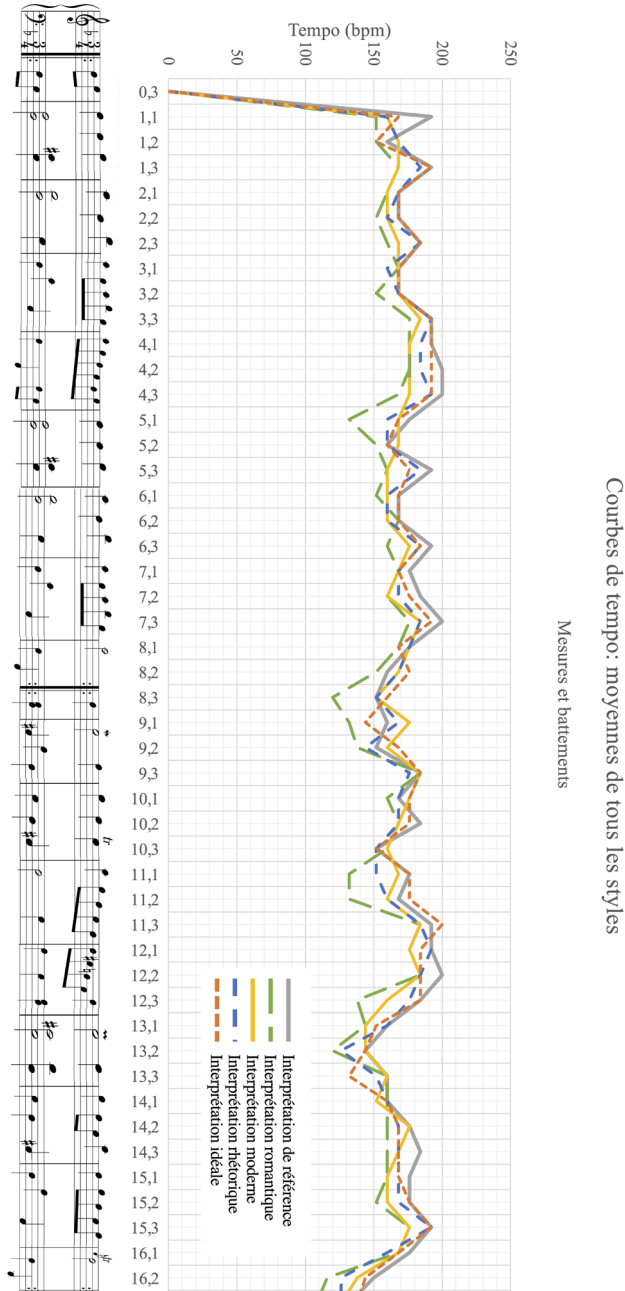
En suivant les courbes de chaque style, on observe que l'interprétation de référence contient les tempos les plus élevés, marquant généralement les sommets des pics du contour ; que l'interprétation romantique tend vers les tempos les plus lents ; que l'interprétation moderne semble présenter un tempo moyen, comparé aux autres styles, et qui est aussi plus stable ; finalement, que les courbes des interprétations rhétorique et idéale se suivent de près.

En complément aux courbes de tempo qui permettent de situer les variations de tempo dans la partition, les histogrammes présentés à la figure 3 fournissent la distribution globale des valeurs de tempo pour chacune des cinq interprétations stylistiques. Les valeurs moyennes et médianes du tempo sont indiquées par des lignes verticales et le mode correspond à la plus haute colonne. Comme la perception de la variation de tempo est relative, les largeurs des barres de l'histogramme correspondent aux intervalles de tempo sur l'échelle d'un métronome : 4 bpm entre 96 et 120, 6 bpm entre 120 et 144, et 8 bpm entre 144 et 216.

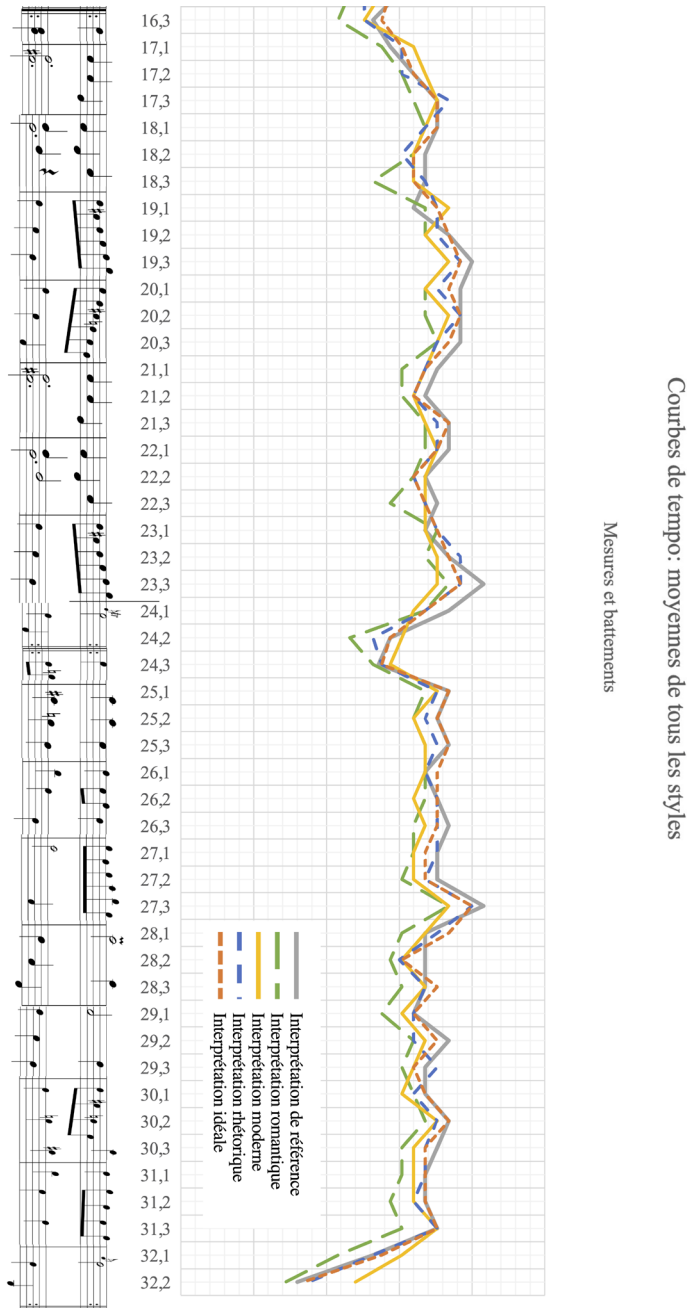
On remarque que l'interprétation de référence présente la plus grande étendue de valeurs de tempo entre 124 et 208 bpm. Ces données ne sont pas fortement concentrées autour des valeurs de tendance centrales<sup>69</sup>, ce qui suggère que cette interprétation a présenté plus de fluctuation dans le tempo, sans pour autant aller dans les extrêmes ni contenir trop de valeurs isolées.

