

Fascicules  
d'Analyse  
Musicale

Vol. I n° 1, janvier 1988

---

SOMMAIRE

Introduction	3
Agenda	7
Note à l'attention des auteurs	8
Chiffrages	9
Analyses de la Mazurka op. 7 n° 5 de Chopin	13
Index d'exemples d'analyse musicale: première partie, A-B	23
Bulletin d'abonnement	44

---

Fascicules d'Analyse Musicale  
c/o Nicolas Meeùs  
31 rue de l'Escrime  
B-1190 BRUXELLES

Fascicules d'Analyse Musicale

---

Périodique trimestriel

Abonnement annuel

Belgique: 300 FB (étudiants: 150 FB)

Etranger: 400 FB (à majorer de 50 frs pour frais  
en cas de paiement par chèque)

Compte bancaire n° 210-0533233-76

Contributions

Les manuscrits dactylographiés sont à envoyer  
avant le premier jour du mois de parution à

Nicolas Meeùs

31 rue de l'Esclime

B-1190 BRUXELLES

## INTRODUCTION

L'ANALYSE MUSICALE se trouve engagée aujourd'hui dans une phase particulièrement intéressante de son évolution. Ce n'est que dans la seconde moitié du 19e siècle qu'elle a commencé de se développer véritablement en tant que technique autonome; elle est issue de réflexions théoriques sur la nature et le fonctionnement de l'harmonie. Cette origine dans la théorie de l'harmonie a marqué la pratique de l'analyse musicale jusqu'à nos jours: aujourd'hui encore, l'analyse harmonique est un but principal, sinon le but essentiel de la démarche analytique.

Des voix de plus en plus nombreuses se sont élevées néanmoins pour attirer l'attention sur les autres paramètres qu'il faut prendre en compte, la mélodie, le contrepoint, le rythme, la texture. Le succès des théories de Schenker est certainement dû pour une bonne part au fait qu'elles ont été parmi les premières à déplacer le centre d'intérêt de l'analyse depuis l'harmonie vers d'autres aspects plus linéaires de l'écriture musicale. L'analyse musicale découvre des horizons nouveaux; elle s'est attaquée à des questions de rythme, de mélodie, de texture, d'instrumentation, de forme, etc., au travers desquelles elle fait entrevoir une nouvelle intelligence de la musique.

En même temps qu'elle mène la recherche méthodologique dans ces voies nouvelles, l'analyse musicale s'efforce de se hisser au rang d'une véritable phénoménologie de la musique, s'obligeant de travailler selon des critères aussi objectifs que possible. Elle a cherché à compléter la démarche intuitive qui l'avait guidée d'abord par des procédures rigoureuses de quantification et de qualification. Les efforts qui ont été faits et qui continuent d'être faits pour élever l'analyse au rang d'une science à part entière sont particulièrement intéressants à suivre. Ils portent non seulement sur les méthodes, desquelles on a voulu exclure toute subjectivité, mais aussi sur l'objet même de l'étude: alors que le 19e siècle s'interrogeait sur la nature du "génie", c'est à dire sur le compositeur ou sur l'interprète, les analystes modernes se penchent de préférence sur les partitions, considérées parfois hors de tout contexte socio-historique et supposées représenter un état objectif, "neutre", du phénomène musical.

Cette recherche d'objectivité est sans aucun doute favorisée par le développement des techniques et des matériels informatiques, qui devraient permettre d'automatiser les procédures de repérage des identités, des similitudes et des divergences entre les faits musicaux. Mais si les pro-

grammes d'analyse informatisée décrits dans la littérature sont ambitieux, leurs résultats ne sont pas toujours bien convaincants: c'est que la musique, souvent, se construit sur un jeu de "ni tout à fait semblable, ni tout à fait dissemblable", sur un jeu d'approximations que la logique booléenne n'apprécie que difficilement. Il faut reconnaître aussi que l'utilisation de l'informatique en analyse musicale s'est vue confrontée à la difficulté d'encoder les textes musicaux. Des progrès très considérables ont été faits dans ce domaine et laissent à nouveau entrevoir des possibilités extraordinaires.

Ce moment d'intense activité de recherche a suscité une littérature extrêmement abondante. "Le regain d'intérêt pour le domaine général de la théorie musicale vers la fin des années '70, écrit Ian Bent, s'est manifesté dans un foisonnement de nouvelles revues, certaines d'entre elles éditées par des étudiants diplômés en Amérique, et dans la formation de nouvelles sociétés de théorie musicale" (1). L'éditorial de Pierre-Marie Sgard dans le numéro 9 d'Analyse musicale décrit l'analyse musicale en France comme "une discipline encore jeune, mais en plein décollage" et souligne "le bourgeolement des revues musicales". "En l'espace de 2 ou 3 ans, 5 à 6 revues musicales nouvelles de qualité scientifique et professionnelle (...) ont vu le jour en France" (2). La revue Analyse musicale elle-même, l'Association pour le Développement de l'Analyse Musicale qui la gère et la Société française d'Analyse Musicale qui la cautionne sont évidemment parmi les plus importantes manifestations de ces activités en France.

Notre pays n'est pas resté inactif dans ce mouvement et a produit quelques textes fondamentaux en théorie musicale contemporaine. Mais l'activité scientifique, dans ce domaine comme dans d'autres, s'exerce trop souvent chez nous dans l'isolement et la solitude. Chacun de nous n'a-t-il pas découvert fortuitement l'intérêt que tel ou tel collègue porte à tel ou tel domaine de la théorie ou de l'analyse musicale qui nous tient à coeur? Combien d'autres travaillent-ils sur ces mêmes sujets, sans que nous n'en sachions rien? C'est dans l'espoir de mettre fin à cette situation que les Fascicules d'Analyse Musicale sont créés aujourd'hui. Ils se veulent un lieu de dialogue, de confrontation, de controverse peut-être. Il se veulent un moyen de collaboration et d'émulation qui ne peut que favoriser l'activité de chacun d'entre nous. Ils se veulent aussi la porte par laquelle les jeunes diplômés, les étudiants, viendront rejoindre le groupe des analystes et participer avec eux à cette aventure fascinante.

o o o

La prolifération des revues et des publications d'analyse musicale crée un contexte de concurrence qui n'est pas particulièrement favorable au succès d'une nouvelle revue. C'est pourquoi je voudrais souligner ici ce qui me semble devoir faire l'originalité des Fascicules d'Analyse Musicale, originalité qui leur permettra, je l'espère, de vivre. Je me suis inspiré de

(1) I. Bent (avec W. Drabkin), Analysis, (The New Grove Handbooks in Music), Londres, Macmillan, 1987, p. 69.

(2) P.-M. Sgard, 'Avant-propos', dans Analyse musicale 9 (4e trim. 1987), p. 1.

techniques de publication souvent utilisées dans le domaine des sciences exactes, en particulier dans les pays de langue anglaise (3), mais qui seront sans doute peu familières à une majorité de lecteurs: elles demandent donc quelques mots d'explication.

Les F. A. M. sont un lieu de dialogue, ouvert et accueillant. Il n'y a pas actuellement de comité de lecture susceptible de refuser des manuscrits: tout texte publiable et qui s'inscrit dans le domaine qui nous concerne (l'analyse musicale) sera publié. Au cas bien improbable où le nombre des manuscrits reçus deviendrait si important qu'un tri soit nécessaire, une procédure démocratique sera mise sur pied pour organiser ce tri; il est trop tôt pour l'envisager.

D'autre part, pour qu'un véritable dialogue puisse s'instaurer au travers des F. A. M., il est essentiel que la publication soit aussi rapide que possible: il doit être possible, plus précisément, qu'une réponse à une question posée ou à une communication d'un fascicule paraisse dans le fascicule suivant. Ceci sera rendu possible par l'utilisation d'un système élémentaire de "desktop publishing" (pour employer un des derniers mots à la mode). La publication, se faisant directement à partir des manuscrits dactylographiés des auteurs, peut être réalisée en quelques jours seulement. Il en résulte bien entendu des obligations particulières pour les auteurs, qui devront fournir des dactylographies photocopiables (voir la Note à l'attention des auteurs, p. 8). Ce système de photocopie des textes des auteurs a en outre l'avantage de permettre la publication à un coût particulièrement réduit. La revue s'en trouve ainsi moins exposée aux difficultés d'ordre financier et accessible au plus grand nombre.

Si l'existence matérielle des F. A. M. pose ainsi peu de problèmes, sa survie sera par contre conditionnée par ses auteurs. J'ai réalisé entièrement ce premier numéro parce qu'il me semblait préférable de proposer dès le départ un projet concret et tangible, plutôt qu'une idée abstraite et incertaine. Mais je n'ai pas l'intention de créer un nouveau Tonwille. Si l'appel lancé ici ne trouve pas d'écho et si les manuscrits ne suivent pas, il sera mis fin bientôt à l'expérience. Si par contre les auteurs répondent à cet appel, ils seront entièrement maîtres du contenu des Fascicules à venir.

Les Fascicules d'Analyse Musicale se présentent sous une apparence bien modeste par comparaison avec certaines publications périodiques importantes dans notre domaine. Cet aspect extérieur devrait trouver une correspondance, me semble-t-il, dans leur contenu: notes brèves, rapports sur des travaux en cours, versions provisoires d'articles en préparation, travaux d'étudiants, idées en gestation, en un mot tout ce qui fait l'activité scientifique, voilà ce qui pourrait être publié ici. Je ne veux pas dire qu'il faudrait écarter les articles plus achevés, mais seulement que les auteurs doivent prendre conscience du fait que les F. A. M. leur offrent la possibilité de publier plus rapidement, de façon moins formalisée que d'autres revues. Les grands articles de fond sont évidemment bienvenus, mais les F. A. M. ne prétendent pas faire concurrence dans ce domaine à des revues plus policées et plus largement diffusées.

D'autres questions se posent encore sans doute à propos de ces Fascicules, de leur organisation, de leur avenir, et plus généralement de

---

(3) Le modèle qui m'a directement guidé dans la préparation de ce fascicule est le FOMRHI Quarterly, le bulletin trimestriel de la "Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments", que je remercie ici.

l'avenir de l'analyse musicale en Belgique. Le deuxième numéro des F. A. M. fournira l'occasion d'y revenir en tenant compte notamment des réactions reçues après la diffusion de ce premier fascicule.

o o o

Ce premier numéro des F. A. M. est distribué à ceux qui m'ont semblé pouvoir s'y intéresser. Je les invite à relayer l'information auprès de leurs collègues ou de leurs étudiants. Des exemplaires supplémentaires peuvent être obtenus chez moi. Le second numéro paraîtra dans le courant du mois d'avril. Il contiendra déjà, je l'espère, quelques communications qui m'auront été transmises. J'y continuerai pour ma part l'Index d'exemples d'analyse musicale commencé ci-après et j'ai quelques autres travaux en chantier.

Mais ce second fascicule ne sera envoyé qu'à ceux qui auront payé le montant de l'abonnement. Un bulletin d'abonnement se trouve en dernière page de ce fascicule-ci ...

A tous, une bonne année 1988.

Nicolas Meeùs

---

 AGENDA
 

---

Les Fascicules d'Analyse Musicale se feront un plaisir d'annoncer toutes les manifestations qui peuvent intéresser les lecteurs. Les informations à ce sujet devraient être communiquées au plus tard le dernier jour du mois qui précède celui de la parution du fascicule.

Les Jeunesses Musicales de Belgique organisent les 19, 20 et 21 février un colloque consacré à Lulu d'Alban Berg, avec un programme exceptionnellement riche (où l'analyse musicale proprement dite, néanmoins, n'occupe apparemment pas une place très importante). Renseignements et inscriptions: Jeunesses Musicales de Belgique, 10, rue Royale, 1000 Bruxelles; 02/513.77.13.

L'Unité de recherche en psychologie de la musique de l'Université de Liège annonce encore deux cours et conférences pour l'année 1987-1988:

Le 22 février 1988, François Delalande (INA, Paris) et Jean-Luc Jezequel (GRM et IPM, Paris). A 14 h.: 'L'analyse expérimentale des processus interactifs; cognition/affects dans l'écoute musicale actuelle' (cours). A 20 h. 30: 'L'étude expérimentale de l'écoute dans la perspective de l'analyse musicale esthétique' (conférence).

Le 18 avril 1988, John Sloboda (Université de Keele). A 14 h.: 'Music and the Emotion: a Challenge for Theory and Experiment' (cours). A 20 h. 30: 'Music as a Language' (conférence).

Les cours ont lieu dans un local à préciser du Sart-Tilman, les conférences à la résidence André Dumont, 32 pl. du XX août, auditoire 1.10. Informations complémentaires: Irène Delière, 041/22.33.62.

La Société Liégeoise de Musicologie organise une conférence le 25 février 1988 à 18 h. à l'Institut de Musicologie, 3 pl. Cockerill à Liège, 6e étage. Nicolas Meeùs parlera de 'Techniques modales dans l'harmonie des mazurkas de Chopin'.

L'IRCAM, l'Unité de recherche en Psychologie de la musique de l'Université de Liège et l'Institut de Pédagogie musicale et chorégraphique organisent un symposium sur La musique et les sciences cognitives, sous la responsabilité de Stephen McAdams, au Centre Pompidou à Paris du 14 au 18 mars 1988. Les thèmes retenus au programme provisoire sont 1. La notion de langage musical; 2. Les éléments porteurs de forme en musique; 3. Les processus de l'écoute et de la compréhension; 4. Les processus de l'interprétation. Des informations complémentaires peuvent être obtenues à l'IRCAM, 31 rue Saint-Merri, F-75004 Paris; tél. (33.1) 42.77.12.33, poste 4838.

L'Université d'Oxford annonce une conférence d'analyse musicale, The Oxford University Music Analysis Conference 1988, organisée sous la direction d'Esther Cavett-Dunsby, qui aura lieu à Oxford du 22 au 25 septembre 1988, et appelle les propositions de communications. Les candidats sont invités à envoyer un abstract de 300 mots pour une communication ou une proposition en 100 mots pour un sujet de table ronde. Informations complémentaires chez Esther Cavett-Dunsby, Director OXMAC88, Faculty of Music, St Aldate's, Oxford OX1 1DB, U.K.

