

## Analyse de la fugue en ré mineur BWV 875 du second cahier du clavier bien tempéré - Bach

Cette analyse s'organiserà en plusieurs étapes bien distinctes. Les points traités aborderont chronologiquement :

1. L'analyse détaillée du sujet et de ses transformations.
2. Le plan tonal et la structure générale.
3. L'analyse détaillée du contresujet et de quelques parties libres.
4. La synthèse des différents constituants.
5. L'analyse harmonique.
6. Synthèse des apparitions du sujet, du contresujet et de certaines parties de ceux-ci.
7. Comment exploiter cette analyse dans un cadre didactique.

Cette fugue BWV 875 écrite en *ré* mineur est à trois voix. Son sujet, que nous allons analyser pour commencer, est caractérisé par l'opposition entre diatonisme et chromatisme, ainsi que par sa constitution qui, comme nous allons le voir, varie à plusieurs reprises lors du déroulement de la fugue.

Une autre caractéristique de ce sujet (caractéristique qui agit plus globalement sur le déroulement de cette fugue) est que sa tête (les triolets de doubles-croche) est extrêmement présente. Cette tête n'étant pas nécessairement suivie des autres constituants du sujet, nous aurons à plusieurs reprises la sensation d'entrées thématiques que nous avons baptisées « virtuelles ». Ces entrées qui avortent rapidement pourraient également être nommées « fausses entrées » ou encore « trompes l'oreille ». De la même manière et à plusieurs reprises également, ce ne sera, comme nous le verrons plus loin, que les premiers instants de la tête du sujet qui seront utilisés. Bref, le sujet a des particularités qui, comme nous allons le constater, agissent sur la grande forme. Le caractère de cette fugue est, nous semble-t-il, assez bien en rapport avec les affects liés aux tonalités (en Allemagne) à l'époque de Bach. Voici, en condensé, ce que dit Mattheson à propos de cette tonalité de *ré* mineur : *calme, moelleux, noblesse* (Das Neu-Eröffnete Orchester, 1713).

## 1. Analyse détaillée du sujet

L'exemple 1 contient plusieurs informations que nous allons commenter.

The image displays a musical score for the subject of the fugue BWV 875, annotated for analysis. The score is organized into eight horizontal lines (a-h) and includes several key elements:

- Line a:** The main subject melody, segmented into three parts: 'tête « t »' (highlighted in red), 'corps « c »' (highlighted in blue), and 'désinence « d »' (highlighted in green). The 'tête' consists of four triplets of eighth notes. The 'corps' features a descending chromatic line. The 'désinence' is a short concluding phrase.
- Lines b and c:** Simplified harmonic representations of the subject's initial movement, showing a sequence of thirds (b) and a letter 'c' (c).
- Lines d and e:** Examples of the subject's initial movement from the tonic to the dominant, with line d showing an ornate version and line e showing a simplified version.
- Lines f and g:** Further examples of the subject's initial movement, with line g showing a version with triplets.
- Line h:** A harmonic progression in the bass line, with Roman numerals indicating the chords: I V I IV I IID V ID IVD VIID III II V I. Below this line, a sequence of Roman numerals (V VI [V] I V I V I) is shown in red and blue, corresponding to the segments of the subject.

Exemple 1 – analyse du sujet

Commençons par la segmentation de ce sujet (ligne a). L'opposition rythmique et mélodique est claire. La tête du sujet, dans un mouvement ascendant de triolets de double-croches, est diatonique (cadre rouge). Partant d'un *ré* (la tonique), cet élan initial conduit à la dominante *la* (cercle vert). Cette ouverture du sujet peut être simplifiée comme le montrent les lignes b et c : une succession de tierces (lettre b) que nous avons superposées à la lettre c. Comme le signalent les lignes d-e et f-g, ce mouvement portant de la tonique à la dominante par un mouvement orné est très commun dans plusieurs sujets de fugues et d'inventions chez Bach. Une fois la tête énoncée et indépendamment des mouvements conjoints communs, le contraste qu'amène ce que nous considérons comme le corps du sujet est plus que marqué (cadre bleu). C'est non seulement le chromatisme descendant qui justifie la segmentation du sujet (mouvement descendant qui s'oppose donc au mouvement ascendant de la tête du sujet), mais également le continuum de croches qui tranche avec le dynamisme des triolets qui ont précédé. Nous aurions pu, comme le font beaucoup d'autres analyses de cette fugue, poursuivre ce corps du sujet jusqu'à la fin de la première ligne. Mais ce qui suit, ce que nous