En revanche, l'histogramme du style romantique tend vers des tempos plus lents et présente une distribution moins concentrée autour des valeurs de tendance centrales, impliquant plus de *rubato*. Le style moderne est caractérisé par une distribution des valeurs de tempo fortement concentrée autour des tendances centrales. Cela suggère que la participante a joué dans un tempo cohérent avec peu de variation. Les valeurs moyennes sont plus basses que pour l'interprétation de référence.

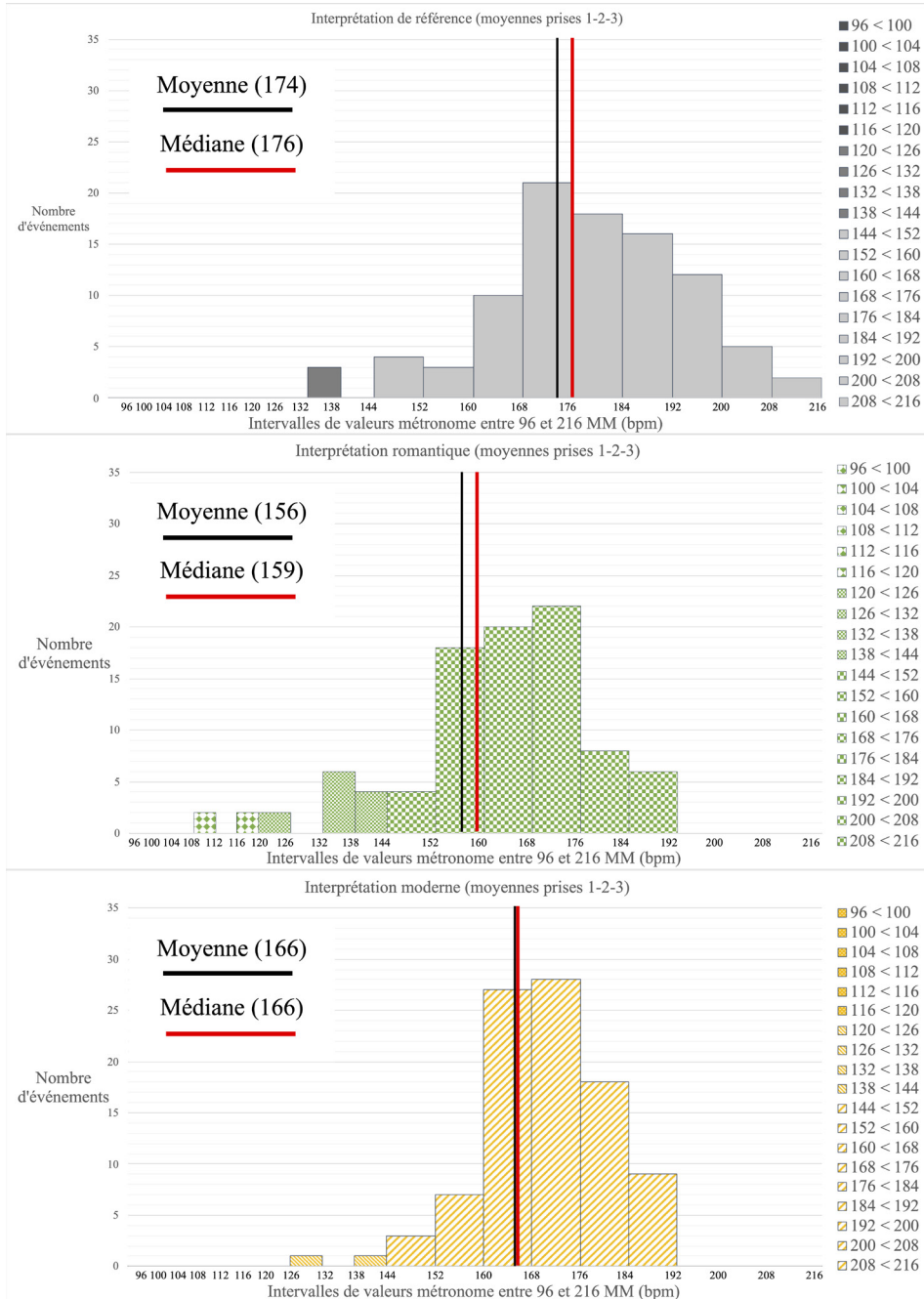
<sup>69</sup> C'est à dire la moyenne, le mode et la médiane.

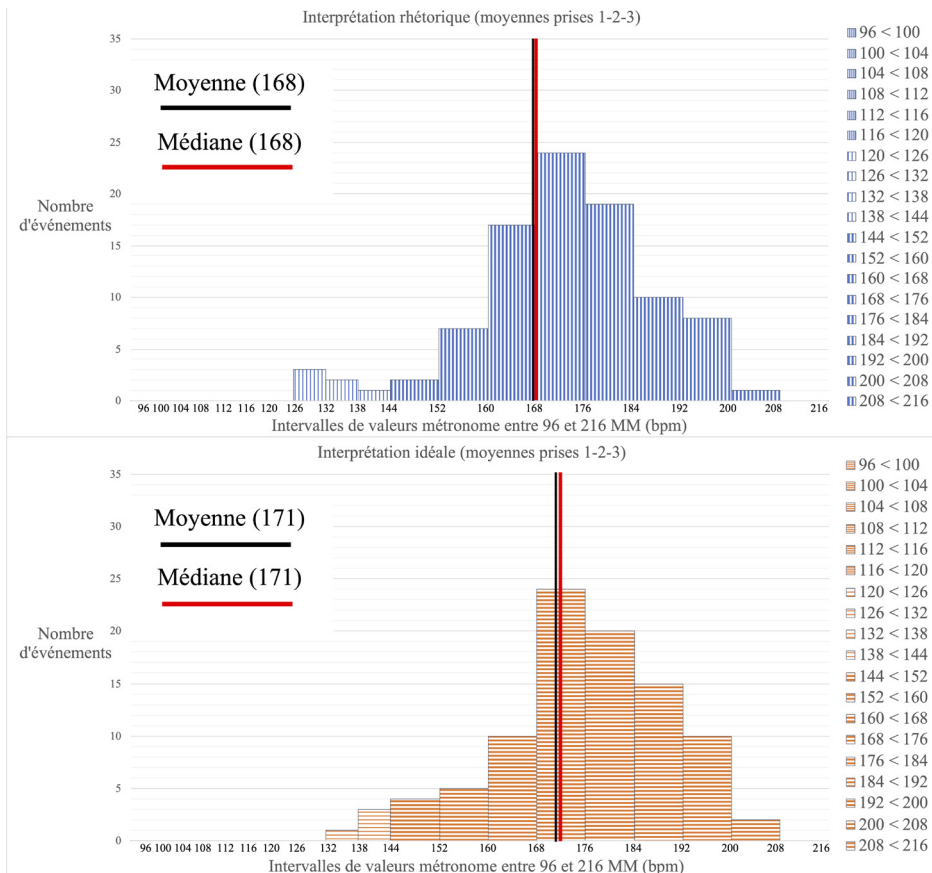


**Figure 2 :** [Mesures 1 à 16] Courbes de tempo pour chacune des cinq interprétations (moyenne des trois meilleures prises). Une donnée de tempo est fournie pour chaque temps de mesure, indiqué en abscisse



**Figure 3 :** [Mesures 16 à 32] Courbes de tempo pour chacune des cinq interprétations (moyenne des trois meilleures prises). Une donnée de tempo est fournie pour chaque temps de mesure, indiqué en abscisse





**Figure 4 :** Distribution des données de tempo pour la moyenne de chaque style d'interprétation

Finalement, le style rhétorique et l'interprétation idéale présentent des profils similaires. Ils se différencient uniquement par la répartition un peu plus large des valeurs de tempos lents dans le style rhétorique que dans l'interprétation idéale. Les deux histogrammes présentent des valeurs de tendances centrales semblables.

### *Espaces de paramètres d'exécution*

Pour approfondir notre compréhension de la combinaison des paramètres d'exécution permettant de produire les différentes interprétations, nous examinons, en les mettant en relation, trois paramètres d'exécution : le taux de *rubato*<sup>70</sup>, le pourcentage de notes

<sup>70</sup> Le taux de *rubato* est représenté par l'écart-type relatif, ou coefficient de variation, exprimé en pourcentage de la valeur du tempo moyen, qui est plus représentatif de la perception de la variation de tempo.

*legato* entre les mesures et le pourcentage de notes jouées avec la pédale. Ces deux derniers paramètres constituent des marqueurs stylistiques importants pour le jeu pianistique<sup>71</sup>, notamment dans l'interprétation du répertoire baroque. Les figures 5 et 6 présentent chacune la mise en relation de deux paramètres d'exécution en un espace de paramètres à deux dimensions. Les points de données des trois meilleures prises de chacun des cinq styles d'interprétation sont reliés de manière à former un triangle, la meilleure prise étant encadrée. La valeur moyenne correspond au point situé à l'intérieur du triangle de données. Cet espace de données permet tout d'abord de constater la cohérence avec laquelle la participante a reproduit les différents styles d'interprétation : la variation des données entre les réalisations d'un même style est en effet beaucoup plus faible que la variation des données entre les styles.

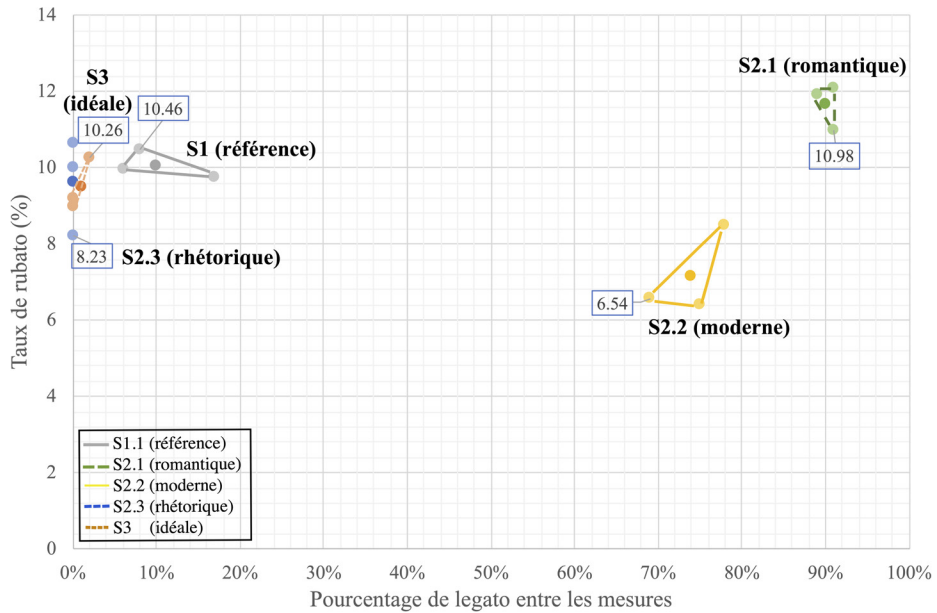
La figure 5 présente le taux de *rubato* en fonction du pourcentage de *legato* entre les mesures. Les données sont réparties en deux groupes : du côté gauche du graphique se trouvent les interprétations de référence, rhétorique et idéale, avec des valeurs autour de 10 % de *legato* entre les mesures ; du côté droit se situent les réalisations des styles romantique et moderne avec des valeurs entre 70 % et 90 % du pourcentage de *legato* entre les mesures.

Le style romantique contient les taux les plus élevés autant pour le *legato* entre les mesures (90 %) que pour le *rubato* (autour de 12 %). Le style moderne contient des taux légèrement inférieurs, soit autour de 75 % pour le *legato* entre les mesures et autour de 7 % pour le taux de *rubato*.

Les interprétations de référence, rhétorique et idéale contiennent des données de *rubato* comparables aux deux styles précédents (autour de 10 %), mais nettement inférieures pour le *legato* entre les mesures. L'interprétation de référence contient une moyenne de *legato* entre les mesures autour de 10 %, tandis que le style rhétorique et l'interprétation idéale présentent un taux de *legato* entre les mesures de 0 %.

Si on compare les changements appliqués à ces paramètres d'exécution, de l'interprétation de référence à l'interprétation idéale, on remarque que la pianiste a maintenu un taux de *rubato* similaire, mais elle a réduit considérablement le pourcentage de notes *legato* entre les mesures, souhaitant adhérer de manière plus stricte à cette règle qui est propre à l'interprétation rhétorique.

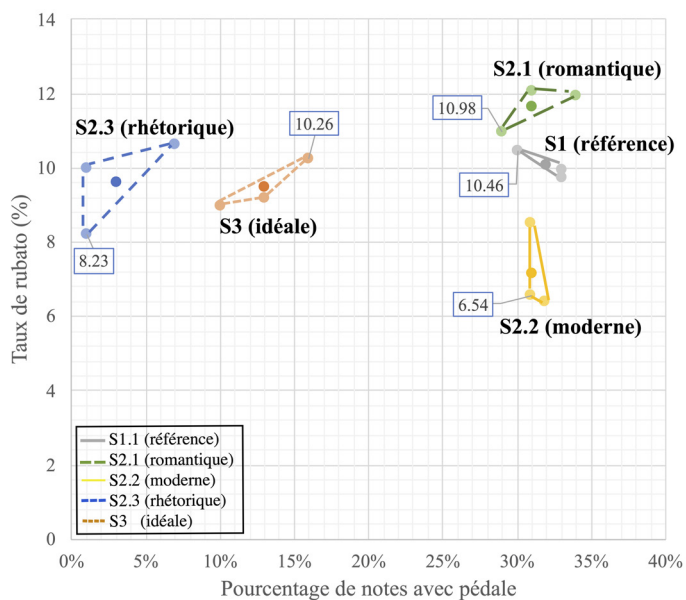
<sup>71</sup> Voir David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 22-23 ; voir également Dorottya FABIAN, *Bach Performance Practice*, p. 205.



**Figure 5 :** Taux de *rubato* en fonction du pourcentage du *legato* entre les mesures : données des trois meilleures prises de chaque style (formant un triangle) et valeurs moyennes

La figure 6 présente le taux de *rubato* en fonction du pourcentage de notes jouées avec la pédale. L'interprétation de référence et les styles romantique et moderne présentent un taux élevé de notes avec pédale (autour de 30 %) et des taux de *rubato* variables entre 6 % et 12 %. En revanche, le style rhétorique et l'interprétation idéale présentent des taux de notes avec pédale entre 3 % et 13 %, mais des taux de *rubato* similaires à l'interprétation de référence (autour de 10 %).

Si on compare les changements appliqués à ces paramètres d'exécution, de l'interprétation de référence à l'interprétation idéale, on remarque que la pianiste a réduit fortement le pourcentage de notes avec pédale, de 30 à 12 %, se rapprochant de la valeur adoptée pour l'interprétation rhétorique (3 %). On comprend ici que la pianiste a conservé un certain usage de la pédale, se distançant d'une mise en œuvre trop stricte des caractéristiques de l'interprétation rhétorique.

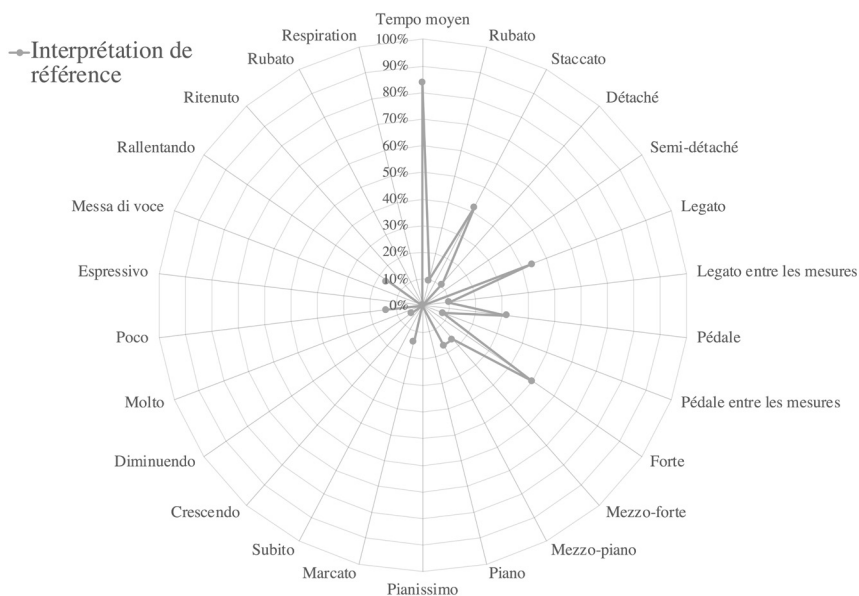


**Figure 6 :** Taux de *rubato* en fonction du pourcentage de notes avec pédale : données des trois meilleures prises de chaque style (formant un triangle) et valeurs moyennes

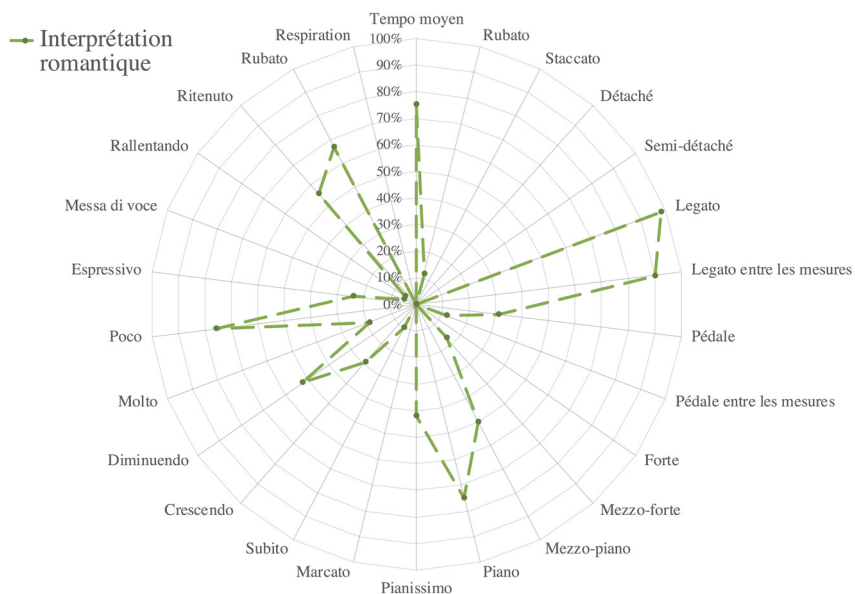
### *Synthèse des paramètres d'exécution pour chaque style*

Nous proposons une dernière perspective sur les données qui vise à présenter de manière synthétique l'ensemble des paramètres d'exécution sur des diagrammes en étoile pour chaque style d'interprétation. Cette représentation facilite la comparaison entre les styles car elle permet de repérer les paramètres qui sont particulièrement saillants dans la réalisation d'un style donné. La figure 7 présente ces diagrammes en étoile pour les cinq styles d'interprétation. Les paramètres d'exécution représentés sont normalisés<sup>72</sup> et incluent les taux de variation du tempo (*rubato*, *ritenuto*, etc.), les pourcentages de type d'articulation (*staccato*, détaché, *legato*, etc.), les nuances (*piano*, *mezzo forte*, etc.) et l'usage de la pédale.

<sup>72</sup> Le pourcentage de tempo est établi en prenant en compte que la plus haute mesure du métronome standard, 216 MM, correspond à un taux maximal de 100 %. La mesure de chaque tempo moyen est ainsi exprimée proportionnellement.



**Figure 7a :** Diagramme en étoile présentant les paramètres d'exécution de l'interprétation de référence



**Figure 7b :** Diagramme en étoile présentant les paramètres d'exécution de l'interprétation romantique

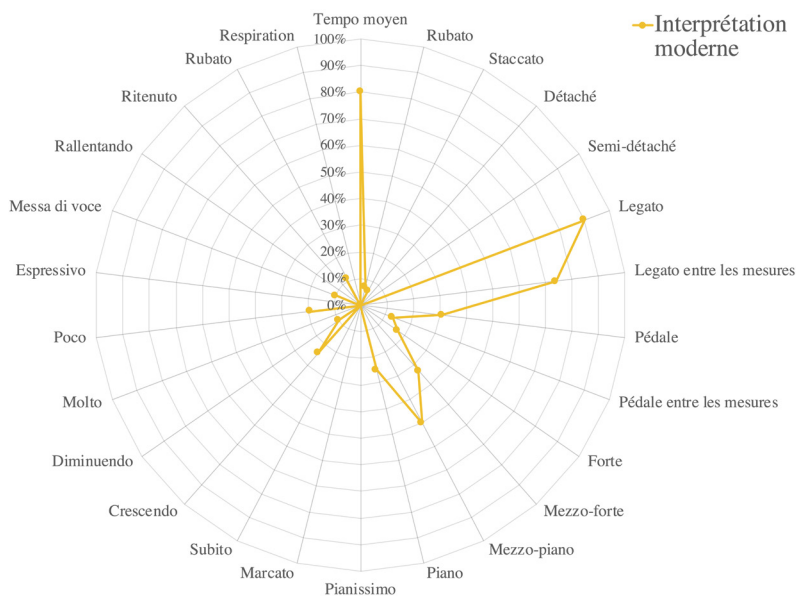


Figure 7c : Diagramme en étoile présentant les paramètres d'exécution de l'interprétation moderne

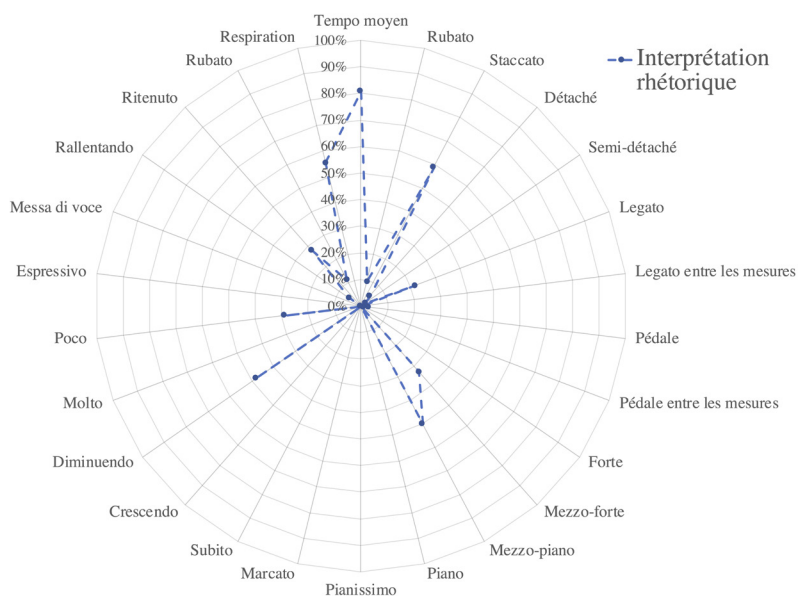
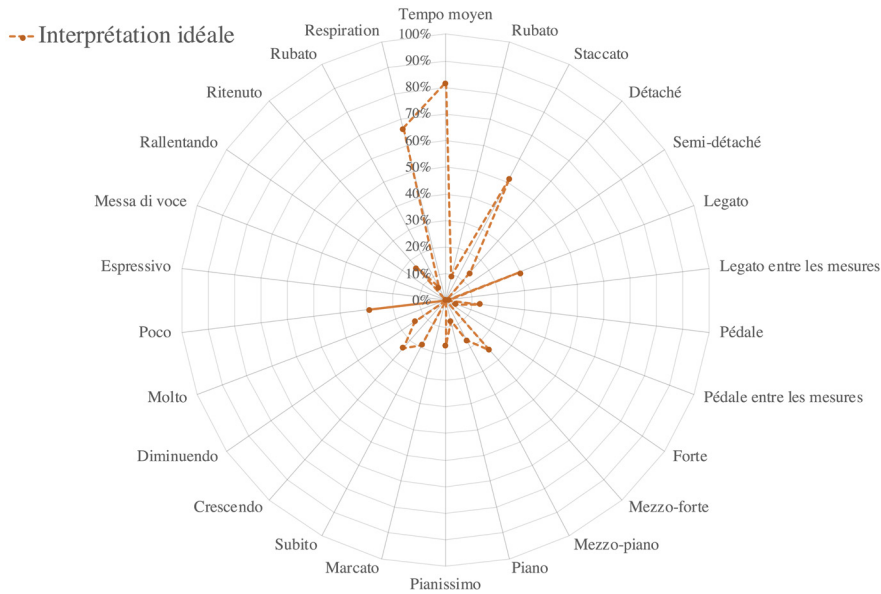


Figure 7d : Diagramme en étoile présentant les paramètres d'exécution de l'interprétation rhétorique



**Figure 7e :** Diagramme en étoile présentant les paramètres d'exécution de l'interprétation idéale

On remarque que l'interprétation de référence présente un tempo rapide avec un taux de *rubato* autour de 10 %, l'utilisation d'une variété de types d'articulation (autant de *staccato* que de *legato*), une utilisation fréquente de notes avec la pédale (autour de 30 %) et une intensité sonore plutôt élevée (*forte*). Seulement quelques marques d'expression (*poco*, *rallentando*, *marcato*) sont ajoutées sur la partition annotée.

Le style romantique présente une plus grande variété de paramètres. Il se distingue par l'abondance du *legato*, du *legato* entre les mesures ainsi que d'un grand nombre de changements de nuances (*piano* ou *mezzo piano*) et de variations du *timing* (*rallentando*, *ritenuto*, etc.). Le tempo est relativement modéré et le taux de *rubato* autour de 12 %, la pédale est utilisée sur environ 30 % des notes et 10 % de pédale entre les mesures. L'intensité varie du *mezzo piano* au *pianissimo*.

Le style moderne présente une forte similarité avec le style romantique dans l'abondance de l'articulation *legato* et du *legato* entre les mesures ; cependant, il se démarque par un profil minimaliste du côté des nuances, de l'expression et du *timing*. Le diagramme montre un style fortement concentré sur quelques paramètres : un tempo rapide avec très peu de variation (*rubato* autour de 7 %), l'articulation *legato* prédominante avec un taux très élevé de *legato* entre les mesures, un taux d'utilisation de la pédale autour de 30 %, peu de variation dans les nuances avec une préférence pour le *mezzo piano* et très peu de paramètres relevés pour l'expression ou *timing*.

Le style rhétorique présente des caractéristiques saillantes dont un tempo rapide avec un taux de *rubato* moyen (autour de 10 %), l'articulation *staccato* (avec un faible taux de *legato*), peu de changements dynamiques avec une préférence pour le *mezzo piano* et le *mezzo forte* (et relativement beaucoup de diminuendo), peu d'indications d'expression et un ample usage de courts silences entre les phrases<sup>73</sup>.

L'interprétation idéale ressemble à bien des égards au style rhétorique : tempo rapide avec forte présence de soupirs entre les phrases (« respiration<sup>74</sup> »), l'usage prédominant de l'articulation *staccato*, et une variété d'indications de dynamique, d'expression et de *timing*. L'interprétation idéale possède également certaines similarités avec l'interprétation de référence, notamment l'utilisation de la pédale et plus de variété dans la dynamique. Cependant, ces deux paramètres projettent un profil avec une moins forte amplitude ou fréquence d'utilisation que pour l'interprétation de référence. Le profil de l'interprétation idéale se situe donc entre l'interprétation de référence et l'interprétation rhétorique, mais plus proche de cette dernière.

### *L'imaginaire et la formation de l'interprète*

Lors de son premier entretien, la pianiste a énoncé des intentions stylistiques en fait contradictoires. Elle affirme vouloir interpréter le Passepiéd dans un style « baroque » tout en indiquant une préférence pour les caractéristiques du style romantique (pédale, *legato*, expression, *rubato*). Elle affirme ne pas vouloir jouer avec un *legato* parfait et veiller à varier l'articulation ; pourtant, elle concède qu'elle « aime utiliser la pédale » et qu'elle l'a utilisée pour l'enregistrement.

Le second entretien révèle que la participante a trouvé les descriptions stylistiques très claires et qu'elle était satisfaite du résultat de l'enregistrement, en particulier pour ses styles préférés : « J'ai vraiment aimé le style romantique, parce que nous ne faisons pas beaucoup d'*expériences* [sic] pour essayer de changer le style d'un répertoire. Mais on peut toujours le faire : on peut choisir un répertoire classique et le jouer de manière romantique ». Elle affirme que sa compréhension du morceau a évolué : « J'ai ajouté des détails qui m'ont donné plus d'assurance lorsque je joue [...] ». Les consignes lui ont donné un sentiment de confiance et de liberté : « Maintenant [...] je me sens capable de faire n'importe quoi ! Je ne pense pas que je vais faire quelque chose de très différent, parce que cette œuvre est une pièce baroque, mais si on me demande de jouer dans un autre style, je peux le faire ».

Dans le dernier entretien, la participante affirme avoir aimé travailler sur son interprétation idéale, avoir trouvé la tâche relativement facile et s'être inspirée des styles rhétorique et romantique pour y parvenir. Elle a porté attention à la hiérarchie métrique ainsi qu'aux légères respirations entre les phrases. Elle fait allusion à un ordre d'importance des paramètres : l'articulation, le mètre, le rythme, puis la dynamique. Elle note clairement la différence entre des décisions délibérées (« je me suis souvenue de faire des *staccatos* ») par rapport à une façon de jouer plus automatique (« j'ai juste joué dans un style que je pensais correct ou que je pensais baroque ») lors de sa

<sup>73</sup> Voir David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, p. 21-22, p. 28-30.

<sup>74</sup> Notés en anglais dans le graphique, *breaths*, en raison du nom du paramètres dans MuseScore.

première prestation. Cette dernière affirmation suggère que la participante avait une idée d'une norme d'interprétation pour le répertoire baroque dès le début de l'étude. Le choix de mettre l'accent sur certains paramètres plutôt que sur d'autres montre une prise de conscience des processus délibérés dans la création de son interprétation.

Pour terminer, elle affirme que sa formation antérieure a mis l'accent sur le répertoire romantique ; les œuvres de Bach étaient travaillées pour leur « pureté » sur le plan technique et expressif. Bien qu'elle n'ait pas reçu une formation spécialisée en interprétation baroque, ses propos et son jeu révèlent l'acquisition de compétences dans ce domaine.

## Discussion et conclusion

L'annotation des paramètres sur la partition à l'écoute des enregistrements s'appuie sur les travaux de Robert Philip et Bruce Haynes<sup>75</sup>. Les analyses suivant cette étape constituent un nouvel apport au domaine de l'analyse de l'interprétation musicale dans la mesure où les paramètres notés sont quantifiés dans *MuseScore* et représentés graphiquement. La quantification des paramètres est déjà explorée par certains chercheurs, dont Dorottya Fabian en 2008 ou Eitan Ornoy et Shai Cohen en 2022<sup>76</sup>, mais l'approche adoptée ici a tout de même certains avantages.

D'abord, les paramètres d'exécution ont été analysés de manière rigoureuse et détaillée en répertoriant les différents types d'articulation (*staccato*, détaché, semi-détaché et *legato*), ainsi que l'usage du *legato* entre les mesures et de la pédale. Bien qu'ils soient fondamentaux pour la caractérisation des styles d'interprétation au piano, ces paramètres sont largement sous-estimés dans la documentation sur l'étude de l'interprétation. Ensuite, le lien entre l'analyse de l'interprétation et la documentation des styles dans les travaux musicologiques est explicite : les références aux caractéristiques d'interprétation stylistique contenus dans les sources de cette étude complètent la précision des analyses. Finalement, les analyses se fondent sur la perception des paramètres de style par un auditeur expert. L'analyse proposée ici s'applique à la pratique musicale dans la mesure où les représentations graphiques tendent à faciliter la compréhension et la perception des styles.

Cette analyse des données démontre une évolution claire mais subtile du jeu de la pianiste depuis son interprétation initiale jusqu'à son interprétation idéale. Toutes les données confirment le rapprochement des paramètres de jeu vers les caractéristiques du style rhétorique : la variété dans l'articulation, l'usage restreint de la pédale, le meilleur contrôle du tempo et la légère démarcation entre les phrases. L'analyse a aussi permis de constater que le goût de la participante s'est dans ce cadre tourné vers un style idéal mieux informé par les règles rhétoriques relativement à son interprétation de départ,

<sup>75</sup> Voir notes 14 et 16.

<sup>76</sup> ORNOY, Eitan, et SHAI COHEN, « Back to the Present : Assimilation of Late 19<sup>th</sup> Century Performance Features Among Currently Active Violinists », *Journal of New Music Research*, 50/5 (2022), p. 413-427.

mais reflétant néanmoins son attachement au style romantique. Les entretiens avec la participante ont relevé une conscience des principes d'une interprétation rhétorique et un biais en faveur de l'interprétation romantique dès le début du protocole.

Dans un premier temps, l'apport de l'étude aura été de rappeler et de clarifier les critères stylistiques pour la pianiste à travers l'exploration des styles, et de stimuler le choix des critères reflétant son propre goût au terme du protocole expérimental. Notre première conclusion confirme l'hypothèse de départ : le biais provenant de la formation et de l'expérience préalable de la participante a joué un rôle dans le choix des paramètres du style de référence, qui est un style hybride, mais la présentation des caractéristiques spécifiques à chaque style aura contribué à la création d'un style plus aligné avec les conventions actuelles pour une interprétation de style rhétorique.

Parmi les visualisations de données proposées dans cet article, les espaces de paramètres d'exécution confirment de manière frappante la cohérence de chaque style et leurs différences. Les triangles formés par les trois meilleures prises des cinq styles occupent en effet des localisations distinctes dans l'espace paramétrique. Plus que toute autre analyse, celle-ci confirme que la participante possède une excellente capacité à varier son interprétation selon les critères qu'elle s'est appropriés durant l'étude, tout en reproduisant chaque style de manière stable à travers les trois prises.

La comparaison des données d'articulation témoigne des différentes applications du *staccato*, détaché, semi-détaché et *legato* en fonction des caractéristiques de chaque style. Les données de tempo montrent, d'une part, l'alignement des variations temporelles avec les débuts et fins des phrases du *Passepied* ; d'autre part, présentée sous forme d'histogrammes, la distribution de la variation du tempo dessine des contours différents pour chaque interprétation. Cette analyse suggère que la participante aurait consolidé son jeu en diminuant la répartition des valeurs de tempo en faveur d'un meilleur contrôle de l'ensemble des données selon le style. Enfin, les diagrammes en étoile proposent une représentation synthétique de l'ensemble des paramètres d'exécution permettant de constater les caractéristiques les plus saillantes de chaque style. Il nous est permis de confirmer la seconde hypothèse suivant l'observation des analyses : la pianiste a reproduit les paramètres entre les prises d'un même style tout en différenciant clairement les paramètres de chaque style.

Les retombées des résultats de cette étude soulignent la pertinence d'une démarche pédagogique soutenue par une connaissance des principes stylistiques dans le développement et le raffinement du goût d'une pianiste ayant une formation aboutie. En effet, les propos de la participante montrent à quel point les répercussions de l'étude sur le contrôle du jeu instrumental ont dépassé les objectifs pédagogiques et analytiques. L'agencement entre les objectifs, la méthode, le niveau de formation de l'interprète et l'œuvre choisie aura contribué aux conditions favorables à l'épanouissement créatif réalisé à travers un cadre de travail non moins déterminé et rigoureux. Cette méthode pourrait aussi s'appliquer à une démarche de recherche-crédation en interprétation.

Une étude faisant appel à un plus grand nombre de participants permettrait d'évaluer l'impact de la méthode de travail proposée pour l'exploration des styles à une plus large échelle. L'application de cette méthode aux pianistes ayant une formation différente, ou moins avancée, permettrait de réévaluer son impact à différents niveaux

d'expertise. En termes de méthodologie d'analyse, l'utilisation d'outils informatiques pour l'analyse des données MIDI serait une excellente façon de valider, de comparer et d'évaluer les analyses auditives réalisées à partir de l'écoute des enregistrements.

Pour conclure, la méthode de travail exploratoire et le processus d'analyse présentés dans cet article permettent d'aboutir à un degré de maturation et de développement dans l'évolution artistique et intellectuelle des musiciens dans des délais assez courts (un mois), du moins dans le cas d'interprètes experts. En s'appuyant sur l'analyse des paramètres stylistiques du jeu d'une pianiste, un interprète peut arriver à une conceptualisation fine des nuances distinguant un style d'un autre. Ainsi, l'appropriation des caractéristiques stylistiques s'effectue en transférant l'apprentissage et la conceptualisation des styles sur le plan intellectuel directement vers la pratique instrumentale.

## Références

- ARBO, Alessandro, « Entre œuvre et performance : réflexions sur le double statut de l'art musical », *Musurgia*, 28/2 (2021), p. 13-34.
- BARONI, Mario, « Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), vol. 4 : « Histoires des musiques européennes », Arles, Actes Sud, 2006, p. 53-77.
- BOUDINET, Gilles, « Les enjeux de l'éducation musicale au XXI<sup>e</sup> siècle », *Recherches en Éducation Musicale*, 28 (2010), p. 3-16.
- BROWN, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice : 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- DA COSTA, Neal Peres, « Performance Practices for Romantic and Modern Repertoire », *The Oxford Handbook of Music Performance*, vol. 1, Gary E. McPherson (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2022.
- DART, Thurston, *The Interpretation of Music*, Londres, Hutchinson, 1954.
- DOLMETSCH, (Eugène) Arnold, *The Interpretation of the Music in the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries*, Londres, Novello, 1915.
- FABIAN, Dorottya, « Analyzing Difference in Recordings of Bach's Violin Solos With a Lead From Gilles Deleuze », *Music Theory Online*, 23/4 (2017).
- FABIAN, Dorottya, *Bach Performance Practice, 1945-1975 : A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*, New York, Routledge, 2017.
- FABIAN, Dorottya, « Performance Practices for Baroque and Classical Repertoire », *The Oxford Handbook of Music Performance*, vol. 1, Gary E. McPHERSON (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2022.
- FRIBERG, Anders, et Erica BISESI, « Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations », *Expressiveness in Music Performance : Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 240-259.
- FRIBERG, Anders, Roberto BRESIN et Johan SUNDBERG, « Overview of the KTH rule system for musical performance », *Advances in Cognitive Psychology*, 2/2-3 (2006), p. 134-161.

- HANDSCHIN, Jacques, « Die alte Musik als Gegenwartsproblem. », *Gedenkschrift Jacques Handschin : Aufsätze und Bibliographie*, Hans OESCH (éd.), Berne, Haupt, 1957, p. 338-341.
- HAYNES, Bruce, *The End of Early Music*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- HILL, Robert, « Overcoming Romanticism : On the Modernization of 20<sup>th</sup> Century Performance Practice », *Music and Performance During the Weimar Republic*, Bryan GILLIAM (éd.), New York/Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 37-58.
- LANDOWSKA, Wanda, *Landowska on Music*, Denise RESTOUT (éd.), New York, Stein and Day, 1964.
- LAZAROV, Viktor, Simon RENNOTTE et Caroline TRAUBE, « De l'intention musicale au jeu instrumental : développement d'un protocole de recherche pour l'analyse qualitative et quantitative de trois styles d'interprétation d'une œuvre de J. S. Bach au piano », *Revue musicale OICRM*, 6/1 (2019), p. 113-141, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1062431ar>, consulté le 14 juin 2023.
- LAZAROV, Viktor, *À la recherche des styles d'interprétation du répertoire baroque au piano : analyse qualitative et quantitative des paramètres d'exécution et proposition d'une méthode de travail pour le développement d'une démarche artistique informée et exploratoire en interprétation*, thèse de doctorat, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 2023, <https://umontreal.scholaris.ca/items/f3b1d4e7-a237-4048-a989-6e2427fed5f5>.
- LEECH-WILLKINSON, Daniel, *Challenging Performance : Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, eBook, version 2.2.4, 2020, <https://challengingperformance.com/the-book/>, consulté le 14 juin 2023.
- LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, 6 (1996), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1064848ar>, consulté le 14 juin 2023.
- MEYER, Leonard B., « Toward a Theory of Style », *The Concept of Style*, Berel LANG (ed.), Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1979, p. 3-44.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.
- ORNOY, Eitan, et Shai COHEN, « Back to the present: Assimilation of late 19<sup>th</sup> century performance features among currently active violinists », *Journal of New Music Research*, 50/5 (2022), p. 413-427.
- RAPP, Christof, « Aristotle's Rhetoric », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2022, en ligne: <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-rhetoric/>, consulté le 14 juin 2023.
- PHILIP, Robert, *Early Recordings and Musical Style : Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1992.
- RINK, John, « Analysis and (or ?) Performance », *Musical Performance, A Guide to Understanding*, John RINK (éd.), Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2002, p. 35-58.
- SCHULENBERG, David, Recension de : Bruce HAYNES, *The End of Early Music : A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, *Journal of the*

*American Musicological Society*, 63/1 (2010), p. 169-178, en ligne: <https://doi.org/10.1525/jams.2010.63.1.169>, consulté le 14 juin 2023.

SCHULENBERG, David, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York, Routledge, 2<sup>e</sup> éd. : 2013. [1<sup>re</sup> éd. : 1992.]

SÉGUIN, Nicholas, et Gilles COMEAU, « La variabilité intra-individuelle du mouvement en performance pianistique. Une revue exploratoire », *Revue musicale OICRM*, 9-2 (2022), p. 1-28, en ligne : <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol9-n2/la-variabilite-intra-individuelle/>, consulté le 14 juin 2023.

### **Discographie**

PACHMANN, Vladimir DE, « Italian Concerto in F », *The Great Pianists*, vol. 1, disque compact, Dal-Segno Records (2), 2007, DSPRCD 017, page 5.

RICHTER, Sviatoslav, « Italian Concerto In F BWV 971 », *Bach – French Overture BWV 831 / Toccata BWV 912 & Sonata BWV 966 / Italian Concerto BWV 971*, disque compact, Live Classics, 2002, LCL 402, pages 11-13.

SCHIFF, András, « Italian Concerto In F Major, BWV 971 », *J. S. Bach – Italian Concerto / Chromatic Fantasy & Fugue / Two-Part Inventions / Preludes & Fugues*, disque compact, Decca, 2003, 475 193-2, disque 1, pages 1-3.