---

NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

---

Les contributions aux Fascicules d'Analyse Musicale sont bienvenues. La philosophie de la publication est de faire paraître aussi rapidement que possible les articles reçus (voir §9 ci-dessous) et de favoriser le dialogue et les échanges. Sauf mention expresse en tête des articles, les Fascicules n'exercent aucun droit sur leur contenu et les reproductions en sont autorisées pour autant que soient cités le nom de l'auteur et celui de la revue (ceci ne peut malheureusement s'étendre aux exemples musicaux couverts par un copyright). Les contributions seront reproduites par photocopie à partir des manuscrits dactylographiés, de telle sorte qu'il est impératif de suivre les instructions suivantes:

1. Utilisez de préférence du papier au format A4, c'est à dire 210 x 298 mm.
  2. Sur une feuille A4, laissez une marge de 25 mm. des quatre côtés. Ou si vous utilisez du papier d'un autre format, dactylographiez votre texte dans une surface de 160 x 250 mm. environ. Ceci correspond généralement à 58 lignes (interligne 1) de 62 caractères (échappement 10 car./pouce) ou de 75 caractères (échappement 12 car./pouce).
  3. Tapez en interligne 1 (généralement 6 lignes/pouce), en laissant un minimum d'espace entre les paragraphes (préférez l'indentation des paragraphes).
  4. Votre dactylographie doit être nette, aussi contrastée que possible. Utilisez du papier blanc et un ruban neuf ou un ruban carbone.
  5. Le cas échéant, faites appel à un service professionnel de dactylographie (on en trouve à proximité des Universités).
  6. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc: utilisez de l'encre noire ou un marqueur noir. Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: vos exemples musicaux doivent être notés en conséquence. La citation d'oeuvres protégées par un copyright est autorisée à des fins scientifiques, pour autant que les citations ne concernent que des fragments: tenez en compte.
  7. Pour la disposition des titres, inspirez vous des communications du présent Fascicule; signez vos articles. Si vous désirez en limiter le droit de reproduction, ajoutez une mention du type "Tous droits réservés" (ou "Copyright"). Numérotez au crayon (de préférence au dos) les pages de votre texte.
  8. Envoyez vos manuscrits dactylographiés à plat ou roulés, évitez de les plier. Envoyez-les à mon adresse: N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, 1190 Bruxelles, ou déposez-les à mon nom au Conservatoire de Bruxelles.
  9. Les Fascicules d'Analyse Musicale paraissent en janvier, avril, juillet et octobre. Les manuscrits doivent me parvenir avant le premier jour du mois de parution.
-

## CHIFFRAGES

N. M.

Mon intention n'est pas ici d'entreprendre une discussion critique des différents systèmes de chiffrage. Je voudrais plus simplement suggérer quelques conventions typographiques pour l'usage de ces Fascicules. Il ne s'agit pas non plus d'établir des normes: le rôle du chiffrage dans une analyse est trop important pour qu'on puisse l'imposer de la sorte. Il me semble néanmoins que, chaque fois que les circonstances particulières rendent la chose possible, il conviendrait d'utiliser les méthodes proposées ici; plusieurs d'entre elles, d'ailleurs, sont déjà très généralement adoptées. Les commentaires à ce propos seront bienvenus.

### 1. Basse fondamentale

Le chiffrage de la basse fondamentale en chiffres romains est une convention généralement acceptée. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'elle a été utilisée notamment par Schenker. Ce fait est rarement souligné dans la littérature schenkerienne moderne; pourtant ce chiffrage était peut-être moins généralement pratiqué alors: son utilisation par Schenker révèle une conception implicite de l'harmonie et des fonctions harmoniques qui mériterait plus d'attention.

Il me semble que, de même que la notation sur portée doit débiter normalement par une clef sans laquelle le reste serait sans signification, de même le chiffrage de la basse fondamentale devrait débiter normalement par un élément de référence à la tonalité d'après laquelle il est établi. Ceci devient indispensable lorsqu'un passage pourrait être chiffré simultanément dans deux tonalités différentes. On peut indiquer directement la tonalité de référence, par exemple:

Fa majeur: VI II V I

Je préfère pour ma part les sigles utilisés par Schönberg dans sa "carte des régions", qui permettent de chiffrer les passages modulants en ne perdant jamais le contact avec la tonalité de départ. Ces sigles sont inscrits dans un cercle (ou un ovale) devant la ligne des chiffres, par exemple:

Ⓣ I II V VI

ⓓ II V I

On pourrait imaginer aussi d'établir une hiérarchie des régions tonales en inscrivant les sigles, par exemple, dans un rectangle pour les modulations d'importance structurelle, dans un cercle pour les modulations passagères, entre parenthèses pour des emprunts sans véritable modulation.

## 2. Forme des accords

Les chiffres romains de la basse fondamentale peuvent s'accompagner de chiffres arabes indiquant la forme des accords. Ce chiffrage est bien connu; il s'inspire de celui de la basse continue. Il me semble utile d'attirer ici l'attention sur une convention qui n'est pas toujours suivie, que les chiffres arabes inscrits au dessus du chiffre romain indiquent des intervalles comptés à partir de la basse fondamentale, alors que les chiffres arabes placés à côté du chiffre romain se réfèrent à la position d'un renversement. Le cas le plus caractéristique est celui de la sixte et quarte sur la dominante, qui peut se chiffrer à mon sens des deux manières suivantes:

$$\begin{array}{c} \overset{6}{V} \\ 4 \end{array} \quad \text{ou} \quad \begin{array}{c} I \\ \overset{6}{4} \end{array}$$

Le premier de ces deux chiffrages souligne le fait que, malgré la présence de la sixte et quarte, l'accord est déjà celui de la dominante; la sixte et la quarte sont donc implicitement décrites ici comme des appoggiatures de la quinte et de la tierce, et ce chiffrage n'est applicable que pour autant que la sixte et quarte soit effectivement suivie de l'accord de dominante. Le second chiffrage au contraire marque que l'accord est un renversement de celui de tonique (ce qui, à mon sens, est très rarement le cas!).

Dans le même ordre d'idées, toutes les septièmes de dominante, quel que soit le renversement dans lequel elles se présentent, peuvent se chiffrer

$$\begin{array}{c} 7 \\ V \end{array} \quad \text{ou} \quad \begin{array}{c} 7 \\ + \\ V \end{array} \quad \text{etc.}$$

mais leurs différents renversements, s'il est important d'en préciser la forme, peuvent être écrits

$$\begin{array}{c} \overset{6}{V} \\ \underset{7}{5} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overset{4}{V} \\ 3 \end{array} \quad \text{ou} \quad V6+ \quad \begin{array}{c} \overset{4}{V} \\ 2 \end{array} \quad \text{ou} \quad V4+ \quad \text{etc.}$$

Il appartient évidemment à la logique du chiffrage et du concept même de la basse fondamentale que des chiffres autres que 3, 5, 7, 9, etc., c'est à dire des chiffres pairs, ne peuvent apparaître au dessus d'un chiffre romain que pour désigner des notes étrangères à l'harmonie.

## 3. Fonctions harmoniques

Le chiffrage des fonctions harmoniques (à la façon de Riemann) n'est plus très usité en dehors de l'Allemagne. Il me semble ne présenter d'intérêt par rapport au chiffrage de la basse fondamentale que dans des cas exceptionnels, qui seront dès lors toujours aussi des cas particuliers.

On peut alors chiffrer soit les trois fonctions principales T (tonique), D (dominante) et S (sous-dominante), avec différents signes cabalistiques pour indiquer la dérivation des accords substitués, soit ajouter aux trois fonctions principales celles des autres degrés, en particulier M (médiate) et SM (sous-médiate, c'est à dire le VI<sup>e</sup> degré), ou aussi R pour le relatif. Il est d'usage assez courant d'utiliser des lettres majuscules pour les tonalités ou les accords majeurs, des minuscules pour les tonalités ou les accords mineurs. Le dualisme à la Von Oettingen et le mineur inverse sont, je pense, des concepts définitivement abandonnés.

Une des utilisations particulières du chiffrage des fonctions harmoniques serait de souligner le cheminement d'un accord à un autre (ou éventuellement d'une région tonale à une autre). Par exemple, il peut être intéressant d'indiquer qu'un accord du IIe degré est amené comme le relatif de la sous-dominante ( $r/S$ , ou  $\underline{sm.S}$ ) et qu'il se résout comme dominante de la dominante ( $d/D$ ). Ceci peut néanmoins se faire aussi au moyen des chiffres romains de la basse fondamentale; c'est ce que fait W. Berry qui, pour les cas qui viennent d'être cités, écrirait  $\underline{vi/IV}$  et  $\underline{v/V}$ .

Dans le cas du chiffrage des régions, il peut être intéressant de même d'indiquer le cheminement tonal. La région de sus-tonique, que l'on peut désigner par le sigle  $\underline{S/T}$ , pourrait être désignée aussi au moyen des combinaisons de sigles décrites ci-dessus:  $\underline{sm.S}$  ou  $\underline{d.D}$ . On pourrait convenir alors de réserver au chiffrage des accords les combinaisons de chiffres romains (par exemple  $\underline{vi/IV}$ ) et au chiffrage des régions les sigles alphabétiques ( $\underline{sm.S}$ ). Il faut souligner cependant que ceci imposerait de renoncer à la notion schönbergienne du minor five, la région mineure du Ve degré. Schoenberg rejette en effet comme un non-sens l'idée d'une "dominante mineure". Il me semble que les faits lui donnent tort sur ce point, mais je ne veux pas entamer ici une discussion sur le fond.

#### 4. Lignes mélodiques

Schenker a introduit l'usage d'indiquer les notes d'une ligne mélodique par des chiffres arabes désignant les degrés auxquels ces notes correspondent, surmontés d'un circonflexe. Une Ursatz typique s'écrit ainsi

$$\begin{array}{cccccc} \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} & \\ I & & & V & I & \end{array}$$

Ce chiffrage est très utile, mais peut malheureusement poser des problèmes à la dactylographie, où les accents circonflexes ne se placent pas toujours aisément au dessus des chiffres. Je propose par conséquent de remplacer si nécessaire les chiffres surmontés d'un circonflexe par des chiffres soulignés. L'Ursatz décrite ci-dessus se lit alors

$$\begin{array}{cccccc} \underline{5} & \underline{4} & \underline{3} & \underline{2} & \underline{1} & \\ I & & & V & I & \end{array}$$

Dans le texte, le soulignement (comme le circonflexe) permettra d'éviter des confusions, lorsqu'on écrit par exemple "le 3 de la mesure 3".

#### 5. Hauteurs

Il est souvent nécessaire de nommer une note. On utilise en français les syllabes do, ré, mi, fa, sol, la et si, qu'il convient de souligner chaque fois qu'une confusion est possible (par exemple "si le la ..."). Ces syllabes représentent ce que les américains appellent des pitch classes, des notes homonymes sans précision de l'octave à considérer.

Lorsqu'on veut désigner une hauteur particulière, dans une octave particulière, il faut se servir d'un numérotage conventionnel des octaves. Il existe différents systèmes de ce genre. Les octaves sont comptées

toujours du do jusqu'au si. Dans le système français, l'octave qui contient le la du diapason, c'est à dire celle qui s'étend du do sous la portée en clef de sol jusqu'au si de la 3e ligne, est l'octave "3". Le do sous la clef de fa est le dol. Plus bas, on a les octaves "-1" et "-2".

On peut être amené aussi dans certains cas à utiliser la notation alphabétique, plus concise que la notation française. Je recommande alors d'utiliser la notation de Helmholtz dans la version du New Grove (voir ci-dessous). Une autre possibilité est la notation dite des acousticiens, où le la du diapason est écrit A4. Cette notation des acousticiens peut prêter à confusion lorsqu'elle est traduite en français, puisque le numérotage des octaves diffère d'une unité de celui de la notation française décrite ci-dessus. On pourrait dans une certaine mesure diminuer les risques de confusion en convenant d'utiliser des minuscules soulignées pour la notation française, des capitales pour la notation des acousticiens. Le la du diapason serait alors la<sub>3</sub> dans l'une, LA<sub>4</sub> dans l'autre.

L'exemple ci-dessous rassemble ces divers types de notation chiffrée sous la notation sur portée: en 1) la notation française; en 2) la notation de Helmholtz (version du New Grove); en 3) la notation alphabétique des acousticiens; en 4) la traduction française de cette dernière.

(1) do-1 si-1 dol si1 do2 si2 do3 do#3 la3 sib3 si3 do4 si4 do5 si5 do6

1) do-1 si-1 dol si1 do2 si2 do3 do#3 la3 sib3 si3 do4 si4 do5 si5 do6

2) C' B' C B c b c' c# a' bb' b' c'' b'' c b c

3) C1 B1 C2 B2 C3 B3 C4 C#4 A4 Bb4 B4 C5 B5 C6 B6 C7

4) D01 S11 D02 S12 D03 S13 D04 D0#4 LA4 S1b4 S14 D05 S15 D06 S16 D07

o o o

L'article consacré ci-après à la mazurka op. 7 n° 5 de Chopin montrera quelques applications de ces différents systèmes de chiffrage. J'insiste une fois encore sur le fait que ces suggestions n'ont rien d'impératif: il appartient à chacun d'adapter le système utilisé à ce qu'il veut montrer.

(1) Voir l'excellent article 'Pitch notation' de Ll. S. Lloyd dans le New Grove.

## ANALYSES DE LA MAZURKA Op. 7 n° 5 DE CHOPIN

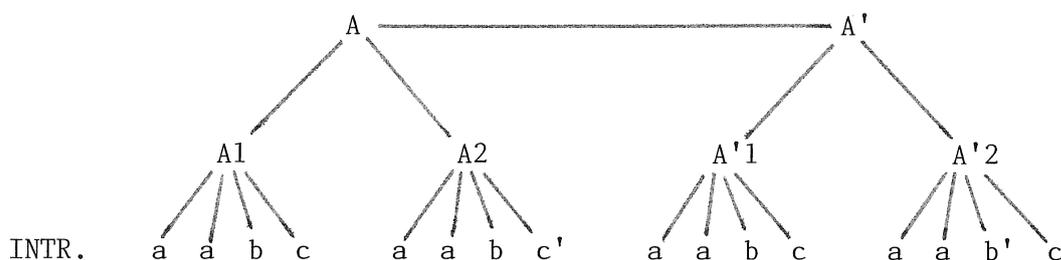
N. Meeùs

La mazurka op. 7 n° 5 est, avec 20 mesures seulement, la plus brève que Chopin ait écrite. Sa structure formelle, son harmonie, sa mélodie sont d'une simplicité qui semble écarter tout problème d'analyse. Je voudrais montrer ci-dessous que certaines techniques analytiques permettent néanmoins de mettre en lumière des particularités de l'oeuvre qui ne sont pas évidentes à première vue.

### 1. Une analyse conventionnelle

Je commence par une analyse de type traditionnel, qui facilitera le premier abord de l'oeuvre dont je donne ci-après le texte complet. La notation musicale est surmontée d'indications relatives à la structure formelle, qui découle très directement de la structure de la mélodie, et l'harmonie est chiffrée.

Après une introduction de quatre mesures qui appelle peu de commentaire, la pièce se divise en deux sections A et A', de huit mesures chacune, la première en do majeur et la seconde en sol majeur. La seconde section n'est en fait, à quelques détails près, que la transposition de la première à la quarte inférieure. Chacune des deux sections est formée, de nouveau à quelques détails près, d'un double exposé (A1 et A2, A'1 et A'2) d'une même phrase de quatre mesures. Enfin les deux premières mesures de chacune des quatre phrases sont la répétition l'une de l'autre, de sorte que ces phrases se subdivisent chacune en quatre membres d'une mesure, selon une structure a a b c. Les membres b et c comportent des variantes qui en font c' en A2 et b' en A'2. La structure formelle d'ensemble peut donc être représentée graphiquement de la façon suivante:



Quand à la structure harmonique, elle appelle peu de commentaire: chacune des quatre phrases comporte trois mesures de l'accord du Ve degré (orné par sa sixte et quarte) et une mesure de l'accord du I, dans le ton de tonique pour la partie A, dans celui de la dominante pour la partie A'. Un accord du VIe degré de la tonique fait en outre la transition vers la

INTRODUCTION

1 2 3 4

*f semplice* *dimin.*

5 6 7 8

*mezza voce* *fz* *fz*

(T) (V)

7 6 7 6 7 I

9 10 11 12

*fz* *fz*

(T) V 7 6 7 6 7 I VI

13 14 15 16

*sotto voce* *fz* *fz*

(T) (D) II V 7 6 7 6 7 V I

17 18 19 20

*fz* *cresc.*

(T) (D) II V 7 6 7 6 7 V I

*Dal segno senza fine*

dominante dont il est le IIe degré, entre A et A'. En raison de la simplicité de cette harmonie, il est possible de chiffrer entièrement A' dans le ton de tonique, avec un 4e degré haussé: ce chiffrage souligne évidemment l'unité tonale de la pièce.

## 2. Analyse taxinomique

Nicolas Ruwet (1) a proposé une démarche analytique consistant à noter de façon quasi automatique les répétitions qui apparaissent dans le donné musical analysé et dont on établit ainsi un inventaire, un classement, une "taxinomie".

La procédure est très simple: la musique est copiée de gauche à droite jusqu'à ce que soit rencontrée la première répétition; on descend alors d'une ligne pour écrire la répétition sous l'élément qu'elle répète; on continue ensuite la copie sur cette même ligne, sous les éléments déjà copiés s'ils sont répétés, ou à droite s'il n'y a pas de répétition. Ce travail achevé, la musique se lit normalement de gauche à droite et de haut en bas, mais toutes les duplications apparaissent alignées verticalement (alignées "selon l'axe paradigmatique", dans le jargon des sémiologues). Le très grand intérêt de cette méthode est son caractère automatique: la subjectivité de l'analyste n'y intervient que peu.

L'exemple ci-contre montre le résultat de l'application de cette procédure à la mélodie de la mazurka. Par souci de gagner de la place, certaines répétitions immédiates et qui avaient déjà été signalées ci-dessus sont notées par des barres de reprise plutôt que l'une au dessus de l'autre.

5 6 a b c 15

8

9 10 11 12

13 14 15

16

17 18 19

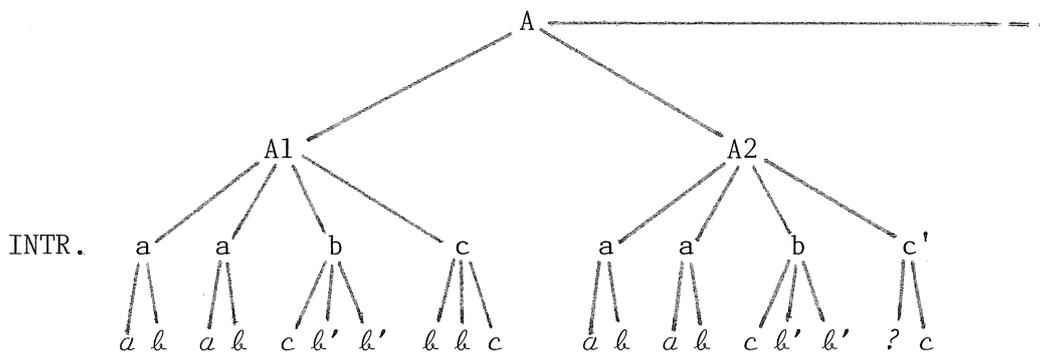
20

D.C.

Cet exemple met en évidence l'exceptionnelle concision de la mélodie, dont le donné essentiel ne compte que deux mesures. Sans doute cette économie mélodique apparaissait-elle déjà dans l'analyse conventionnelle proposée ci-dessus, mais pas de façon aussi nette. La mélodie apparaît ici entièrement construite sur quatre cellules fondamentales:

- a) le triolet de croches et la noire qui suit;
- b) la montée d'une tierce;
- c) la descente d'un ton;
- b') la descente d'une tierce, renversement de b.

L'analyse taxinomique permet de prolonger l'arbre qui dessine la structure de la pièce jusqu'aux cellules constitutives de chacun des membres de phrase. Voici la première moitié de cet arbre; la seconde est semblable:



Il faut noter la présence d'un "résidu" mélodique, n'appartenant à aucune des quatre cellules décrites ci-dessus, à la mesure 12 (marqué ? dans l'arbre ci-dessus). C'est le moment de la transition entre les deux sections de la pièce. On a vu plus haut que l'harmonie de cette mesure comporte un accord du VI<sup>e</sup> degré; celui-ci peut lui-même être considéré comme un "résidu" dans la mesure où il est le seul de toute la mazurka qui n'appartienne pas à l'alternance V-I. Il y a donc concordance entre la mélodie et l'harmonie sur ce point, avec cependant un décalage rythmique: le résidu mélodique apparaît sur le premier temps de la mesure, le résidu harmonique sur le troisième; d'autres exemples d'un décalage de cet ordre seront décrits encore ci-dessous.

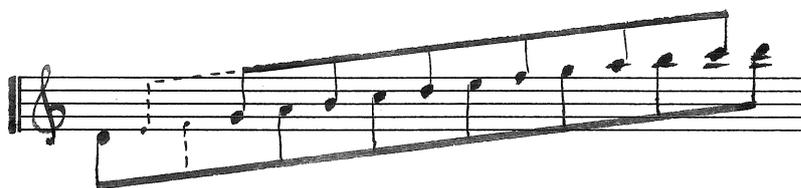
Le découpage de la mélodie en cellules fait apparaître une symétrie intéressante entre les membres de phrase b et c, le premier se décomposant en c b' b' et le second en b b c; ce second membre apparaît ainsi en quelque sorte comme un miroir du premier. L'effet de miroir est souligné aussi par la nature même des cellules b et b', la seconde étant le renversement de la première, d'où il résulte que le premier membre est constitué d'une ligne descendante et le second d'une ligne ascendante:



### 3. Rythme mélodique et rythme harmonique

Je voudrais proposer ici une technique inédite d'analyse du rythme mélodique. La validité de cette technique reste sans doute discutable dans la mesure où elle n'a pas été testée sur un nombre d'oeuvres suffisamment important; je doute d'ailleurs qu'elle puisse fournir des résultats probants dans tous les cas. Dans le cas qui nous occupe, néanmoins, elle mène à des conclusions qui ne me semblent pas dénuées d'un certain intérêt. Le principe de cette analyse est de considérer que la mélodie est structurée sur deux séries de tierces imbriquées l'une dans l'autre. C'est une idée que C. Sachs avait avancée pour l'analyse des mélodies médiévales et où il apercevait, non sans raisons, "le chemin du mode majeur" (2).

Toutes les notes utilisées dans la mélodie de notre mazurka sont rassemblées dans l'exemple ci-dessous sous la forme d'une échelle ascendante; la direction des hampes indique leur appartenance à l'une ou à l'autre de deux séries de tierces:



La première étape de l'analyse consiste simplement à marquer de la même manière les notes de la mélodie elle-même. On établit ensuite à quel rythme la mélodie oscille d'une série de tierces à l'autre. Dans l'exemple ci-après, la mélodie est notée sur une portée, la direction des hampes indiquant comme ci-dessus l'appartenance de chacune des notes à l'une ou à l'autre des chaînes de tierces. (La note médiane du triolet, comptée comme broderie, ne comporte pas de hampe.) Les duplications (mes. 9-11 et 17-18) n'ont pas été recopiées. Le rythme selon lequel la mélodie passe de l'une à l'autre des chaînes est noté sous la portée (ligne marquée M), au dessus du rythme harmonique (ligne H). Le chiffreage harmonique est reproduit ici pour justifier le rythme harmonique.

Le regroupement des notes ainsi opéré ne correspond pas exactement à celui de l'harmonie. Ceci apparaît très nettement à la mesure 8: les cinq premières notes de la mesure, appartenant à une même chaîne de tierces, ne forment pas un hypothétique accord de neuvième. Les deux dernières notes de cette chaîne, si<sup>4</sup> et ré<sup>5</sup>, doivent être considérées comme étrangères à l'harmonie; ce sont des appoggiatures du do<sup>5</sup>, étranger à la chaîne de tierces mais qui appartient néanmoins à l'accord. La légitimité de ce groupement mélodique, comme je l'ai dit, peut sembler discutable; il faut le jauger à la qualité des conclusions auxquelles il aboutit.

Il faut souligner d'abord la relative accélération du rythme mélodique au moment où la mélodie atteint son climax, mes. 7, 11, 15 et 19, et le ralentissement de ce rythme mélodique à la fin de chacune des quatre phrases. A la mes. 19, le fa dièse prolonge la chaîne de tierces de la mesure précédente, alors que le mi qui lui correspond à la mes. 15 ne le faisait pas. Ceci crée dans la mes. 19 une certaine agitation du rythme mélodique qui annonce le dal segno.

La comparaison entre les mesures 8 et 12 est plus révélatrice encore. Le rythme mélodique est ici aussi relativement agité et, à la mes. 12, il se

superpose au moment de la plus grande activité harmonique de toute la pièce. D'autre part la transposition des dernières notes de la mélodie à l'octave inférieure à la mes. 12 adoucit le passage vers la région de dominante. Le do<sup>5</sup> de la mes. 8 appartient en effet à la même chaîne de tierces que le ré<sup>4</sup> qui le suit, alors que le do<sup>4</sup> plus grave de la mes. 12 est à distance de tierce du la<sup>3</sup> qui suit. Contrairement à ce qui se constate au moment du passage à la région de dominante (mes. 12-13), la dernière note de la mes. 20 ne prépare pas mélodiquement la note qui suit: le retour à la région de tonique est considérablement plus abrupt; c'est un point sur lequel je reviendrai.

Musical score for measures 5-9. The top staff shows the melody with measure numbers 5, 6, 7, 8, and 9. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with measure numbers 5, 6, 7, 8, and 9. A circled 'T' is placed below the first measure of the accompaniment. Roman numerals V, 4, 7, 4, 7, and I are written below the accompaniment staff.

Musical score for measures 12-13. The top staff shows the melody with measure numbers 12 and 13. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with measure numbers 12 and 13. A circled 'T' is placed below the first measure of the accompaniment. Roman numerals I and VI are written below the accompaniment staff.

Musical score for measures 13-17. The top staff shows the melody with measure numbers 13, 14, 15, 16, and 17. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with measure numbers 13, 14, 15, 16, and 17. A circled 'D' is placed below the first measure of the accompaniment. Roman numerals V, 4, 7, 4, 7, and I are written below the accompaniment staff.

Musical score for measures 19-20. The top staff shows the melody with measure numbers 19 and 20. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with measure numbers 19 and 20. A circled 'D' is placed below the first measure of the accompaniment. Roman numerals V and I are written below the accompaniment staff.



The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes notes, rests, and chord symbols. Above the treble staff, brackets and numbers (e.g., 2, 1, 1, 6, 5, 5, 2) indicate structural levels. Below the bass staff, arrows and circled letters (T, V, I, VI, II) indicate harmonic functions.

**System 1:** Treble staff notes are numbered 5, 6, 7, 8, 12. Bass staff notes are numbered 9, 10, 11. Chord symbols include V, I, I, VI. A circled 'T' is at the beginning.

**System 2:** Treble staff notes are numbered 13, 14, 15, 16. Bass staff notes are numbered 17, 18. Chord symbols include II, V. A circled 'T' is at the beginning.

**System 3:** Treble staff notes are numbered 19, 20, 5. Bass staff notes are numbered 21, 22. Chord symbols include V. A circled 'T' is at the beginning.

5. Et Schenker?

Il n'est pas possible de terminer sans dire un mot de l'analyse schenkerienne. L'établissement du niveau de l'avant plan et du niveau intermédiaire (de la "base génératrice de la surface" et de la "base médiane", selon la terminologie de Deliège), n'apporterait sans doute plus rien qui n'ait été dit déjà d'une manière ou d'une autre ci-dessus. La recherche de l'Ursatz, d'autre part, semble se heurter à de réelles difficultés.

Le dal segno senza fine soulève la question de savoir où se termine réellement la mazurka. Il semblerait a priori que la terminaison la plus logique soit sur l'un des accords de tonique, à la mes. 8 ou mieux à la mes. 12. Mais certains pianistes célèbres ont enregistré l'oeuvre en terminant à la mes. 20 sur l'accord de dominante; le caractère abrupt du dal segno, que j'ai signalé plus haut, leur donne au moins partiellement raison. Le choix de la terminaison est évidemment déterminant pour l'Ursatz.

La réduction mélodique proposée au §4 ci-dessus montre l'importance du mouvement descendant 2 1. Ceci semble à première vue former un embryon d'Umlinie, à laquelle il manque néanmoins le Kopfton, 3. Il est remarquable par ailleurs que cette mazurka ne comporte que deux accords de tonique en 20 mesures. Il semble difficile dans ces conditions d'admettre pour le cas qui nous occupe un élément essentiel de l'Ursatz, qui veut que toute la première partie de l'oeuvre soit la prolongation de l'accord de tonique. On arrive ici à la même conclusion qu'en ce qui concerne l'Umlinie: le premier élément manque. Il apparaît que cette oeuvre ne puisse être représentée que par une Ursatz tronquée: 2 1; mais nous étions déjà arrivés à une conclu-

V I

sion semblable au §4.

On ne peut s'empêcher néanmoins de remarquer la ligne descendante continue qui transparait dans la mélodie de la mazurka des mes. 5 à 20, ré-do-(si)-la-sol, 2 1 (7) 6 5, dont le si (7) est présent très discrètement à la mes. 12. Il serait tentant de faire de cette ligne mélodique une Umlinie, qui devrait alors appartenir au ton de sol où elle se lirait 5 4 3 2 1. Ceci soulève la question, moins oiseuse qu'il ne pourrait sembler au premier abord, de savoir en quel ton est réellement la mazurka: en do majeur, avec un quatrième degré haussé dans la seconde section, comme je l'ai analysée jusqu'ici, ou en sol majeur avec un septième degré baissé dans la première section? L'armure indique do majeur, mais, comme je l'ai signalé plus haut, certains pianistes interrompent l'oeuvre à la mes. 20. Ce faisant, ils établissent en fait une tonalité de sol majeur que confirme dans une certaine mesure la netteté de la césure entre la mes. 20 et la mes. 5. Il ne semble pas possible de répondre de façon indiscutable à cette question, de sorte que le manque d'affirmation tonale doit être reconnu comme une caractéristique de cette pièce.

o o o

Voici de bien longs commentaires pour une si brève mazurka. Il fera peu de doute, néanmoins, que ce travail a permis de pénétrer considérablement plus profondément dans la structure de la pièce que ne le faisait ce que j'ai appelé l'analyse conventionnelle. L'analyse a été poursuivie de divers points de vue et chaque éclairage nouveau a fait apparaître des caractéristiques différentes. On aimerait sans doute pouvoir présenter tous ces résultats de façon synoptique, mais la masse des points épars qu'il faudrait illustrer en même temps rendrait cela fort difficile et peu lisible.

Dans le même ordre d'idées, il convient de noter que les différentes caractéristiques qui ont été relevées pourraient difficilement être perçues toutes à la fois à l'audition, surtout dans le tempo Vivo qui est celui de la mazurka. On pourrait se demander alors si l'analyse n'a pas été poussée plus loin qu'il n'est utile. Je pense néanmoins qu'une analyse n'est jamais trop approfondie. L'analyse ne découvre rien, en principe, que le compo-

teur n'aurait pas mis dans son oeuvre. Il est de la responsabilité de l'interprète de communiquer cela à l'auditeur. La question qui vient d'être posée se déplace alors vers l'interprète: est-il possible de donner à entendre à la fois tout ce que l'analyse a révélé? C'est en tous cas, me semble-t-il, ce que l'interprète devrait chercher à faire.

L'analyse a soumis l'oeuvre à divers éclairages, qui ont fait apparaître différentes caractéristiques. Pourquoi n'en irait-il pas de même des différentes interprétations, qui choisiraient chacune de mettre en avant tels ou tels aspects, peut-être au détriment d'autres? N'en va-t-il pas de même encore, tout compte fait, de l'audition, qui comme l'analyse dirige son attention alternativement dans telle ou telle direction? C'est ce caractère multiforme et inépuisable de la musique qui en fait tout l'intérêt: chaque oeuvre comporte plusieurs vérités.

---

(1) Voir N. Ruwet, 'Méthodes d'analyse en musicologie', dans Revue belge de Musicologie XX (1966), pp. 65-90, et J.-J. Nattiez, Fondements d'une sémiologie de la musique, Paris, 1975, pp. 244-275.

(2) C. Sachs, 'The Road to Major', dans The Musical Quarterly XXIX (1943), pp. 381-404.

(3) Voir W. Berry, Structural Functions in Music, New York, R/1987.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A renvoyer aux

Fascicules d'Analyse Musicale  
c/o Nicolas Meeùs  
31 rue de l'Escrime  
B-1190 BRUXELLES

Nom: \*M./Mme/Mlle .....

Prénom: .....

Adresse: .....

.....

.....

Téléphone: .....

souscrit un abonnement aux Fascicules d'Analyse Musicale pour  
l'année 1988;

\*verse ce jour le montant de

\*300 FB (Belgique)                      \*150 FB (Belgique; étudiant)

\*400 FB (Etranger)                      \*250 FB (Etranger; étudiant)

au compte n° 210-0533233-76 des Fascicules d'Analyse Musicale,  
1190-Bruxelles

\*joint un chèque d'un montant de

\*300 FB (Belgique)                      \*150 FB (Belgique; étudiant)

\*450 FB (Etranger)                      \*300 FB (Etranger; étudiant)

\*Biffer la mention inutile

## INDEX D'EXEMPLES D'ANALYSE MUSICALE

Première partie: A-B

N. Meeùs

Les pages qui suivent constituent un index des exemples musicaux contenus dans quinze ouvrages importants de théorie ou d'analyse musicale. Le choix de ces ouvrages a été fait de façon quelque peu arbitraire, au hasard de ma bibliothèque. Il y manque des ouvrages de première importance, qu'il faudra ajouter dans une éventuelle version ultérieure de l'index. Je n'ai retenu en outre ni les monographies consacrées à un seul compositeur ou à une seule oeuvre, ni les articles de revues ou d'ouvrages collectifs (sinon que le livre de Ian Bent et William Drabkin a son origine dans un article du New Grove).

Malgré ces limitations, la liste qui suit a pris des proportions qui dépassent de loin ce que j'avais imaginé au départ et qui laissent entrevoir l'existence d'un corpus d'analyses partielles ou complètes extrêmement volumineux. On ne saurait assez insister sur la nécessité qu'il y a de faire usage de ce corpus. L'analyse musicale ne peut espérer progresser si elle doit reprendre constamment à zéro, sans tenir compte de ce qui a été fait déjà. L'analyse musicale est sans doute une science trop subjective pour qu'aucune analyse puisse jamais paraître ni exhaustive, ni définitive, mais aucune des analyses citées ici n'est totalement dénuée d'intérêt.

La plus grande difficulté de l'établissement de cette liste a été de normaliser les références aux oeuvres. La qualité des ouvrages cités est assez variable de ce point de vue, mais aucun n'évite totalement les problèmes. La responsabilité doit sans doute en être rejetée en partie sur les éditeurs de musique, mais les analystes eux-mêmes devraient aussi faire un effort sur ce point. Je me suis efforcé de vérifier bon nombre des exemples dans les partitions, mais ceci n'a pas été possible pour tous les cas. Certaines références imprécises sont signalées par un (?).

Sauf rares exceptions, le critère d'inclusion dans la liste a été la présence d'un exemple musical noté. Ceci ne suffit bien entendu pas à garantir l'intérêt des analyses, mais a permis en tous cas d'éliminer les références trop générales ou trop vagues. Le contenu intrinsèque des analyses citées est assez généralement déterminé par la nature de l'ouvrage dans lequel elles se trouvent. Ainsi les exemples du Freie Satz de Schenker portent souvent sur des points assez généraux (la majorité d'entre eux concernent le Mittelgrund, la "base médiane"). Les exemples des Graphic Analyses sont chaque fois des analyses complètes. Les exemples de Bent et Drabkin et, dans une moindre mesure, ceux de Federhofer, sont souvent des commentaires d'analyses contenues dans d'autres ouvrages. Les exemples des Fundamentals de Schönberg concernent souvent des questions de forme. Ceux du traité d'harmonie de Sadai, enfin, portent généralement sur des points de détail d'écriture harmonique: ce ne sont pas des analyses à proprement parler, mais il m'a semblé utile d'attirer l'attention sur ce remarquable traité, qui contient des idées importantes notamment sur la nature des fonctions tonales.

L'avenir de cet index pourrait faire l'objet d'une discussion dans de prochaines livraisons de ces Fascicules. Il serait sans aucun doute intéressant de continuer à dépouiller des ouvrages et d'y inclure aussi des articles. Ceci représente un travail considérable et, de plus, la question devra être posée de savoir comment les additions à l'index pourront être publiées de la façon la plus économique et la plus pratique. A terme, l'index devrait pouvoir être intégré dans une banque de données informatiques: il sera intéressant de suivre l'évolution du projet ARSYS dont la création vient d'être annoncée en France. On ne peut que regretter à ce propos le total désintérêt de notre RTT nationale pour la télématique individuelle.

o o o

Les renvois aux quinze ouvrages dépouillés sont faits au moyen d'abréviations formées chaque fois du nom de l'auteur et d'une ou deux initiales de mots importants du titre. En voici la liste:

- BentA Ian BENT et William DRABKIN, Analysis (The New Grove Handbooks in Music), Londres, Macmillan, 1987. (Références aux numéros des pages.)
- BerryS Wallace BERRY, Structural Functions in Music, réimpression revue par l'auteur, New York, Dover, 1987. (Références aux numéros des pages.)
- DeliègeF Célestin DELIEGE, Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne, Paris, Lattès, 1984. (Références aux numéros des exemples.)
- FederhoferA Hellmut FEDERHOFER, Akkord und Stimmführung in den Musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker, Vienne, Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981. (Références aux numéros des pages.)
- FortelI Allen FORTE et Steven E. GILBERT, Introduction to Schenkerian Analysis, New York, Norton, 1982. (Références aux numéros des exemples; les exercices ne sont pas repris.)
- HindemithU Paul HINDEMITH, Unterweisung im Tonsatz, 1er vol., Mayence, Schott, 1940. (Références aux numéros des pages des analyses du chapitre VI.)
- LaRueG Jan LA RUE, Guidelines for Style Analysis, New York, Norton, 1970. (Références aux numéros des exemples.)
- NattiezF Jean-Jacques NATTIEZ, Fondements d'une sémiologie de la musique, Paris, "10/18", 1975. (Références aux numéros des pages.)
- SadaiH Yizhak SADAI, Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects, Jerusalem, Yanetz, 1980. (Références aux numéros des exemples.)

- SalzerS Felix SALZER, Structural Hearing. Tonal Coherence in Music, New York, Charles Boni, 1952, 2 vols. (Références aux numéros des exemples.)
- SchenkerFS Heinrich SCHENKER, Der Freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien, III), 2e édition éditée par O. Jonas, Vienne, Universal, 1956. (Références aux numéros des exemples.)
- SchenkerGA Heinrich SCHENKER, Five Graphic Music Analyses (Fünf Urlinie-Tafeln), avec une nouvelle introduction et un glossaire par F. Salzer, New York, Dover, 1969. (Références aux numéros des pages.)
- SchenkerH Heinrich SCHENKER, Harmony (Harmonielehre) édité et annoté par O. Jonas, traduction anglaise de E. M. Borgese, Chicago, University of Chicago, 1954. (Références aux numéros des exemples de l'édition américaine, différents de ceux de la version originale allemande.)
- SchönbergF Arnold SCHOENBERG, Fundamentals of Musical Composition, G. Strang et L. Stern éd., Londres, Faber, 1967. (Références aux numéros des exemples.)
- SchönbergSF Arnold SCHOENBERG, Structural Functions of Harmony, 2e éd., L. Stein éd., New York, Norton, 1969. (Références aux numéros des exemples.)
- Pour bon nombre des oeuvres anonymes et certaines oeuvres anciennes, les seules références précises sont souvent celles qui renvoient aux sources modernes dont elles sont extraites. Les sigles utilisés ici pour ces sources sont les suivants:
- AdlerH G. ADLER (éd.), Handbuch der Musikgeschichte, 2e éd., Berlin, Heinrich Keller, 1929. (Références aux numéros des pages.)
- AubryCM P. AUBRY, Cent motets du XIIIe siècle, publiés d'après le manuscrit Ed.IV.6 de Bamberg, Paris, Rouart Lerolle & Cie, 1905. (Références aux numéros des motets.)
- BlumeS F. BLUME, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhunderts, Leipzig, Kistner & Siegel, 1925. (Références aux numéros des pages.)
- HAM A. T. DAVISON et W. APEL (éd.), Historical Anthology of Music, Cambridge, Mass., Harvard University Press, vol. I, 1946, 1949; vol. II, 1950. (Références aux numéros des exemples.)
- ReeseMMA G. REESE, Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times, New York et Londres, Dent, 1940-1941. (Références aux numéros des exemples.)
- WolfME J. WOLF (éd.), Music of Earlier Times (13th Century to Bach), New York, Broude Br., 1946. (Références aux numéros des exemples.)

Pour les chorals de Jean-Sebastien Bach, l'abréviation "Bpf" renvoie à l'édition de Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Philipp Kirnberger chez Breitkopf. Les chorals qui ne comportent pas de numéro Bpf proviennent de l'édition de Georg Christian Schemelli, sauf les deux chorals pour lesquels Salzer renvoie à une édition Peters que je n'ai pas identifiée. Il faut noter d'autre part que les chorals qui ne possèdent pas de numéro BWV proviennent d'oeuvres conservées, notamment de cantates ou de Passions: ils peuvent apparaître deux fois dans la liste si, pour le même choral, un auteur renvoie à l'édition Breitkopf et un autre à l'oeuvre dont il est tiré. C'est un problème que je n'ai pas pu résoudre ici.

## ANONYMES

- Air populaire (Alle Vöglein sind schon da?): SalzerS, 8.  
 Air populaire (?): SalzerS, 215.  
Alleluia angelus Domini, Organum libre, 12e s. (HAM, I, 26c): SalzerS, 510.  
 Allemande (WolfME, 39): SalzerS, 447.  
Amours et ma dame aussi, rondeau polyphonique, 13e s. (ReeseMMA, 94): SalzerS, 523.  
Au dous tens - Biaus, dous amis - Manere, motet, 13e s. (AubryCM, 18): SalzerS, 527.  
 Basse danse (BlumeS, App. 35): SalzerS, 268.  
Benedicamus Domino, organum fleuri de St-Martial de Limoges, 12e s. (AdlerH, I, 179): SalzerS, 511.  
Benedicat ergo, organum de St-Jacques de Compostelle, 12e s. (AdlerH, I, 182): SalzerS, 512.  
De facili contempnit omnia - Propositum quidem - Egregie, motet, 13e s. (AubryCM, 79): SalzerS, 519.  
Dies irae (grégorien): HindemithU, 240.  
Entre Adan et Henequel - Chief bien seans - Aptatur, motet, 13e s. (AubryCM, 24): SalzerS, 526.  
 Geisslerlied Maria muoter reinû maît, 14e s. (ReeseMMA, 61): NattiezF, 244-245, 258-265 (d'après Ruwet), 268-275 (d'après Arom), 381-383.  
 Kyrie X, Alme pater (grégorien): LaRueG, 4/5.  
L'autre jour par un matinet - Hier matinet - Omnes, motet, 13e s. (AubryCM, 40): SalzerS, 522.  
O Maria, regina glorie - Audi, Pater - Alleluya, motet, 13e s. (AubryCM, 9): SalzerS, 521.  
O Maria, virgo davidica - O Maria, maris stella - Veritatem, motet, 13e s. (ReeseMMA, 91): SalzerS, 517.  
Quant flourist - Non orphanum - Et gaudebit, motet, 13e s. (AubryCM, 67): SalzerS, 518.  
Qui amours vuelte - Li dous penser - Cis a cui je sui amie, motet, 13e s. (AubryCM, 54): SalzerS, 520.  
Veni creator spiritus (grégorien): BerryS, 120-124.  
Viderunt Hemanuel, organum de St-Martial de Limoges, 12e s. (HAM, I, 27a): SalzerS, 513.

ADAM DE LA HALLE (2e moitié du 13e s.)

Li maus d'amer, chanson (ballade) (HAM, I, 36a): SalzerS, 524.  
Tant con je vivrai, rondeau (HAM, I, 36b): SalzerS, 525.

ARLEN, Harold (1905- )

Over the Rainbow: SadaiH, 1214.

AUBER, Daniel-François-Esprit (1782-1871)

Fra Diavolo, opéra: SchönbergF, 85.

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Arioso con VII variazioni. Var. 7: SchenkerFS, 122/3.

Fantaisies (?)

En ré mineur: FederhoferA, 87-88.

En mi bémol majeur: SchenkerH, 302.

En la majeur: SchenkerH, 303.

Generalbass (Versuch ..., vol. II ?): III/1, §17ab: SchenkerFS, 97/2NB;  
 §17c: SchenkerFS, 103/3b; §20: SchenkerFS, 96/2. VI/1, §10b: SchenkerFS,  
 114/5c. VI/2, §2: SchenkerFS, 114/5f. VII/1, §13: SchenkerFS, 111/d2.  
 VII/2, §2d: SchenkerFS, 115/3c. IX/2, §1a: SchenkerFS, 98/3c. XIII/2,  
 §4g: SchenkerFS, 95/a4.

Menuet en fa mineur (?): SalzerS, 154.

Probestücke en six sonates. N° 2, en ré mineur, Adagio: SchenkerFS, 109/e6.

Sonates für Kenner und Liebhaber. N° I, 5: SchenkerFS, 122/3NB.

Sonates (?)

En fa majeur: SchenkerH, 27.

En ré mineur: SchenkerH, 12.

BACH, Johann Christian (1735-1782)

Concerto pour clavier en mi bémol majeur, op. 7 n° 5. 2e mvt.: LaRueG, 6/12.

## BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Aria variata pour clavier, en la mineur, BWV 989. ForteI, 5. Thème: SchenkerFS, 82/5, 152/4. N° 1: SchenkerFS, 125/4. N° 2: SchenkerFS, 112/1. N° 6: SchenkerFS, 50/1. N° 9: SalzerS, 232.

Art de la fugue, BWV 1080. Contr. 1: ForteI, 93. Contr. 4: ForteI, 80, 103.

Cantate n° 23, Du wahrer Gott und Davids Sohn, BWV 23: SalzerS, 424.

## Chorals

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ, BWV 253 (Bpf 177): SadaiH, 778; SalzerS, 313.

Ach Gott, vom Himmel sieh' darein (Bpf 3): SadaiH, 461, 772, 806.

Ach Gott, wie manches Herzeleid (Bpf 156=308): SadaiH, 714.

Ach Gott, wie manches Herzeleid (Bpf 217): SadaiH, 815.

Ach lieben Christen, seid getrost, BWV 256 (Bpf 31): SadaiH, 760.

Ach, was soll ich Sunder machen, BWV 259 (Bpf 39): SadaiH, 722, 794.

Ach wie wichtig, ach wie flüchtig (Bpf 48): SadaiH, 748, 818.

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr', BWV 260 (Bpf 249): SadaiH, 81.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (Bpf 13): SadaiH, 255, 759, 801, 803.

Alle menschen müssen sterben, BWV 262 (Bpf 153): SadaiH, 741.

Alles ist an Gottes Segen, BWV 263 (Bpf 128): SadaiH, 709.

Als der güte Gott, BWV 264 (Bpf 159): ForteI, 161b, 162b; SadaiH, 734.

Als vierzig Tag nach Ostern, BWV 266 (Bpf 208): SadaiH, 719, 860.

An Wasserflüssen Babylon, BWV 267 (Bpf 5): SadaiH, 82, 252, 452, 802, 1157; SalzerS, 276, 392.

Auf, auf! die rechte Zeit ist hier, BWV 440: SchenkerFS, 100/4b.

Auf meinen lieben Gott (Bpf 304): SadaiH, 765.

Aus meines Herzens Grunde, BWV 269 (Bpf 1): SadaiH, 146, 304, 715, 804.

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (Bpf 10): SadaiH, 151.

Befiehl du deine Wege, BWV 271 (Bpf 366): SalzerS, 162.

Befiehl du deine Wege (Bpf 367): ForteI, 110; SalzerS, 163, 175.

Brich entzwei, mein armes Herze, BWV 444: SchenkerFS, 134/4.

Christ ist erstanden, BWV 276 (Bpf 197): SadaiH, 233, 321.

Christ lag in Todesbanden, BWV 277 (Bpf 15): SadaiH, 295, 792.

Christ, unser Herr, zum Jordan kam (Bpf 66): SadaiH, 451, 812.

Christus, der ist mein Leben (Bpf 6): ForteI, 166; SalzerS, 1.

Christus, der uns selig macht (Bpf 81): SadaiH, 817.

Da der Herr Christ zu Tische sass, BWV 285 (Bpf 196): SadaiH, 754.

Das neugeborne Kindelein (Bpf 53=178): SadaiH, 311, 727.

Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 294 (Bpf 158): SadaiH, 446.

Du Friedenfürst, Herr Jesu Christ (Bpf 42): ForteI, 156; SalzerS, 182.

Du grosser Schmerzensmann, BWV 300 (Bpf 164): SadaiH, 209, 356.

Du Lebensfürst Herr Jesu Christ (Bpf 361): SalzerS, 339.

Ein' feste Burg ist unser Gott, BWV 302 (Bpf 20): ForteI, 137c, 163a.

Eins ist Not! ach Herr, dies Eine, BWV 304 (Bpf 280): SalzerS, 328.

Erbarm' dich mein, o Herre Gott, BWV 305 (Bpf 33): SadaiH, 791.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist (Bpf 9): SadaiH, 733, 773, 787.

Es ist das Heil uns kommen her (Bpf 4): SadaiH, 755.

Es ist genug (Bpf 216): SadaiH, 810, 1161, 1254.

Es ist gewisslich an der Zeit, BWV 307 (Bpf 260): SadaiH, 223, 726.

Es spricht der Unweisen Mund wohl, BWV 308 (Bpf 27): SadaiH, 718.

Es stehn vor Gottes Throne, BWV 309 (Bpf 166): SadaiH, 237; SalzerS, 347.

Es woll' uns Gott genädig sein, BWV 311 (Bpf 16): SadaiH, 298, 774.

Freu' dich sehr, o meine Seele (Bpf 29): SadaiH, 746, 796.

- Freu' dich sehr, o meine Seele (Bpf 64): SadaiH, 742; SalzerS, 236.  
Freu' dich sehr, o meine Seele (Bpf 282): SadaiH, 766.  
Freuet euch, ihr Christen (Bpf 8): SadaiH, 235.  
Gelobet seist du, Jesu Christ (Bpf 61): SadaiH, 822.  
Gelobet seist du, Jesu Christ (Bpf 160): SadaiH, 821.  
Gott hat das Evangelium, BWV 319 (Bpf 181): SadaiH, 752.  
Gott lebet noch, BWV 320 (Bpf 234): SadaiH, 216.  
Gottlob, es geht nunmehr zu Ende, BWV 321 (Bpf 192): SadaiH, 721, 781;  
 SalzerS, 269.  
Gott sei uns gnädig und barmherzig (Bpf 320): SalzerS, 327.  
Gott, wie gross ist deine Gute, BWV 462: SchenkerFS, 103/2a.  
Hast du denn, Jesu, dein Angesicht (Bpf 90): SadaiH, 708.  
Helft mir Gott's Gute preisen (Bpf 88): SalzerS, 120.  
Herr Gott, dich loben alle wir, BWV 326 (Bpf 167): SalzerS, 348.  
Herr Gott, dich loben wir, BWV 328 (Bpf 205): SadaiH, 813.  
Herr, ich habe missgehandelt, BWV 330 (Bpf 35): SadaiH, 793.  
Herr, ich habe missgehandelt, BWV 331 (Bpf 286): SadaiH, 897.  
Herr, ich habe missgehandelt (Bpf 287): ForteI, 43.  
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend', BWV 332 (Bpf 136): SadaiH, 710.  
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (Bpf 294): SadaiH, 767.  
Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht, BWV 335 (Bpf 294, 236): DeliègeF,  
 22; SalzerS, II.  
Herr, wie du willst, so schick's mit mir (Bpf 317): SadaiH, 415.  
Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr (Bpf 58): SadaiH, 775.  
Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr (Bpf 107): SadaiH, 807.  
Herzlich tut mich verlangen (Bpf 21): SadaiH, 150, 229, 809.  
Herzliebster Jesu, was hast du (Bpf 59): SadaiH, 386, 410, 881.  
Herzliebster Jesu, was hast du (Bpf 105): SadaiH, 808, 846.  
Ich dank' dir, lieber Herre, BWV 347 (Bpf 2): SadaiH, 740.  
Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne, BWV 350 (Bpf 229): SadaiH, 450;  
 SalzerS, 321.  
Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt (Bpf 19): SadaiH, 302.  
In dich hab' ich gehoffet, Herr (Bpf 118): ForteI, 160c: SadaiH, 779.  
Ist Gott mein Schild und Helfersmann (Bpf 122): SadaiH, 205, 728.  
Jesu, der du meine Seele, BWV 354 (Bpf 368): SadaiH, 731.  
Jesu Leiden, Pein und Tod (Bpf 61): SadaiH, 745.  
Jesu, meine Freude (Bpf 356): ForteI, 141a, 160a.  
Jesu, meiner Seelen Wonne, BWV 360 (Bpf 349): SadaiH, 412.  
Jesu, meines Herzens' Freud, BWV 361 (Bpf 264): SadaiH, 739.  
Jesu, nun sei gepreiset (Bpf 11): SalzerS, 160.  
Keinen hat Gott verlassen, BWV 369 (Bpf 129): SadaiH, 757.  
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (Bpf 370): SadaiH, 149.  
Lass, o Herr, dein Ohr sich neigen, BWV 372 (Bpf 218): SadaiH, 497.  
Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 373 (Bpf 131): SadaiH, 121.  
Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich, BWV 374 (Bpf 227): SadaiH,  
 724.  
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (Bpf 54): SadaiH, 104, 756.  
Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt', BWV 377 (Bpf 44): SadaiH, 716,  
 790.  
Mein Jesu! was für Seelenweh, BWV 487: SchenkerFS, 114/5d.  
Meinen Jesum lass ich nicht (Bpf 348): SalzerS, 122.  
Meines Lebens letzte Zeit (Bpf 346): SalzerS, 145.  
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin, BWV 382 (Bpf 49): SadaiH, 289.

- Nicht so traurig, nicht so sehr, BWV 384 (Bpf 149): ForteI, 14; SadaiH, 764.
- Nun bitten wir den heiligen Geist, BWV 385 (Bpf 36): SadaiH, 200.
- Nun bitten wir den heiligen Geist (Bpf 84): SadaiH, 313, 758.
- Nun bitten wir den heiligen Geist (Bpf 97): SadaiH, 445.
- Nun danket alle Gott, BWV 386 (Bpf 32): SadaiH, 37a, 462.
- Nun danket alle Gott (Bpf 330): SadaiH, 751; SalzerS, 140.
- Nun lob', mein Seel', den Herren (Bpf 7): DelièmeF, 20; SadaiH, 189, 737, 814.
- Nun lob', mein Seel', den Herren (Bpf 296): ForteI, 106, 113.
- Nun ruhen alle Wälder (Bpf 117): ForteI, 157.
- O Ewigkeit, du Donnerwort (Bpf 26): SadaiH, 197, 447, 717, 771.
- O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 397 (Bpf 274): ForteI, 45.
- O Gott, du frommer Gott (Bpf 337): SalzerS, 119.
- O Haupt voll Blut und Wunden (Bpf 80): BentA, 74 (d'après Lerdahl et Jackendoff); SadaiH, 449.
- O Haupt voll Blut und Wunden (Bpf 89): SadaiH, 259.
- O Herre Gott, dein göttlich Wort (Bpf 14): SadaiH, 738, 805.
- O Mensch, beweine dein' Sunde gross (Bpf 306): ForteI, 55.
- O Traurigkeit, o Herzeleid, BWV 404 (Bpf 60): SadaiH, 833.
- O Welt, sieh' hier dein Leben, BWV 393 (Bpf 275): SadaiH, 768.
- O Welt, sieh' hier dein Leben, BWV 395 (Bpf 362): SalzerS, 176.
- Schaut, ihr Sünder, BWV 408 (Bpf 171): SadaiH, 128, 750.
- Schmücke dich, o liebe Seele (Bpf 22): ForteI, 160b.
- Schwing' dich auf zu deinem Gott (Bpf 142): ForteI, 158; SadaiH, 819.
- Seelen-Bräutigam, BWV 409 (Bpf 141): ForteI, 159b, 161a, 162a; SadaiH, 730.
- Sei gegrüßet, Jesu gütig, BWV 410 (Bpf 172): SadaiH, 753, 782.
- Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 411 (Bpf 246): SadaiH, 723; SalzerS, 123.
- Valet will ich dir geben, BWV 415 (Bpf 24): SadaiH, 713; SalzerS, 168.
- Valet will ich dir geben (Bpf 108): SadaiH, 720.
- Vater unser im Himmelreich, BWV 416 (Bpf 47): SadaiH, 303, 464, 747.
- Vater unser im Himmelreich (Bpf 110): SalzerS, 179.
- Verleih' uns Frieden gnädiglich (Bpf 215): SadaiH, 789.
- Von Gott will ich nicht lassen, BWV 419 (Bpf 114): SadaiH, 811.
- Von Gott will ich nicht lassen (Bpf 191): SadaiH, 780.
- Von Himmel hoch, da komm' ich her (Bpf 46): ForteI, 163b; SadaiH, 456.
- War Gott nicht mit uns diese Zeit, BWV 257 (Bpf 284): SadaiH, 762.
- Warum betrübst du dich, mein Herz, BWV 421 (Bpf 299): SadaiH, 725.
- Warum betrübst du dich, mein Herz (Bpf 300): ForteI, 47.
- Warum sollt' ich mich denn gramen (Bpf 139): SadaiH, 763.
- Was frag' ich nach der Welt (Bpf 291): ForteI, 15; SadaiH, 777.
- Was Gott tut, das ist wohlgetan (Bpf 65): SadaiH, 712.
- Was Gott tut, das ist wohlgetan (Bpf 293): SadaiH, 769.
- Was mein Gott will, das g'scheh (Bpf 41): ForteI, 159a; SadaiH, 761.
- Weg, mein Herz, mit den Gedanken (Bpf 298): SadaiH, 816.
- Wenn wir in höchsten Noten sein (Bpf 68): SadaiH, 36a, 448.
- Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut, BWV 433 (Bpf 135): SadaiH, 735.
- Wer nur den lieben Gott lässt walten (Bpf 62): SadaiH, 711.
- Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 434 (Bpf 146): SadaiH, 729, 776.
- Wer nur den lieben Gott lässt walten (Bpf 339): SadaiH, 736.

- Wer weiss, wie nahe mir (Bpf 204): SadaiH, 319.  
Wie schön leuchtet der Morgenstern (Bpf 86): SadaiH, 749, 820.  
Wie schön leuchtet der Morgenstern (Bpf 323): SadaiH, 364.  
Wir Christenleut' (Bpf 55): SadaiH, 147; SalzerS, 312.  
Wir Christenleut' (Bpf 321): SadaiH, 463.  
Wo soll ich fliehen hin (Bpf 25): SadaiH, 234, 460.  
Zeuch ein zu deinen Toren (Bpf 23): SadaiH, 707; SalzerS, III.  
Peters (?) n° 43: SalzerS, 237.  
Peters (?) n° 118: SalzerS, 177.  
Voir aussi SadaiH, 16-29, 34, 499-706.
- Clavier bien tempéré, vol. I
1. Do majeur, BWV 846. Prélude: BentA, 124; BerryS, 63-67; FederhoferA, 106-107; ForteI, 167-169a, 176; SadaiH, 148, 179, 353, 354, 370, 466, 467; SalzerS, 152; SchenkerFS, 49/1, 62/5, 95/e3, 115/1a, 118/1, 133/2; SchenkerGA, 36-37.
  2. Do mineur, BWV 847. Prélude: SadaiH, 264; SchenkerFS, 95/e4. Fugue: SchenkerFS, 102/5, 132/7.
  3. Do dièse majeur, BWV 848. Prélude: LaRueG, 4/2. Fugue: SchenkerFS, 133/1.
  4. Do dièse mineur, BWV 849. Prélude: SchenkerH, 194. Fugue: FederhoferA, 175; SchenkerFS, 103/3a, 149/8a.
  5. Ré majeur, BWV 850. Prélude: FederhoferA, 110-111. Fugue: FederhoferA, 65-66, 111-113; SalzerS, 474.
  6. Ré mineur, BWV 851. Prélude: DelièmeF, 9, 10; SadaiH, 284; SalzerS, 158. Fugue: SchenkerFS, 53/5, 156/1; SchenkerH, 41, 241, 277.
  8. Mi bémol mineur, BWV 853. Prélude: FederhoferA, 134-140; SchenkerH, 31, 220. Fugue: SchenkerFS, 109/e5.
  10. Mi mineur, BWV 855. Prélude: SalzerS, 246. Fugue: SchenkerFS, 58/2, 91/2.
  18. Sol dièse mineur, BWV 863. Fugue: SadaiH, 1264.
  21. Si bémol majeur, BWV 866. Prélude: SalzerS, I.
  22. Si bémol mineur, BWV 867. Fugue: SchenkerH, 131, 232.
  24. Si mineur, BWV 869. Fugue: BentA, 11 (d'après J. P. Kirnberger).
- Clavier bien tempéré, vol. II
2. Do mineur, BWV 871. Prélude: SalzerS, 169.
  4. Do dièse mineur, BWV 873. Fugue: DelièmeF, 4, 52.
  7. Mi bémol majeur, BWV 876. Prélude: SalzerS, 280. Fugue: SadaiH, 1262.
  9. Mi majeur, BWV 877. Prélude: SchenkerH, 73.
  14. Fa dièse mineur, BWV 882. Prélude: SchenkerH, 233.
  22. Si bémol mineur, BWV 891. Fugue: SadaiH, 110.
  23. Si majeur, BWV 892. Fugue: FederhoferA, 47-49; ForteI, 64.
- Concertos brandebourgeois
- N° 1, en fa majeur, BWV 1046. 1er m.: LaRueG, 7/1. 2e m.: SalzerS, 240.
  - N° 2, en fa majeur, BWV 1047: SchönbergSF, 136a. 2e m.: DelièmeF, 46, 47.
  - N° 3, en sol majeur, BWV 1048. 1er m.: LaRueG, 6/3.
  - N° 5, en ré majeur, BWV 1050. 1er m.: SchenkerFS, 102/7, 103/1, 119/17. 2e m.: SchenkerFS, 41/3, 54/10, 60, 76/9. 3e m.: SchenkerFS, 105/1.
- Concerto italien, pour clavecin, BWV 971. 1er m.: ForteI, 123; SchenkerFS, 88d, 158; SchenkerH, 172, 219. 3e m.: SchenkerFS, 100/3g, 133/3, 133/4.
- Concerto pour violon, cordes et continuo en mi majeur, BWV 1042. 1er m.: SchenkerFS, 95/a7, 119/16a.
- Duo pour orgue en mi mineur, BWV 802: FederhoferA, 65.

- Fantaisie chromatique et fugue pour clavier, en ré mineur, BWV 903: SchenkerFS, 20/2; SchönbergSF, 89, 167.
- Fantaisie et fugue pour clavier, en la mineur, BWV 904. Fantaisie: SadaiH, 136, 400; SchenkerFS, 123/1c.
- Fantaisie et fugue pour clavier, en do mineur, BWV 906. Fugue: SchenkerFS, 99/1.
- Fantaisie et fugue pour orgue, en sol mineur, BWV 542. Fantaisie: SchönbergSF, 88.
- Fugue en la mineur (?): SadaiH, 1113.
- Inventions à deux voix, pour clavier
- N° 4, en ré mineur, BWV 775: FederhoferA, 162-164; ForteI, 213.
  - N° 5, en i bémol majeur, BWV 776: ForteI, 99.
  - N° 13, en la mineur, BWV 784: ForteI, 70.
- Inventions à trois voix, pour clavier
- N° 9, en fa mineur, BWV 795: FederhoferA, 157-158; HindemithU, 244-246; SadaiH, 1243.
  - N° 15, en si mineur, BWV 801: ForteI, 30, 31, 205, 208.
- Menuet pour clavier, en sol majeur, BWV 843: FederhoferA, 50-51.
- Messe en si mineur, BWV 232. Gloria: SchenkerFS, 76/8.
- Motet Jesu, meine Freude, BWV 227: BerryS, 264-266.
- Motet Komm, Jesu, komm!, BWV 229: BerryS, 127-134.
- Ouverture dans le style français, pour clavier, en si mineur, BWV 831. Ouverture: SadaiH, 361. Passepied I: SadaiH, 323.
- Ouverture pour clavier, en fa majeur, BWV 820. Menuet: SchenkerFS, 82/5c, 138/1.
- Partitas pour clavier
- N° 1, en si bémol majeur, BWV 825. Prélude: SalzerS, 225. Allemande: ForteI, 28; SchenkerH, 71. Menuet I: SchenkerFS, 132/2. Menuet II: SalzerS, 495.
  - N° 2, en do mineur, BWV 826. Prélude: BerryS, 297n; SchenkerH, 221.
  - N° 3, en la mineur, BWV 827. Sarabande: SchenkerH, 200. Scherzo: SchenkerH, 95.
  - N° 4, en ré majeur, BWV 828. Allemande: SchenkerH, 72. Sarabande: SchenkerH, 33.
  - N° 5, en sol majeur, BWV 829. Courante: SalzerS, 200. Sarabande: ForteI, 25.
  - N° 6, en mi mineur, BWV 830. Gigue: SchönbergSF, 145b.
- Partitas pour violon seul
- N° 1, en si mineur, BWV 1002. Bourrée: ForteI, 77. Sarabande: ForteI, 78, 211; SadaiH, 411.
  - N° 2, en ré mineur, BWV 1004. Chaconne: SadaiH, 38, 208; SchenkerH, 116, 231, 257.
  - N° 3, en mi majeur, BWV 1006. Prélude: SchenkerH, 203.
- Partita sur O Gott, du frommer Gott, pour orgue, BWV 767: ForteI, 61; SadaiH, 57.
- Passacaille pour orgue, en do mineur, BWV 582: ForteI, 58; SchenkerFS, 20/1.
- Passion selon Saint Jean, BWV 245
- N° 3 (7), choral O grosse Lieb: SchenkerFS, 115/3b.
  - N° 17 (27), choral Ach grosser König: SchenkerFS, 125/1.
  - N° 39 (67), chœur Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine: SchenkerFS, 100/3a.
- Passion selon Saint Mathieu, BWV 244
- N° 1, chœur Kommt, ihr Töchter, helft mir klage: SchenkerFS, 114/4.
  - N° 3, choral Herzliebster Jesu, was hast du: SchenkerFS, 83/3.

- N° 6 (10), aria Buss' und Reu: BentA, 132-133 (d'après Schenker); FederhoferA, 66-67; SchenkerH, 119.
- N° 8 (12), aria Blute nur, du liebes Herz: SchönbergF, 57.
- N° 10 (16), choral Ich bins, ich sollte büssen: SchenkerFS, 22a, 49/3, 62/12, 81/1, 124/1a; SchenkerGA, 32-33.
- N° 24 (30), récitatif Und er kam zu seinen Jüngern: SchönbergSF, 170.
- N° 46 (55), choral Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe: SchenkerFS, 114/1b, 114/5a, 115/3a.
- N° 51 (60), récitatif Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland: SchenkerFS, 103/2b.
- N° 59 (69), récitatif Ach Golgotha: SchönbergSF, 92.
- N° 63a(73), récitatif Und siehe da, der Vorhang: SchönbergF, 68d.
- Petits préludes du Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach
- N° 1, en do majeur, BWV 924: FederhoferA, 100-101; SchenkerFS, 43b.
- N° 3, en fa majeur, BWV 927: SalzerS, 170; SchenkerH, Appendix II.
- N° 4, en sol mineur, BWV 930: SalzerS, 493.
- Petits préludes de la collection de Johann Peter Kellner
- N° 2, en ré mineur, BWV 940: DeliègeF, 14, 15, 16, 17; SchenkerFS, 114/2a.
- N° 6, en do mineur, (pour le luth), BWV 999: FederhoferA, 100-101; SalzerS, 147; SchenkerFS, 82/4, 152/6.
- Petits préludes pour les commençants
- N° 2, en do mineur, BWV 934: ForteI, 129; SalzerS, 249; SchenkerFS, 124/2b.
- Préludes et fugues pour orgue
- En do majeur, BWV 547. Prélude: SchenkerH, 121.
- En do mineur, BWV 546. Prélude: SchenkerH, 113, 120.
- En mi mineur, BWV 548. Prélude: SchenkerH, 32, 114, 204.
- Sinfonias pour clavier, voir Inventions à trois voix.
- Sonate pour deux violons et clavecin, en do majeur, BWV 1037. 3e m.: ForteI, 60.
- Sonate pour flûte, violon et continuo, en sol majeur, BWV 1038. 2e m.: ForteI, 59.
- Sonate n° 3 pour violon seul, en do majeur, BWV 1005. SchenkerH, 117. Largo: BentA, 50-52 (d'après Schenker); SchenkerFS, 132/3.
- Suite pour clavier en mi bémol majeur, BWV 819. Courante: SalzerS, 228.
- Suites anglaises
- N° 1, en la majeur, BWV 806. Courante I: SchenkerH, 292, 293. Sarabande: SchenkerH, 271; SchönbergF, 43a, 97a.
- N° 2, en la mineur, BWV 807. Prélude: SchönbergSF, 145a.
- N° 3, en sol mineur, BWV 808. Allemande: ForteI, 85. Gavotte: SchönbergF, 43b, 97b.
- N° 4, en fa majeur, BWV 809. Menuet II: ForteI, 127; SchönbergF, 43c.
- N° 6, en ré mineur, BWV 811. Sarabande: SchenkerFS, 144/1; SchönbergF, 43d. Gavotte I: SchönbergF, 43e, 97c.
- Suites françaises
- N° 1, en ré mineur, BWV 812. Sarabande: ForteI, 180.
- N° 2, en do mineur, BWV 813. Sarabande: ForteI, 16.
- N° 3, en si mineur, BWV 814. Menuet: ForteI, 189.
- N° 5, en sol majeur, BWV 816. Gavotte: SalzerS, 132.
- N° 6, en mi majeur, BWV 817. Allemande: SchenkerFS, 76/4, 95/c1, 106/1, 109/d1. Courante: SchenkerFS, 47/3, 87/1b. Sarabande: SchenkerFS, 54/15, 62/9. Gavotte: SchenkerFS, 95/a8, 125/2. Menuetto: SchönbergF, 113. Gigue: SchenkerFS, 87/4.

## Suites pour violoncelle seul

- N° 1, en sol majeur, BWV 1007. Prélude: FederhoferA, 47. Menuet II: ForteI, 63.  
 N° 2, en ré mineur, BWV 1008. Courante: ForteI, 182. Sarabande: ForteI, 181.  
 N° 3, en do majeur, BWV 1009. Prélude: FederhoferA, 47. Sarabande: FederhoferA, 96-97.  
 N° 4, en mi bémol majeur, BWV 1010: SchenkerH, 304.  
 N° 5, en do mineur, BWV 1011. Gavotte II: ForteI, 11.  
 N° 6, en ré majeur, BWV 1012. Courante: FederhoferA, 51-53.  
 Toccata pour clavier en fa dièse mineur, BWV 910: SchenkerFS, 58/1.

## BARRIERE, Alain

Ma vie: SadaiH, 187.

## BARTOK, Béla (1881-1945)

- Bagatelle pour piano, op. 6 n° 4, Grave: SalzerS, 418.  
 Concerto pour piano n° 3. 1er m.: SalzerS, 480.  
 Divertimento pour cordes. 2e m.: BerryS, 181n, 234-236, 298n. 3e m.: BerryS, 182n.  
 Dix pièces faciles pour piano. Poco andante (?): SalzerS, 441.  
 Mikrokosmos, pièces progressives pour piano  
 N° 7, Notes pointées: SadaiH, 1247.  
 N° 117, Bourrée: SalzerS, 504.  
 N° 144, Secondes mineures, septièmes majeures: SadaiH, 1236.  
 N° 151, Danse en rythme bulgare: SadaiH, 1222.  
 Petite suite pour piano. Chant d'Ukraine: SalzerS, 241.  
 Pièces pour enfants, pour piano. N° 32, Allegro ironico: SalzerS, 186.  
 Quatuors à cordes  
 N° 2, op. 17. 3e m.: BerryS, 147-162, 183n.  
 N° 3. SchönbergF, 112.  
 N° 4. 1er m.: BerryS, 217n.  
 N° 5. 1er m.: BerryS, 217-221, 295n, 422n. 2e m.: SalzerS, 452.

## BECAUD, Gilbert (1927- )

Et maintenant: SadaiH, 991.

## BEETHOVEN, Ludwig Van (1770-1827)

## Bagatelles pour piano

En mi bémol majeur, op. 33 n° 1: DeliègeF, 54.

En si bémol majeur, op. 119 n° 1: BentA, 118-119 (d'après Narmour);  
FederhoferA, 78-80; SalzerS, 3; SchenkerFS, 100/3h.

## Concertos pour piano et orchestre

N° 1, en do majeur, op. 15. 1er m.: SadaiH, 157, 207, 346.

N° 2, en si bémol majeur, op. 19. 3e m.: BerryS, 374-375.

N° 3, en do mineur, op. 37. 2e m.: SadaiH, 436. 3e m.: SchönbergF, 46k.

N° 4, en sol majeur, op. 58. 1er m.: SadaiH, 210; SalzerS, 420;  
SchenkerFS, 65/4; SchenkerH, 218. 3e m.: SchenkerFS, 151.

N° 5, en mi bémol majeur, "Empereur", op. 73. 2e m.: SadaiH, 203.

Concerto pour violon et orchestre, en ré majeur, op. 61. 1er m.: SadaiH,  
1041. 2e m.: LaRueG, 4/4. 3e m.: SchenkerFS, 114/7.

Fantaisie pour piano, en sol mineur/si bémol majeur, op. 77: SchönbergSF,  
169.

Fidelio, op. 72. SchönbergF, 83. Acte I, récitatif Abscheulicher! wo eilst  
du hin? (Leonora): SchönbergSF, 172.

Octuor en mi bémol majeur, op. 103. Andante: SchenkerFS, 119/19a.

Ouverture "Leonore" 3, op. 72b: SchenkerFS, 62/2, 109/a2, 120/1, 149/7;  
SchönbergSF, 157.

## Quatuors à cordes

N° 1, en fa majeur, op. 18 n° 1. 1er m.: BerryS, 329, 389; SadaiH, 333,  
963; SchenkerH, 281. 2e m.: SadaiH, 398. 3e m.: BentA, 142; SchönbergF,  
120b.

N° 2, en sol majeur, op. 18 n° 2: SadaiH, 153, 921.

N° 3, en ré majeur, op. 18 n° 3. 1er m.: ForteI, 46; SadaiH, 470.

N° 4, en do mineur, op. 18 n° 4. 1er m.: SadaiH, 206; SchönbergF, 36.

N° 5, en la majeur, op. 18 n° 5. 3e m.: SalzerS, 491.

N° 6, en si bémol majeur, op. 18 n° 6. 3e m.: SchönbergF, 46j. 4e m. ("La  
malinconia"): SchönbergF, 37; SchönbergSF, 161.

N° 7, en fa majeur, op. 59 n° 1. 1er m.: SadaiH, 211; SchenkerFS, 65/1.  
2e m.: SchenkerH, 299. 3e m.: SchönbergF, 46i. 4e m.: SchönbergF, 67b.

N° 8, en mi mineur, op. 59 n° 2. SadaiH, 1036; SchönbergSF, 3c, 93. 2e  
m.: SchenkerFS, 128/9a. 3e m.: SchönbergF, 67a; SchönbergSF, 84a.

N° 9, en do majeur, op. 59 n° 3. 1er m.: ForteI, 54; SchenkerFS, 148/2,  
148/3; SchenkerH, 289; SchönbergF, 67c.

N° 10, en mi bémol majeur, op. 74. 2e m.: SchenkerFS, 128/5b. 3e m.:  
SchönbergF, 108a. 4e m.: SchenkerFS, 146/4; DeliègeF, 56, 57, 58.

N° 11, en fa mineur, op. 95. 1er m.: SchenkerH, 208; SchönbergSF, 94. 2e  
m.: DeliègeF, 18, 19, 49, 50; SchönbergF, 96c.

N° 14, en mi bémol majeur, op. 127. 1er m.: SchönbergF, 66c.

N° 15, en la mineur, op. 132. 1er m.: SchönbergF, 96b. 3e m.: SchenkerH,  
47; SchönbergF, 62d, 96a. 4e m.: SchönbergSF, 84b.

N° 17, en fa majeur, op. 135. 2e m.: SchenkerFCS, 111/a1.

Romance pour violon et orchestre, en sol majeur, op. 40: SadaiH, 218.

Rondo a capriccio, pour piano, op. 129: SchenkerFS, 102/2, 110/c1, 114/9,  
120/2, 134/6, 142/1, 149/6.

Septuor en mi bémol majeur, op. 20. 4e m.: SchönbergF, 46a. 5e m.:  
SchönbergF, 46b, 46c.

Sérénade pour trio à cordes, en ré majeur, op. 8. 2e m.: SchönbergF, 46e. 3e  
m.: SchönbergF, 46c. 4e m.: SchönbergF, 46g.

## Sonates pour piano

- N° 1, en fa mineur, op. 2 n° 1. 1er m.: BentA, 128-129 (d'après Schönberg); DeliègeF, 13; ForteI, 195a; SadaiH, 182, 1250; SchönbergF, 35a, 52a. 2e m.: ForteI, 22; SadaiH, 133, 253, 300, 1248; SalzerS, 442; SchönbergF, 100a. 3e m.: FederhoferA, 107-108; SadaiH, 486; SalzerS, 206; SchönbergF, 53a.
- N° 2, en la majeur, op. 2 n° 2. 1er m.: SchenkerFS, 100/5; SchenkerH, 207; SchönbergSF, 154. 2e m.: SalzerS, 10. 3e m.: SchönbergSF, 136d. 4e m.: SadaiH, 918; SchenkerFS, 100/3d, 121/1; SchönbergF, 92; SchönbergSF, 83a.
- N° 3, en do majeur, op. 2 n° 3. 1er m.: BentA, 136; SchenkerFS, 154/2; SchönbergF, 52b; SchönbergSF, 82, 136b. 4e m.: SalzerS, 298.
- N° 4, en mi bémol majeur, op. 7. 1er m.: SchenkerH, 267; SchönbergSF, 143d. 2e m.: SadaiH, 1004; SchenkerH, 48. 3e m.: LaRueG, 3/1; SchönbergF, 63. 4e m.: SchenkerFS, 121/2; SchönbergF, 100b.
- N° 5, en do mineur, op. 10 n° 1. 1er m.: FederhoferA, 104-105; LaRueG, 6/8; SalzerS, 463; SchenkerFS, 154/3; 154/7; SchönbergSF, 136c, 142a. 2e m.: SalzerS, 443. 3e m.: ForteI, 222-242; LaRueG, 6/10; SchönbergF, 100c.
- N° 6, en fa majeur, op. 10 n° 2. 1er m.: SadaiH, 306, SchenkerFS, 101/4; SchönbergF, 35b, 53b. 3e m.: SchenkerFS, 62/11, 100/4a.
- N° 7, en ré majeur, op. 10 n° 3. 1er m.: BentA, 129-130; SalzerS, 458. 2e m.: SchenkerFS, 39/2. 3e m.: SadaiH, 138, 472; SchenkerFS, 105/4; SchönbergF, 100d, 118. 4e m.: SchenkerFS, 155/2; SchönbergF, 42; SchönbergSF, 83b.
- N° 8, en do mineur, "Pathétique", op. 13. 1er m.: BentA, 85-87 (d'après Réti); LaRueG, 2/1, 5/7b. 2e m.: BerryS, 74, 331, 359; FederhoferA, 107; SadaiH, 159; SalzerS, 383; SchenkerFS, 155/1. 3e m.: SadaiH, 1003.
- N° 9, en mi majeur, op. 14 n° 1. 1er m.: ForteI, 220; SchenkerFS, 126; SchönbergF, 12a. 2e m.: SadaiH, 106, 337; SalzerS, 265. 3e m.: SalzerS, 229.
- N° 10, en sol majeur, op. 14 n° 2. 1er m.: SalzerS, 254; SchenkerFS, 47/2, 114/6, 122/1, 132/1, 154/6. 2e m.: BentA, 109-110 (d'après Riemann); SadaiH, 369.
- N° 11, en si bémol majeur, op. 22. 1er m.: BerryS, 328, 420n; SalzerS, 461; SchenkerFS, 133/3d; SchenkerH, 2. 2e m.: SchönbergF, 100e. 3e m.: SchenkerFS, 45, 82/2, 134/8. 4e m.: SchenkerFS, 140/3, 146/2.
- N° 13, en mi bémol majeur, op. 27 n° 1. 3e m.: SchönbergF, 101.
- N° 14, en do dièse mineur, "Clair de lune", op. 27 n° 2. 1er m.: SadaiH, 1040; SalzerS, 375; SchenkerFS, 7a, 54/3, 56/1b, 76/7, 77, 149/4. 2e m.: SchenkerFS, 110/b3, 128/8d. 3e m.: SadaiH, 335; SchenkerFS, 40/4, 104/3, 140/1, 140/2.
- N° 15, en ré majeur, "Pastorale", op. 28. 1er m.: SchenkerFS, 61a, 103/5b, 110/e1, 148/4; SchenkerH, 287. 3e m.: ForteI, 197. 4e m.: SchenkerFS, 124/1c.
- N° 16, en sol majeur, op. 31 n° 1. 1er m.: SalzerS, 440; SchenkerH, 80; SchönbergSF, 81c, 143a. 2e m.: SchenkerH, 230. 3e m.: DeliègeF, 41, 42, 43; SchenkerFS, 98/3b.
- N° 17, en ré mineur, "La tempête", op. 31 n° 2. 1er m.: LaRueG, 5/5. 2e m.: SchenkerFS, 108/2. 3e m.: SadaiH, 1034; SchenkerFS, 104/1.
- N° 18, en mi bémol majeur, op. 31 n° 3. 1er m.: SadaiH, 1023; SalzerS, 288; SchenkerH, 25.
- N° 19, en sol mineur, op. 49 n° 1. 1er m.: SadaiH, 299.

- N° 20, en sol majeur, op. 49 n° 2. 2e m.: SadaiH, 111; SchenkerFS, 91/3.
- N° 21, en do majeur, "Waldstein", op. 53. 1er m.: BerryS, 55-57, 423n; FederhoferA, 140-145; SadaiH, 468, 904, 922; SalzerS, 430; SchenkerH, 6; SchönbergSF, 81b, 143b. 3e m.: FederhoferA, 129-130; SadaiH, 961; SchenkerFS, 98/5, 119/19b.
- N° 23, en fa mineur, "Appassionata", op. 57. 1er m.: LaRueG, 5/7a; FederhoferA, 101-103; SalzerS, 464; SchenkerFS, 54/8, 114/8, 119/20, 129/1, 142/2, 154/4; SchenkerH, 86, 286; SchönbergF, 100f; SchönbergSF, 143c. 2e m.: FederhoferA, 101; ForteI, 147, 179b; SchenkerFS, 40/8, 129/2; SchenkerH, 199, 280; SchönbergSF, 3b. 3e m.: SchenkerH, 87, 188.
- N° 24, en fa dièse majeur, op. 78. 2e m.: SadaiH, 997.
- N° 25, en sol majeur, op. 79. 1er m.: SalzerS, 226. 3e m.: SchönbergF, 126a.
- N° 26, en mi bémol majeur, "Les adieux", op. 81a. 1er m.: ForteI, 188d, 194, 200; LaRueG, 5/4; SalzerS, 289; SchenkerFS, 62/4, 119/7, 124/4, 125/5; SchenkerH, 132. 3e m.: SchenkerFS, 115/3d.
- N° 27, en mi mineur, op. 90. 1er m.: SadaiH, 421, 853; SalzerS, 450; SchenkerFS, 98/4, 109/a1, 146/1; SchenkerH, 3, 171, 215. 2e m.: SchenkerH, 4.
- N° 28, en la majeur, op. 101. 1er m.: SchenkerFS, 95/b3. 2e m.: SchenkerFS, 123/2. 3e m.: BentA, 41-42 (d'après Schenker). 4e m.: SchenkerFS, 149/8b.
- N° 29, en si bémol majeur, "Hammerklavier", op. 106. 4e m. (fugue): SchenkerFS, 156/2.
- N° 30, en mi majeur, op. 109. 1er m.: BentA, 122-123; ForteI, 190; SadaiH, 196; SalzerS, 221; SchenkerFS, 89/1, 90, 117/2; SchenkerH, 196, 276. 2e m., var. V (allegro, ma non troppo): SchenkerFS, 101/3. 3e m.: ForteI, 272-279.
- N° 31, en la bémol majeur, op. 110. 3e m.: SchenkerH, 11.
- N° 32, en do mineur, op. 111. 1er m.: SchenkerFS, 62/13.
- Sonates pour violon et piano
- En fa majeur, "Le printemps", op. 24. 2e m.: SchenkerFS, 100/6b.
- En fa mineur, op. 30 n° 2. 2e m.: SchenkerFS, 128/2a. 3e m.: SchönbergF, 120a.
- Sonates pour violoncelle et piano
- En fa majeur, op. 5 n° 1. 3e m.: ForteI, 82.
- En la majeur, op. 69. 1er m.: SchenkerFS, 109/e2, 128/5a, 135/2. 4e m.: BentA, 112.
- Symphonies
- N° 1, en do majeur, op. 21. 1er m.: BentA, 130; SadaiH, 892, 988, 1109; SchönbergSF, 133a. 2e m.: SadaiH, 943; SchenkerFS, 103/7. 3e m.: LaRueG, 3/5.
- N° 2, en ré majeur, op. 36. 1er m.: BerryS, 376; ForteI, 114; SchenkerFS, 100/2b; SchönbergSF, 158. 2e m.: SadaiH, 962; SchönbergSF, 74a. 3e m.: BerryS, 380-383; SchenkerFS, 114/2c; SchönbergF, 120c. 4e m.: BerryS, 30-34, 134-138.
- N° 3, en mi bémol majeur, "Eroica", op. 55. 1er m.: LaRueG, 5/1; SchenkerFS, 62/3, 62/10, 100/4c, 102/3, 110/a2, 115/2, 124/1b; SchenkerH, 133, 291; SchönbergSF, 125, 149. 2e m. (Marche funèbre): SchenkerFS, 109c. 3e m.: DeliègeF, 44, 45; SchenkerFS, 63/1, 87/3c, 95/a3, 108/4; SchönbergF, 121. 4e m.: BerryS, 34-35; SchenkerFS, 62/7, 62/8, 114/3, 134/7.

- N° 4, en si bémol majeur, op. 60. 1er m.: SchönbergSF, 159. 4e m.: LaRueG, 5/6.
- N° 5, en do mineur, op. 67. 1er m.: FederhoferA, 76-78, 93, 119-124; ForteI, 188a; LaRueG, 2/3; SadaiH, 1187; SchönbergF, 12b. 2e m.: FederhoferA, 120-121; SchenkerFS, 41/2; SchönbergF, 46h. 3e m.: SchenkerFS, 41/1, 146/5; SchönbergF, 12c.
- N° 6, en fa majeur, "Pastorale", op. 68. 1er m.: SchenkerFS, 119/8, 124/7, 154/5. 2e m.: SchenkerH, 198; SchönbergF, 68a.
- N° 7, en la majeur, op. 92. 1er m.: SalzerS, 462; SchenkerFS, 74/3; SchönbergSF, 160. 2e m.: ForteI, 44. 3e m.: ForteI, 26; SchenkerFS, 37b, 146/6. 4e m.: SchenkerFS, 113/6.
- N° 8, en fa majeur, op. 93. 1er m.: BerryS, 389-394, 423n; ForteI, 121, 122; SchenkerFS, 150. 2e m.: BerryS, 264-265; SchönbergF, 109, 110. 4e m.: SchönbergSF, 68.
- N° 9, en ré mineur, op. 125. 1er m.: LaRueG, 6/7. 2e m.: SchönbergF, 109, 110. 3e m.: ForteI, 6; SalzerS, 222; SchenkerFS, 103/3c. 4e m.: SadaiH, 424; SchenkerFS, 109/e3.
- Trios à clavier**
- En mi bémol majeur, op. 1 n° 1. Scherzo: SchenkerFS, 128/7e.
- En do mineur, op 1 n° 3: SadaiH, 972, 999.
- En si bémol majeur, "Archiduc", op. 97. 3e m.: SchönbergF, 62b, 66b.
- Trio à cordes en mi bémol majeur, op. 3. 2e m.: SchönbergF, 46d.**
- Variations sur l'ariette Es war einmal ein alter Mann de Dittersdorf, en la majeur, WoO 66: SchenkerFS, 123/1b.**
- Variations sur une valse de Diabelli, en do majeur, op. 120**
- Thème: SadaiH, 347; SchönbergF, 124a; SchönbergSF, 103a, 103b.
- Var. I: DeliègeF, 31, 37; SchönbergSF, 103c, 103d.
- Var. II: SchönbergF, 124b; SchönbergSF, 103e, 103j.
- Var. III: SchönbergSF, 103f, 103k.
- Var. IV: SchönbergSF, 103l.
- Var. V: SchönbergSF, 103n, 103o.
- Var. VII: SchönbergSF, 103m.
- Var. VIII: SchönbergSF, 103g.
- Var. IX: SchönbergF, 124c.
- Var. XI: SchönbergF, 124d; SchönbergSF, 103h.
- Var. XII: SchönbergSF, 103i.
- Var. XIV: BerryS, 313-316, 320, 360.
- Var. XV: BentA, 40 (d'après Schenker); SchenkerH, 130; SchönbergSF, 102a.
- Var. XX: SchönbergSF, 102b, 102c.
- Variations sur un thème original, en do mineur, WoO 80**
- Thème: SadaiH, 222; SchönbergF, 125c.
- Var. IV: SchönbergF, 125a.
- Var. V: SchönbergF, 125b.
- Var. IX: SchenkerH, 93, 94.

### BERG, Alban (1885-1935)

Concerto pour violon et orchestre: BerryS, 173; SadaiH, 1240.

Quatre pièces pour clarinette et piano, op. 5.

N° 2: BerryS, 90-93.

N° 4: BerryS, 166-168.

BEETHOVEN, Ludwig Van: Symphonies (suite)

BERG, Alban

Sonate pour piano, op. 1: SadaiH, 459.  
Wozzeck: SadaiH, 1156, 1198, 1233, 1238, 1240.

BERIO, Luciano (1925- )

Sequenza II pour harpe: BerryS, 38-40, 309-310.

BERLIOZ, Hector (1803-1869)

Symphonie fantastique. 1er m.: DeliègeF, 27, 28, 51. 4e m.: SchenkerH, 89.

BIZET, Georges (1838-1875)

Carmen. SadaiH, 225. Acte I, Seguedilla: SalzerS, 408; SchönbergF, 90;  
 SchonbergSF, 108.

BLACHER, Boris (1903-1975)

Ornamente, Sept études pour piano, op. 37: BerryS, 363n, 383-386.

BOULEZ, Pierre (1925- )

Le marteau sans maître. 3e m.: BerryS, 102-103.  
Structures pour deux pianos. Ia: BerryS, 97-100, 411, 414.

BOVICELLI, Giovanni Battista (fl. 1592-1594)

Regole, passaggi di musica: ForteI, 1.

BERG, Alban

BOVICELLI, Giovanni Battista

## BRAHMS, Johannes (1833-1897)

- Capriccio pour piano, en ré mineur, op. 116 n° 7: ForteI, 66.  
 Concerto pour piano n° 1, en ré mineur, op. 15. 1er m.: DeliègeF, 53; SchönbergSF, 96.  
 Concerto pour violon, en ré majeur, op. 77: SadaiH, 884.  
Die Müllerin, choeur à quatre voix de femmes et piano ad libitum, op. 44 n° 5: SchenkerH, 52.  
Gesang der Parzen, choeur à six voix et orchestre, op. 89: FederhoferA, 169-171.  
In stiller Nacht, choeur sans accompagnement (Deutsche Volkslieder, n° 8): SchönbergSF, 3d.  
 Intermezzos pour piano  
 En la mineur, op. 76 n° 7: SchenkerFS, 91/5.  
 En mi majeur, op. 116 n° 6: ForteI, 124.  
 En mi bémol majeur, op. 117 n° 1: BerryS, 420n; SchenkerFS, 146/3.  
 En si bémol mineur, op. 117 n° 2: SadaiH, 855; SchenkerH, 38, 274.  
 En la mineur, op. 118 n° 1: BerryS, 180-181n, 183n; SchenkerFS, 110/d3.  
 En la majeur, op. 118 n° 2: BerryS, 94; SadaiH, 908; SalzerS, 308.  
 En mi bémol mineur, op. 118 n° 6: ForteI, 17.  
 En si mineur, op. 119 n° 1: ForteI, 183, 193; SalzerS, 477; SchenkerFS, 87/3d.  
 En do majeur, op. 119 n° 3: BentA, 97-99 (d'après Nattiez); DeliègeF, 38, 39, 40; NattiezF, 297-330, 385-386.  
 Lieder pour chant et piano  
Auf dem Kirchhofe, op. 105 n° 4: SchenkerFS, 63/3.  
Der Gang zum Liebchen, op. 48 n° 1: SchönbergF, 74a.  
Der Schmied, op. 19 n° 4: SchönbergF, 74c.  
Der Tod, das ist die kühle Nacht, op. 96 n° 1: SchönbergSF, 91.  
Es hing der Reif, op. 106 n° 3: ForteI, 199.  
Feldeinsamkeit, op. 86 n° 2: SalzerS, 485.  
Mädchenlied, op. 107 n° 5: SchenkerFS, 152/2.  
Minnelied, op. 71 n° 5: SchönbergF, 74b.  
Sapphische Ode, op. 94 n° 4: SadaiH, 977.  
Treue Liebe, op. 7 n° 1: SchönbergF, 74d.  
Wie bist du, meine Königin, op. 32 n° 9: SchenkerFS, 152/5.  
 Quatuors à clavier  
 N° 1, en sol mineur, op. 25. 3e m.: SchönbergSF, 129. 4e m.: SchönbergF, 108b.  
 N° 2, en la majeur, op. 26. 2e m.: SchönbergF, 51d.  
 Quatuors à cordes  
 N° 1, en do mineur, op. 51 n° 1. 1er m.: SchönbergSF, 86. 3e m.: SchönbergF, 51a.  
 N° 2, en la mineur, op. 51 n° 2: SchönbergSF, 142d. 2e m.: SchönbergF, 111a.  
 N° 3, en si bémol majeur, op. 67. 2e m.: SchönbergF, 51b.  
 Quintette à clavier en fa mineur, op. 34. 1er m.: SchönbergF, 95c; SchönbergSF, 141c, 142c. 4e m.: SchönbergSF, 163.  
 Quintette à cordes en sol majeur, op. 111. 1er m.: SchönbergSF, 95. 2e m.: BerryS, 246-248.  
 Requiem, op. 45: ForteI, 125; SchenkerFS, 127/2.  
 Rhapsodie pour alto, voix d'hommes et orchestre, op. 53: BerryS, 60, 183n.

## Rhapsodies pour piano

En si mineur, op. 79 n° 1: SchenkerH, 24, 85.

En sol mineur, op. 79 n° 2: SchenkerH, 28; SchönbergSF, 164.

En mi bémol majeur, op. 119 n° 4: ForteI, 21.

## