

Analyse de la fugue en *do* mineur BWV 847 du premier cahier du clavier bien tempéré - Bach

L'analyse qui va suivre se veut extrêmement méthodologique et s'organisera dès lors en plusieurs étapes bien distinctes. Il est important de signaler qu'elle a été réalisée dans une perspective **didactique**. En d'autres termes, comment, à partir de cette analyse et de sa présentation, utiliser les informations récoltées lors d'un cours dispensé à un étudiant. Les points traités ici aborderont chronologiquement :

1. La forme générale associée au plan tonal
2. Les rapports entre sujet et réponse
3. L'analyse complète de l'exposition
4. L'analyse détaillée du sujet et sa mise en rapport avec les deux contresujets
5. L'analyse des divertissements et des expositions partielles
6. La coda
7. L'analyse harmonique
8. La mise en évidence de quelques rapports avec le prélude
9. L'utilisation de cette analyse lors d'un cours

Cette fugue BWV 847 en *do* mineur est à trois voix et contient deux contresujets sur lesquels nous reviendrons plus tard. Écrire une fugue à trois voix avec deux contresujets apporte sans conteste quelques avantages. En effet, chaque fois qu'une exposition du sujet ou de la réponse se fait entendre, le contrepoint, s'il est renversable (ce qui est bien entendu le cas chez Bach), est déjà « prêt à l'emploi ». Contrairement à beaucoup d'autres fugues du clavier bien tempéré, cette fugue en *do* mineur n'a pas de strettes. C'est sans doute la nature du sujet avec la répétition de sa tête à trois reprises qui empêche celles-ci. En réalité, il n'y a pas la place nécessaire pour faire entrer des strettes. Le caractère de cette fugue est assez bien en rapport avec les affects liés aux tonalités à l'époque de Bach (donc en Allemagne). Voici, en condensé, ce que dit Mattheson à propos de cette tonalité de *do* mineur : *Amabilité, douceur* et parfois *tristesse* (Das Neu-Eröffnete Orchester, 1713).

1. Forme générale et plan tonal

Le projet de Bach étant, après l'exposition, d'alterner des divertissements s'enchaînant à des expositions partielles, la forme globale est assez facile à appréhender.

L'exemple 1 ci-dessous reprend toute la fugue réécrite sur trois portées.

The image shows a musical score for Fugue BWV 847 by J.S. Bach, transcribed on three staves. The score is annotated with various labels and lines to indicate its structure and tonal plan. The annotations include:

- Exposition:** The first system, starting with the subject in the bass clef (labeled "sujet do" in red). It includes a "sol réponse" (labeled in blue) and a "conduit modulant" (labeled in blue).
- divertissement (I) modulant vers Mib:** The second system, starting at measure 7. It features a "sujet en Mib" (labeled in red) and a "sujet do" (labeled in red).
- divertissement (II) modulant vers do:** The third system, starting at measure 12. It includes a "réponse sol" (labeled in blue) and a "C.P." (Cadenza Part).
- divertissement (III) modulant vers do:** The fourth system, starting at measure 17. It features a "sujet" (labeled in red) and a "C.P." (Cadenza Part).
- divertissement (IV) non modulant:** The fifth system, starting at measure 22. It includes a "sujet" (labeled in red) and a "C.P." (Cadenza Part).
- réexposition:** The sixth system, starting at measure 27. It features a "sujet" (labeled in red) and a "C.R." (Cadenza Réponse).
- coda:** The final system, ending with a "pédale de tonique" (labeled in blue) and a "« abruptio »" (labeled in green).

Exemple 1 - fugue réécrite sur 3 portées

Après avoir fait entendre le sujet et la réponse tonale lors des quatre premières mesures (nous reviendrons ultérieurement sur la réponse), un conduit modulant de deux mesures ramène la tonalité de *do* mineur afin de faire entendre la dernière entrée de l'exposition – exposition qui se termine à la mesure huit.

Entre maintenant le premier divertissement modulant qui amène le ton du relatif (*Mib* majeur). À l'issue de celui-ci, Bach fait entendre le sujet dans cette nouvelle tonalité (mesure 11).

Le deuxième divertissement, modulant lui aussi, ramène la tonalité de *do* mineur – tonalité dans laquelle se fait entendre une réponse (mesure 15). Assez logiquement, comme à l'exposition, la réponse est au ton de la dominante (*sol* mineur). Cette nouvelle exposition de la réponse se ponctue par une cadence parfaite.

Partant de *sol* mineur, le troisième divertissement ramène progressivement la tonalité principale dans laquelle une nouvelle entrée du sujet est entendue (mesure 20). Celle-ci se ponctue également par une cadence parfaite.

Le quatrième divertissement, non modulant cette fois, aboutira à une nouvelle entrée du sujet en *do* mineur – nouvelle entrée qui fera entendre une cadence rompue à la résolution de la tête de celui-ci (mesure 27). Ce dernier divertissement (nous y reviendrons plus tard) peut être considéré comme la synthèse des divertissements qui ont précédé. Le sujet qui suit ce divertissement peut quant à lui être compris comme une forme de réexposition. Contrairement aux ponctuations des entrées du sujet et/ou de la réponse qui ont précédé, cette nouvelle entrée du sujet se termine par un silence inattendu que la rhétorique baroque a baptisé « abruptio ». Dans son article « Discours sur la Rhétorique musicale », Pierre-Alain Clerc explique ce type silence de la manière suivante : « Arrêt brusque, surprenant, inattendu, pouvant même être choquant : arrêt suivi d'une pause générale (silence). C'est le moment où l'orateur fait valoir la force de ce qu'il vient de dire en fixant, immobile, son auditoire »¹.

La fin de la fugue se termine ensuite par une cadence parfaite suivie d'une pédale de tonique sur laquelle Bach fait réentendre le sujet une dernière fois avant de le ponctuer par une tierce picarde.

Les entrées du sujet et de sa réponse se présentent de la manière suivante aux différentes voix :

	Exposition	Div. 1	Div. 2	Div. 3	Div. 4	Coda
Voix 1	réponse (sol)	sujet (Mib)		sujet (do)		sujet (do)
Voix 2	sujet (do)		réponse (sol)			
Voix 3	sujet (do)				sujet (do)	

Exemple 2 – plan des entrées du sujet et/ou de la réponse

¹ CLERC P.-A. *Discours sur la Rhétorique musicale et plus particulièrement la rhétorique allemande entre 1600 et 1750*, pages 31 et 32, Ed. Calwer & Luthin, Genève, 2001.

Soit 4 entrées à la voix supérieure, 2 entrées à la voix médiane et 2 entrées à la voix grave.

2. Rapports entre sujet et réponse.

The image shows two staves of music in G minor, 4/4 time. The top staff is labeled 'sujet' and the bottom staff is labeled 'réponse tonale'. A red rectangular box encloses the first three notes of the subject: G4, D5, and A4. A blue rectangular box encloses the first three notes of the answer: D4, G3, and A3. This illustrates the intervallic transformation from a 4th descending and 2nd ascending in the subject to a 5th descending and 3rd ascending in the answer.

Exemple 3 – rapports entre le sujet et la réponse

Comme le montre le cadre rouge à l'exemple ci-dessus, Bach fait une mutation dans la réponse – il s'agit donc bien d'une réponse « tonale ». À la note *sol* dans le sujet (la dominante), c'est la note *do* qui y répond. Les relations intervalliques sont dès lors modifiées. L'enchaînement *do-sol-lab* (4^{te} descendante et seconde montante) dans le sujet, devient, dans la réponse, *sol-do-mib* (5^{te} descendante et tierce montante).

Rien de bien particulier puisque ce type de mutation est extrêmement fréquent tant chez Bach que chez d'autres compositeurs.

3. Analyse de l'exposition.

Avant d'aller plus en avant dans l'analyse du sujet, nous proposons à l'exemple 4 l'analyse de l'exposition. Cet exemple signale par des cadres les trois entrées thématiques (sujet en rouge et réponse en bleu), mais aussi les deux contresujets qui accompagneront fidèlement le sujet et la réponse.

The image shows two systems of musical notation for the exposition of the fugue. The top system shows the first two staves. The subject is in the upper voice (red box), and the answer is in the lower voice (blue box). A green line marks the 'tête du sujet'. A purple oval highlights a rhythmic pattern in the answer. The bottom system shows the next two staves. The first counter-subject (CS 1) is in the upper voice (blue box), and the second counter-subject (CS 2) is in the lower voice (green box). A red box highlights the subject's entry in the lower voice.

Exemple 4 - exposition

À l'entrée de la réponse, le premier contre-sujet fait son apparition (cadre bleu ciel). Comme c'est souvent le cas, il entre après la tête thématique. Écrit entièrement en croches, il se

distingue clairement de la réponse tout en étant parfaitement complémentaire. Les mesures 4 et 5 constituent ce que nous appelons un conduit modulant. Celui-ci s'impose par le fait que la réponse est à la dominante (*sol* min) et que la nouvelle entrée du sujet doit se faire à la tonique. Ce conduit modulant utilise comme matériau de base la tête du sujet (lignes vertes à la voix supérieure) ainsi qu'un élément motivique que nous avons nommé « a ». Comme nous le verrons ultérieurement, celui-ci sera réutilisé par Bach lors du troisième divertissement. À la toute fin du mouvement de double-croches générées par ce motif « a », Bach fait entendre la tête du sujet (trait pointillé à la fin de la mesure 6). Ces deux éléments, la tête du sujet et l'élément motivique « a », sont des « parties libres ». Pour rappel, les parties libres sont, contrairement aux parties plus « strictes » que sont les sujets, réponses et contresujets, plus malléables et donc sujettes à diverses modifications.

La troisième et dernière entrée du sujet s'accompagne du premier contresujet, mais également d'un second contresujet (cadre vers clair). Celui-ci semble épouser la forme du premier tout en rappelant, au moment de sa désinence, le rythme caractéristique de la tête du sujet (la ligne verte le signale).

4. Analyse détaillée du sujet et mise en rapport avec les contresujets

L'exemple suivant montre la charpente du sujet et son incidence dans la construction des deux contresujets.

The image shows a musical score for Example 5, illustrating the relationship between the subject and two counter-subjects. The score is written in G minor, 3/4 time, and consists of four staves. The top staff contains the subject, which begins with a dotted quarter note (marked 'x') and ends with a double-circled quarter note (marked 'd'). The subject is marked with 'a' at the beginning and 'd' at the end. The counter-subject 1 is in the middle staff, marked with 'b' at the beginning and 'g' at the end. The counter-subject 2 is in the bottom staff, marked with 'c' at the beginning and 'g' at the end. The counter-subject 1 is marked with 'e', 'f', and 'g' respectively. The counter-subject 2 is marked with 'e', 'f', and 'g' respectively. The subject is marked with 'a' at the beginning and 'd' at the end. The counter-subjects are marked with 'e', 'f', and 'g' respectively.

Exemple 5 – rapports entre le sujet et les 2 contresujets

Nous avons nommé « x » la répétition brodée du *do* qui, à trois reprises, énonce l'élément rythmique moteur du sujet. Nous pourrions presque comprendre cette répétition du *do* comme une note pédale supérieure. Se dégage également de ce sujet une ligne descendante conjointe qui structure sa trajectoire globale. Placées sur des temps marqués (1^{er} et 3^e temps des mesures), les quatre notes dont se compose cette descente sont signalées par des cercles rouges à la lettre a. Ce sont ces quatre mêmes notes (*d*) qui, sous forme de synthèse, ponctuent le sujet (ce qui explique le double cercle à la fin du sujet). Comme le montre la lettre b, cette ligne descendante conjointe est aussi celle qui ouvre le premier contresujet et qui se retrouve ensuite dans le second contresujet (lettre c). Les lettres e, f et g montrent l'importance de ces mouvements conjoints dans la construction des deux contresujets. Ces

mouvements conjoints sont présents en mouvements parallèles (b et e) ou en renversement (f et c) comme le montrent les divers cercles de couleurs. Enfin, les hampes de la lettre h signalent le motif qui sera utilisé lors du deuxième divertissement. En dehors de la dernière entrée du sujet à la coda, c'est cet efficace contrepoint à trois parties qui sera présent à toutes les entrées du sujet et de la réponse.

5. Analyse des divertissements.

À l'exemple 6, nous avons placé les quatre divertissements en regard. L'analyse paradigmatique utilisée ici à l'avantage de montrer clairement les rapports qui existent entre ces quatre divertissements. Cet exemple utilise différentes couleurs ainsi que différentes formes qui vont servir efficacement pour notre analyse.

Les sujets, réponses et contresujets gardent les cadres de couleurs qui leur étaient assignés précédemment. De la même manière, les traits verts, comme auparavant, signalent l'utilisation de la tête du sujet. Les autres cadres de couleurs seront commentés plus bas.

Quelques précisions quant aux formes et cadres utilisés.

Lorsqu'un cadre ou un trait est en pointillés, il signale que c'est soit une partie d'un élément motivique signalé précédemment, soit une tournure mélodique dérivée de... Dans tous les cas, les couleurs auxquelles se réfèrent ces éléments sont conservées.

The image displays a musical score for Example 6, consisting of four divertissements (Div. 1 to Div. 4). Each divertissement is presented in three staves (treble, alto, and bass clefs). The score is annotated with various colored boxes and lines to highlight specific motifs and relationships. Div. 1 is labeled 'sujet' (subject) and 'C.S. 1' (counter-subject). Div. 2 is labeled 'réponse' (response). Div. 3 and Div. 4 are also labeled. The annotations include solid and dashed boxes in red, green, blue, purple, and orange, as well as circles and lines, indicating connections between different parts of the music.

Exemple 6 – les divertissements

Le premier divertissement modulant qui, pour rappel, est destiné à amener le ton du relatif (*Mib*), est construit à partir d'un continuum de double-croches entendu à la voix la plus grave. Ce mouvement continu n'est pas sans rappeler la petite gamme descendante entendue à la voix médiane lors de l'exposition (mesure 3). Nous pourrions également le mettre en relation

avec ce que nous avons nommé « a » dans cette même exposition. Cet élément « a » égraine, lui aussi, des double-croches en mouvements conjoints.

Comme le montrent les cadres violets, ce long passage en doubles croches s'articule en trois phases (l'analyse harmonique y reviendra). Les mesures 1 et 2 à l'exemple ci-dessus constituent les deux premières phases. À la troisième phase (troisième mesure) ce long motif est écourté et sert à accompagner la tête du sujet qui entre à la voix supérieure. C'est cette amputation de deux temps qui justifie le cadre pointillé. Viennent se déposer sur ce continuum de double-croches des imitations de la tête du sujet entre les voix 1 et 2. La tête du sujet est renseignée par le trait plein en vert, tandis que l'utilisation de la désinence de cette tête, qui sert essentiellement à compléter l'harmonie, est renseignée par un trait pointillé de la même couleur.

Le deuxième divertissement est lui aussi construit à partir d'un continuum de double-croches entendu cette fois à la partie supérieure. Comme le premier divertissement, il est modulant et est destiné à ramener le ton principal – ton dans lequel, nous l'avons déjà signalé, Bach fait entendre une réponse (donc en *sol* mineur). Dès le premier regard (mais aussi la première écoute), il est évident que, en dehors du dernier cadre pointillé, ce continuum de doubles-croches est le renversement de celui entendu précédemment. Celui-ci accueille cette fois un fragment présent dans les deux contresujets et est joué en tierces parallèles aux voix 2 et 3 (cadre pointillé bleu ciel). Les cercles oranges montrent le fragment emprunté aux contresujets – motif dont nous avons déjà parlé lors de l'analyse des rapports existants entre le sujet et les contresujets (exemple 5).

Dans le troisième divertissement, le mouvement continu de double-croches laisse la place au motif « a » entendu à l'exposition (cadres mauves). Ce motif « a » est joué à trois reprises dans la même voix. C'est, comme lors du premier divertissement, la tête du sujet qui est utilisée comme élément moteur. Mais, contrairement à ce que Bach avait fait lors du premier divertissement, c'est dans la même voix que ce motif se répète (traits verts à la voix grave). La première voix quant à elle accompagne en tierces parallèles les trois premières notes de cette tête du sujet (trait pointillé). Contrairement aux deux premiers divertissements qui étaient composés d'un seul tenant, celui-ci peut être segmenté. La première mesure, ainsi que les deux premiers temps de la suivante, constituent la première partie que nous venons de commenter. La suite de ce divertissement présente cette fois les répétitions du motif « a » à la voix grave et les répétitions de la tête du sujet à la voix médiane (la voix supérieure étant, comme précédemment, à la tierce)². Ce divertissement est dès lors plus long puisqu'il s'étale sur 3 mesures alors que les deux précédents n'occupaient que 2 mesures.

Le quatrième et dernier divertissement est encore plus long, puisqu'il occupe quatre mesures et demie avant de faire entrer le sujet à la voix inférieure. Démarrant et finissant en *do* mineur, cet ultime divertissement est non modulant. Comme le montre l'analyse paradigmatique, ce dernier divertissement commence de la même manière que le premier. Sur le plan motivique, les deux premières mesures de ce quatrième divertissement sont, en dehors de l'amorce du continuum de double-croches (premier cadre en pointillés), pratiquement à l'identique des deux premières mesures du premier divertissement. Comme le montrent les hampes qui surmontent le trait jaune à la troisième mesure, Bach fait entendre à la première voix une

² Signalons que le *fa* de la voix supérieure au troisième temps de la deuxième mesure est bien bécarre.

petite variation de la tête du sujet que la seconde voix s’empresse d’imiter. Ce dernier divertissement se termine par la tête du sujet jouée à trois reprises à la voix supérieure. Ces trois entrées successives sont sans conteste le rappel de ce qui avait été entendu aux deux premières mesures du troisième divertissement. Nous pouvons dès lors considérer cet ultime divertissement comme une forme de synthèse des divertissements qui ont précédé. Nous n’irons pas plus en avant dans le détail de ces divertissements tant la réécriture paradigmatique nous semble parler d’elle-même.

6. La coda

Celle-ci ne demande que peu de commentaires. Après le silence surprenant de la mesure 29 (voir exemple 1), Bach amorce la cadence terminale qui se prolongera par une pédale de tonique sur laquelle le sujet sera entendu une dernière fois. La seule chose que nous voudrions mentionner (en dehors de l’analyse harmonique qui suivra), c’est la manière dont la densité sonore s’accroît par l’adjonction de sons supplémentaires : doublure à l’octave de la voix grave et renforcement sonore, tantôt à la voix supérieure, tantôt à la voix médiane.

7. Analyse harmonique

Aux exemples 7, 8 et 9 nous avons chiffré toute la fugue.

The image displays a musical score for a fugue, divided into four sections labeled 'div 1' through 'div 4'. Each section consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is annotated with harmonic analysis. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IVD, IVDI, IVDII, IVDIII, IVDIV, IVDV, IVDVI, IVDVII, IVDVIII) are placed above or below notes to indicate chord functions. Some numerals are circled in blue or red. Figured bass notation (Mib, Sib, do, sol) is used in the bass staff. A red circle in the final measure of 'div 4' is labeled 'pédale de dominante sous-entendue'.

Exemple 7 – chiffrage harmonique 1

Nous commencerons notre analyse par les divertissements 1 et 4. Ils ont bien des points communs et en particulier de dérouler un pattern de quintes descendantes³.

Après l'amorce du premier divertissement en *do* mineur, nous avons chiffré toute cette séquence en *Mib* majeur – ton d'aboutissement de ce divertissement. Les cercles montrent le cycle de quintes descendantes : VI – II – V – I. Ce mouvement de quintes descendantes se poursuit même jusqu'au IV au moment de l'arrivée du sujet en *Mib*. Les accords non entourés (VID, IID..., soit des dominantes secondaires) sont signalés par une plus petite taille. Nous aurions pu les chiffrer aussi : V/II (équivalent à VID), V/V... Le chiffrage harmonique du quatrième divertissement révèle les mêmes caractéristiques puisque c'est à nouveau un pattern de quintes descendantes que Bach utilise (I – IV – VII – III – VI – II – V) avant de retrouver l'accord de tonique au troisième temps de la quatrième mesure. C'est donc, cette fois, un tour complet de l'échelle des quintes. L'accord de dominante à la quatrième mesure est marqué par une pédale de dominante qui trouvera sa résolution à la sixième mesure sur le VI^e degré (cadence rompue). Ce sont les accords V – I – II – V qui se déposent sur cette pédale de dominante.

Le deuxième divertissement fonctionne différemment sur le plan harmonique. Moins facile à appréhender, nous avons choisi de montrer comment un pattern harmonique II – V – I est répété dans plusieurs tonalités (celui-ci est souligné par des cadres à l'exemple ci-dessus)⁴. C'est, malgré la brièveté de chaque tonalité, le meilleur moyen de comprendre le mécanisme harmonique de cette séquence. Ces microtonalités s'enchaînent cette fois par des quintes ascendantes : *Mib* – *Sib* – *fa* – *do*.

Le troisième divertissement adopte une troisième stratégie. Partant de *sol* mineur (ton de la réponse entendue précédemment), les appuis principaux, qui sont placés sur des temps métriquement forts, se font sur la progression VI – VII – I. En dehors du mouvement V – VI (cadence rompue), ce sont les dominantes de ces accords qui les précèdent – IVD (ou V/VII) amène VII et V amène I. Comme le montrent les cadres, ce sont ces mêmes enchaînements que Bach reprend au ton principal (mesures 3 et 4). Le ID (ou V/IV) trouve sa résolution au troisième temps de la mesure 4, soit pendant l'énoncé du sujet à la voix supérieure.

Pour poursuivre cette analyse harmonique, nous allons vérifier la manière dont Bach harmonise les différentes apparitions du sujet et de la réponse. Tout comme pour les divertissements, nous avons superposé sous forme d'analyse paradigmatique les différentes occurrences. Ce qui retient notre attention ici, c'est la manière dont la charpente harmonique du sujet, présentée à la lettre « a » de l'exemple 8, est conservée par Bach. C'est, sans nul doute, le fait que le sujet et la réponse soient systématiquement accompagnés des deux contresujets qui explique la récurrence des patterns harmoniques.

³ Qu'un pattern de quintes soit utilisé pour moduler ou non, c'est un des procédés harmoniques que Bach utilise souvent dans ses divertissements.

⁴ Lorsqu'un accord se présente sans sa fondamentale, nous l'avons placé entre des crochets. Ceci signale qu'il joue le rôle de...

The image displays a musical score for the fugue BWV 847 by J.S. Bach, with harmonic analysis for nine staves (a-i). The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. Each staff shows a line of music with corresponding chord symbols written below it. The chords are color-coded: blue for primary chords (I, IV, V, II) and red for secondary or less common chords (ID, V, VI, (V), (V64), (II)). Some chords are in parentheses, indicating alternative interpretations. Two instances of 'C.P.' (Contrepoint) are highlighted in green boxes on staves e and f. The analysis shows a recurring harmonic pattern: I – IV – I – II – V – I.

Exemple 8 – chiffrage harmonique 2

La première ligne (a) propose la charpente harmonique du sujet – ce que nous appellerions bien volontiers l'harmonie sous-entendue ou sous-jacente. Celle-ci s'organise, globalement, autour d'un mouvement plagal suivi d'une cadence parfaite. D'autres accords peuvent intervenir, comme le ID, le V..., mais ils n'ont pas le même poids. Il y a donc une hiérarchie et celle-ci est signalée, graphiquement, par une plus petite taille ainsi que par la couleur rouge. Les parenthèses ajoutées à certains accords signalent que ceux-ci peuvent donner lieu à d'autres interprétations (nous y reviendrons plus bas).

À la lecture de l'exemple 8, apparaît clairement la récurrence du pattern harmonique sous-entendu du sujet lorsqu'il est énoncé seul au début de la fugue : I – IV – I – II – V – I (nous ne reprenons dans notre chiffrage que les fondamentales, qu'elles soient présentes ou sous-entendues). Pour rappel, les accords en petite taille sont considérés comme secondaires.

À plusieurs reprises le contrepoint ne fait entendre que deux sons sur le plan vertical. Les accords pourraient dès lors s'analyser différemment. Comme le montre clairement notre chiffrage, l'analyse a, le plus souvent, privilégié les patterns de quintes descendantes. Prenons un exemple. L'harmonie de la dernière croche de la première mesure à la lettre « b » (que nous avons chiffré (V) en petite taille), aurait aussi bien pu s'analyser comme la prolongation

du IV avec une sixte ajoutée. Lorsqu'un accord peut être compris différemment, nous l'avons placé entre des parenthèses.

Ce chiffrage, en particulier les accords subordonnés, peut, nous en sommes bien conscient, prêter à discussions. Mais ce qui nous importe ici, c'est de dégager l'omniprésence de la charpente générale : IV – I – II – V – I.

Bien que chacune des présentations de ce contrepoint à trois voix se terminent par un mouvement V – I, deux seulement (e et f) se termine par une véritable cadence parfaite.

Terminons cette analyse harmonique par la coda.

Exemple 9 – *chiffrage harmonique 3*

Après la cadence parfaite, la pédale de tonique terminale utilise la progression harmonique de base la plus courante : I – IV – I – V – I. autrement dit, une cadence plagale suivie d'une cadence parfaite. C'est aussi, nous le savons, la base fondamentale de toutes les entrées du sujet et du contresujet. Quelques accords sont plus secondaires comme : le IVD qui est engendré par le 6^e degré haussé (6^e degré qui amène la sensible), le ID (ou V/IV) qui amène IV, le V qui, à la quatrième croche de l'avant-dernière mesure, amène une tension avant le retour à la tonique (retour à I qui ponctue la cadence plagale) et enfin le parcours II – V – I qui clôture cette fugue par une tierce picarde.

8. Quelques rapports avec le prélude.

Exemple 10 – *rapport entre le prélude et la fugue*



Exemple 11 -

Nous avons repris à l'exemple 10 la conduite générale des 28 premières mesures du prélude. Celle-ci suffit pour montrer quelques-unes des parentés entre ce prélude et la fugue. Les deux premières notes de la partie supérieure, signalées par des flèches (*do* et *lab*), sont reprises pour construire la tête du sujet (cercles rouges à l'exemple 11). Le début de ce prélude fait entendre la fixation du ton sur une pédale de tonique. Or, c'est bien un retour du *do* brodé par le *si* qui se fait entendre à trois reprises (cercles bleus), faisant presque office, nous l'avons signalé plus haut, de pédale.

Enfin, tout comme dans la fugue, c'est bien le ton du relatif qui s'installe après le ton principal. La modulation s'opère ici par un pattern complet dans l'échelle des quintes (IV – VII – III – VI – II – V – I) avant de clore cette tonalité par un pattern II – V – I. La modulation s'accompagne d'un mouvement mélodique descendant à la partie supérieure – mouvement qui couvrira une octave complète (flèches et traits en bleu clair à l'exemple 10). Rappelons que la charpente mélodique du sujet est, elle aussi, bâtie à partir d'un mouvement conjoint descendant (trait vert à l'exemple 11). Bach ramène ensuite le ton principal avant d'amorcer une longue pédale de dominante.

9. Quelques utilisations possibles lors d'un cours

Il nous paraît évident que les nombreuses réécritures (paradigmatiques entre autres) constituent une assez bonne partition de travail. Elles permettent de prendre conscience non seulement de l'organisation formelle, mais aussi, voire surtout, de vérifier la récurrence des différents motifs et de leurs variations. Elle permet aussi de comprendre la hiérarchie des différents éléments.

L'analyse harmonique permet quant à elle de se concentrer sur ce paramètre qui, lorsqu'il est bien « entendu », devient une aide précieuse pour la mémoire. Si ce travail sur l'harmonie se fait au travers de réductions harmoniques, autrement dit en ne faisant entendre que les enchaînements d'accords, il nous semble que l'interprète comprendra mieux les enjeux de la subtile symbiose entre le contrepoint (la conduite horizontale des voix) et la dimension verticale. Bien d'autres choses sont encore exploitables à partir de cette analyse et c'est au moment où l'on enseigne et devant les difficultés que peut rencontrer un étudiant, que la créativité du professeur pourra se reposer sur la connaissance profonde du texte.

Jean-Marie Rens

Table des matières

1. Forme générale et plan tonal	2
2. Rapports entres sujet et réponse	4
3. Analyse de l'exposition	4
4. Analyse détaillée du sujet et mise en rapports avec les deux contresujets	5
5. Analyse des divertissements	6
6. Coda	8
7. Analyse harmonique	8
8. Quelques rapports avec le prélude	11
9. Quelques utilisations possibles lors d'un cours	12