avons nommé désinence et encadré en vert clair, trouve tellement de variantes dans le déploiement de la fugue que nous avons décidé de distinguer cette petite entité. Ajoutons encore que la charpente du corps du sujet (sans la désinence donc) effectue le même parcours que celui de sa tête, puisqu'il va de la tonique *ré* à la dominante *la* (cercle vert en pointillés). L'harmonie sous-entendue (ou sous-jacente) du sujet plaide en faveur de cette segmentation. En effet, comme le montre le ligne h, la tête du sujet installe la tonalité de *ré* mineur : le mouvement I – V – I – IV – I le montre clairement. Comme c'est souvent le cas, le mouvement chromatique descendant s'accompagne d'un pattern de quintes descendantes qui enchaînent des septièmes de dominante (IID – V – ID – VIID – III). Enfin, et ceci plaide en faveur de la découpe du corps du sujet en deux parties distinctes, c'est une cadence qui accompagne le retour du diatonisme mélodique et donc la désinence (cadre vert clair en pointillés). D'autres harmonisations sont bien entendu possibles : la première note du corps du sujet pourrait supporter un VI (chiffres rouges), l'enchaînement VIID – III pourrait être remplacé par [V] – I et, enfin, le mouvement cadentiel aurait pu être harmonisé par V – I – V – I (chiffres bleus). Nous verrons au moment de l'analyse harmonique plus détaillée la manière dont Bach harmonise le sujet selon les circonstances.

Afin d'étayer notre propos quant à l'analyse du sujet, nous avons repris à l'exemple 2 les différentes présentations de celui-ci, ainsi que de sa réponse, lorsque ceux-ci sont complets (puisque la réponse est réelle, la distinction entre le sujet et celle-ci est secondaire).

The image shows a musical score for the subject of the fugue BWV 875. It consists of several systems of staves. The first system includes staves 1, 3, and 6. The second system includes staves 10, 14, and 17. The third system includes staff 25. The score is annotated with colored boxes: red boxes highlight the first three notes of the subject in each occurrence; blue boxes highlight the descending chromatic line; and green boxes highlight the final notes of the subject. Labels include 'strette 1' and 'strette 2 (sujet en miroir)'. Measure numbers 1, 3, 6, 10, 14, 17, and 25 are indicated on the left side of the staves.

Exemple 2 – différentes occurrences du sujet

La superposition des différentes occurrences montre combien la tête du sujet ainsi que ce que nous avons appelé corps du sujet restent à l'identique, tandis que les désinences subissent

diverses modifications voire disparaissent, comme lors de la seconde strette sur le sujet en miroir<sup>1</sup>.

Dernière remarque à propos de ce sujet et plus précisément sur ses potentialités dans l'élaboration de strettes.

The image shows two musical staves, A and B, in 4/4 time. Staff A begins with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), then continues with a series of eighth notes and triplets. Staff B starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (B4, C5, D5), then continues with a series of eighth notes and triplets. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Exemple 3 – *sujet et ses possibilités de strettes*

Le second couple de triolets étant à la tierce du premier, il est assez aisé de réaliser une entrée en strette.

Deux cas de figure sont présentés à l'exemple 3.

Le premier (ligne A) montre une entrée à l'unisson. Le second (ligne B) à la quinte supérieure. Si la constitution du sujet permet ces entrées en strettes, il n'est pas aisé de les mener à terme. Aussi, comme nous le verrons plus loin, Bach devra réaliser des aménagements ou encore, comme l'exemple ci-dessus le montre, ne pas utiliser la totalité du sujet au moment de limitation.

## 2. Plan tonal et structure générale

L'exemple 4 reprend toute la fugue réécrite sur trois portées. Les différents cadres et traits signalent les constituants les plus déterminants pour la perception globale. Nous aborderons les autres éléments (parties libres...) dans la suite de cette analyse.

<sup>1</sup> Les chiffres signalent les mesures.

The image displays a musical score for the Fugue BWV 875 by J.S. Bach, divided into several systems. The score is annotated with various musical terms and structural markers:

- System 1:**
  - Exposition:** The first system, starting with the **sujet (ré)** in the treble clef.
  - réponse (la):** The second system, where the subject is answered in the bass clef.
  - C.S.:** Cadenza section in the bass clef.
- System 2:**
  - conduit modulant:** A section in the treble clef.
  - divertissement mod. I (FA):** A section in the treble clef.
  - sujet (ré):** The subject reappears in the bass clef.
- System 3:**
  - Cad. (ré) C.P.:** Cadenza and Coda section in the treble clef.
  - fausse entrée en miroir:** A section in the treble clef.
  - div. non mod. II:** A section in the treble clef.
  - nouvelle expo.:** A section in the bass clef.
  - fausse entrée:** A section in the bass clef.
- System 4:**
  - Cad.:** Cadenza section in the treble clef.
  - Articulation importante (mesure 14!):** A section in the treble clef.
  - div. non mod. III:** A section in the treble clef.
  - strette 1:** A section in the bass clef.
- System 5:**
  - strette 2 en miroir:** A section in the treble clef.
  - vers sol:** A section in the treble clef.
  - divertissement mod. IV:** A section in the treble clef.
  - fausse entrée:** A section in the bass clef.
- System 6:**
  - vers ré:** A section in the treble clef.
- System 7:**
  - Cad.:** Cadenza section in the treble clef.
  - fausse entrée:** A section in the bass clef.
  - C.P.:** Coda section in the treble clef.

Exemple 4 – structure générale et plan tonal

Comme à l'exemple 2, les cadres rouges, bleus et verts qui s'enchaînent signalent le sujet ou la réponse. Le contresujet est quant à lui signalé par une ligne verte. Cette fugue peut, globalement, se subdiviser en deux grandes parties. La première se compose de l'exposition (mesures 1 à 7) qui est suivie d'un premier divertissement modulant. Celui-ci polarise très brièvement le ton du relatif *Fa* majeur avant de revenir en *ré* mineur (mesures 8 et 9). Ce retour à *ré* mineur se ponctue ensuite par une cadence parfaite. Ce qui suit est tributaire de l'impact qu'a cette cadence parfaite sur notre perception. En effet, la tête du sujet qui se fait entendre dès le but de la mesure 10 à la voix grave ainsi que l'entrée de cette même tête en miroir à la voix supérieure suggèrent le début d'une nouvelle exposition en strette. Comme Bach ne fait entendre que la tête du sujet, nous avons choisi de baptiser ces deux entrées, nous l'avons déjà évoqué plus haut, de « fausses entrées » ou « d'entrées virtuelles ». Bach avait déjà amorcé cette illusion d'entrée du sujet quelques instants plus tôt puisqu'après la cadence en *fa* majeur (mesure 9) il avait fait entendre l'amorce de la tête du sujet (trait vert clair). En revanche, c'est bien, en *ré* mineur, une entrée plus complète que Bach fait entendre à la voix supérieure dès le quatrième temps de la mesure 10. Cette entrée est donc à considérer comme une entrée réelle même si la désinence attendue laisse place ici à la partie chromatique appartenant à la réponse (cadre bleu pointillé à la mesure 12). Ce chromatisme mène ensuite à une cadence « imparfaite » en *ré* mineur (mesure 13). Nous pouvons considérer ces deux mesures (12 et 13) comme un bref divertissement (ou un conduit) non modulant.

C'est après cette cadence que débute la seconde partie de la fugue – seconde partie qui débute donc à la mesure 14 (signature numérolologique de Bach, faut-il le rappeler ?).

Le début de cette seconde partie est marqué par l'entrée d'une première strette (réelle cette fois) entre les deux voix supérieures. L'une expose le sujet, l'autre la réponse. La troisième voix, la plus grave, fait quant à elle entendre le contresujet. Les désinences du sujet et de la réponse se prolongent sous la forme d'un nouveau petit divertissement (ou conduit) non modulant. Ce court passage amène la seconde strette à la mesure 17 (nous reviendrons ultérieurement sur ce que nous avons nommé « divertissements non modulants »).

Cette seconde strette commence par la réponse en miroir suivie d'un sujet – en miroir lui aussi. La particularité du miroir fait que la tête du sujet (ou de la réponse) ne va plus de la tonique à la dominante (de *ré* à *la*), mais bien de la tonique à la sous-dominante (de *ré* à *sol*). C'est cette particularité que Bach exploite afin d'amener la tonalité de la sous-dominante dès le troisième temps de la mesure 17.

Ces deux entrées en strettes (sans leurs désinences) s'enchaînent ensuite à deux nouvelles entrées de la tête du sujet. Nouvelle strette ? Le fait de n'avoir que la tête du sujet fait que, comme à la mesure 10, nous considérons ces nouvelles présentations comme de fausses entrées<sup>2</sup>. C'est à partir de ces fausses entrées du sujet en *sol* mineur que Bach amorce le quatrième et dernier divertissement. Ce divertissement, le plus long des quatre, est modulant puisqu'il va ramener progressivement le ton principal. Celui-ci s'étend jusqu'à la mesure 24 avant de faire entendre dès la mesure 25 la réexposition. Celle-ci débute par une nouvelle fausse entrée suivie d'une entrée complète du sujet accompagné de son contresujet.

---

<sup>2</sup> Nous verrons dans la suite de notre analyse combien le traitement de la tête du sujet est propice à ce que nous avons appelé « fausses entrées ».



## 4. Synthèse des différents constituants

The image shows a musical score for Example 6, which is a synthesis of different components of the fugue. The score is organized into eight staves, each labeled with a component: S, R, S-dés, tS, tSM, tpS, CS, and « a ». The S, R, S-dés, tS, and tSM staves show the beginning of the fugue with trills. The CS staff shows a counter-subject. The « a » staff shows a decorative element. Colored boxes highlight specific parts: a red box highlights the first four measures of S, R, S-dés, tS, and tSM; a blue box highlights measures 5-8 in S, R, S-dés, and tS; a green box highlights measures 9-10 in R, S-dés, CS, and « a »; a purple dashed box highlights measures 11-12 in R and S-dés; and a dashed blue box highlights measures 13-14 in S-dés.

Exemple 6 – synthèse des différents constituants

S / R : sujet et réponse « complets »

S-dés : sujet (ou réponse) sans désinence

tS : tête du sujet ou de la réponse

tSM : tête du sujet en miroir

tpS : tête partielle du sujet

CS : contresujet

« a » : élément servant aux divertissements

Le trait pointillé violet signale une partie libre liée au contexte harmonique

Le cadre en pointillés bleus quant à lui signale une partie du corps de sujet

D'autres éléments que ceux relevés plus haut sont utilisés. Ils sont à considérer, globalement, comme des « parties libres ». Prenons quelques exemples.

The image shows a musical score for Example 7, which is a selection of measures 11 to 14. The score is organized into eight staves, each labeled with a component: S, R, S-dés, tS, tSM, tpS, CS, and « a ». The S, R, S-dés, tS, and tSM staves show the beginning of the fugue with trills. The CS staff shows a counter-subject. The « a » staff shows a decorative element. Colored lines highlight specific parts: a blue line highlights measures 11-12 in S, R, S-dés, tS, and tSM; a purple line highlights measures 13-14 in S, R, S-dés, tS, and tSM; and a green line highlights measures 11-12 in CS and « a ».

Exemple 7 – quelques parties libres (mesures 11 à 14)

Le trait bleu à la voix intermédiaire est un mouvement chromatique complémentaire de la partie chromatique du sujet à la voix supérieure. La voix inférieure donne quant à elle les fondamentales des harmonies engendrées par les deux lignes chromatiques supérieures (trait violet). Au moment de la cadence de la voix inférieure (3<sup>ème</sup> temps de la deuxième mesure à l'exemple ci-dessus) le motif « a » entre et est imité par les autres voix comme le montrent les traits verts.

Exemple 8 – quelques parties libres (mesures 14 à 17)

Cet autre exemple montre comment le chromatisme du corps de la réponse au début de la mesure 15 se prolonge jusqu'à la mesure 17 (trait bleu). De la même manière, la descente chromatique du corps du sujet se prolonge en parallèle de la voix supérieure (trait bleu). Enfin, le CS à la voix inférieure se prolonge par la répétition de la désinence de celui-ci. Tout comme à l'exemple 7, c'est en grande partie l'harmonie qui conditionne le traitement de ces parties libres.

C'est du reste d'harmonie dont il sera question dans la suite de notre analyse.

## 5. Analyse harmonique

Nous ne prendrons que deux passages du texte. L'exemple 9 montre comment Bach harmonise la descente chromatique des mesures 10 à 13.

Exemple 9 – analyse harmonique (mesures 10 à 13)

C'est bien, comme nous l'avons signalé plus haut, un pattern de 5tes descendantes (dont les accords sont des 7èmes de dominantes) qui accompagne le chromatisme de la voix supérieure.

Voici un autre passage dont le chromatisme s'harmonise différemment.

Exemple 10 – analyse harmonique (mesures 14 à 17)

Nous avons choisi ici de réécrire ce passage à quatre parties. L'objectif de cette réécriture est de faire entendre des accords complets et de révéler encore plus clairement l'harmonie sous-jacente. À trois voix et étant donné la complexité contrapuntique de tout ce passage, qui présente le sujet en strette aux deux voix supérieures et le contresujet à la voix la plus grave, impose à Bach de faire des concessions.

Comparer la version à trois parties avec celle à quatre parties permet de voir la manière dont Bach arrive, très savamment, à conjuguer les dimensions contrapuntiques et harmoniques.

## 6. Synthèse des apparitions du sujet, du contresujet et de certaines parties de ceux-ci

Nous terminerons notre analyse en dégagant toutes les entrées du sujet et du contresujet ou une partie de ceux-ci. L'exemple 11, qui reprend toute la fugue, signale par un trait rouge ce que nous pouvons considérer comme de « vraies » entrées (entrées complètes avec, à certains moments, l'absence de la désinence), par un trait bleu une partie du sujet – qu'il s'agisse de la tête en triolets ou du corps chromatique. Les entrées qui avortent et engendrent donc une « illusion » d'entrée thématique sont signalées par un trait vert, tandis que l'apparition des premiers instants de la tête du sujet sont renseignés par un trait bleu ciel. Enfin, la présence du contresujet est mise en évidence par un trait violet et une partie de celui-ci par un trait violet en pointillés. Les parties en double-croches s'inspirant de l'énergie du contresujet ne sont pas reprises. En guise de rappel, nous avons également signalé par des chiffres romains l'articulation générale de la grande forme en deux parties.

The image displays a musical score for the first system (I) and the second system (II) of the Fugue BWV 875 by J.S. Bach. The score is in 4/4 time and features three voices: Soprano, Alto, and Bass. The first system (I) covers measures 1-8, and the second system (II) covers measures 9-24. The score is annotated with various colored lines (red, blue, green, purple) highlighting specific melodic and rhythmic patterns, such as the subject and counter-subject. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, and 24 are indicated at the start of their respective systems.

Exemple 11 – synthèse des apparitions du sujet, du contresujet et de quelques parties libres

Ce qui apparaît clairement à la lecture de cet exemple, c'est non seulement la présence importante de la tête du sujet, mais aussi les moments choisis par Bach pour nous livrer les entrées virtuelles. C'est d'abord à la cadence en FA (mesure 13) que la première fausse entrée se présente. Ensuite, toujours au moment d'une cadence, c'est à la mesure 14 qu'une strette entre les voix 1 et 2 avorte avant de faire entendre une entrée bien réelle à la voix 1. Enfin, Bach attend la confirmation de l'arrivée de la tonalité de la sous-dominante (troisième temps de la mesure 18) pour nous donner, une nouvelle fois sous la forme d'une strette, deux entrées virtuelles aux voix 3 et 1. Soulignons encore que c'est à partir de ces deux fausses entrées que le divertissement s'amorce.

### **7. Comment exploiter cette analyse dans une perspective didactique ?**

Il 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 leurs variations. Elles permettent également 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 éventuelles difficultés que pourrait rencontrer un étudiant que la créativité du professeur pourra se reposer sur la connaissance profonde du texte.

Jean-Marie Rens

### **8. Partition complète sur trois portées**

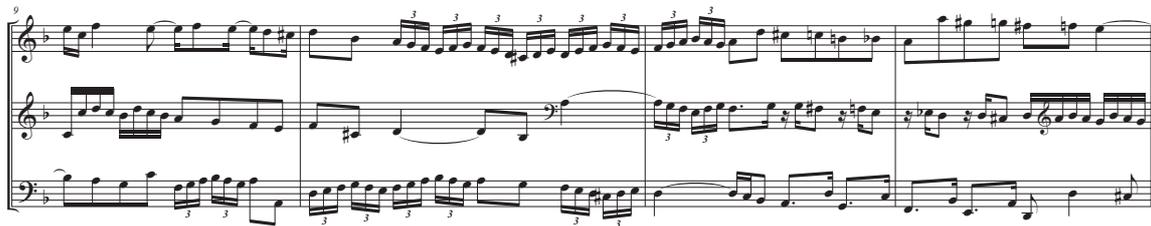
Analyse de la fugue BWV 875 – J.S. Bach 13



System 1: Measures 1-4. The treble clef part begins with a series of eighth-note triplets. The bass clef part has a whole rest in the first measure, followed by a half rest in the second measure, and then a melodic line starting in the third measure.



System 2: Measures 5-8. The treble clef part continues with eighth-note triplets. The bass clef part has a whole rest in the fifth measure, followed by a melodic line starting in the sixth measure.



System 3: Measures 9-12. The treble clef part features a melodic line with eighth-note triplets. The bass clef part has a whole rest in the ninth measure, followed by a melodic line starting in the tenth measure.



System 4: Measures 13-16. The treble clef part has a melodic line with eighth-note triplets. The bass clef part has a whole rest in the thirteenth measure, followed by a melodic line starting in the fourteenth measure.



System 5: Measures 17-20. The treble clef part has a melodic line with eighth-note triplets. The bass clef part has a whole rest in the seventeenth measure, followed by a melodic line starting in the eighteenth measure.



System 6: Measures 21-24. The treble clef part has a melodic line with eighth-note triplets. The bass clef part has a whole rest in the twenty-first measure, followed by a melodic line starting in the twenty-second measure.



System 7: Measures 25-28. The treble clef part has a melodic line with eighth-note triplets. The bass clef part has a whole rest in the twenty-fifth measure, followed by a melodic line starting in the twenty-sixth measure.

Table des matières

1. Analyse détaillée du sujet	2
2. Plan tonal et structure générale	4
3. Analyse détaillée du contresujet et de quelques parties libres	7
4. Synthèse des différents constituants	8
5. Analyse harmonique	9
6. Synthèse des apparitions du sujet, du contresujet et de quelques parties libres	10
7. Comment exploiter cette analyse dans une perspective didactique	12
8. Partition compète sur 3 portées	13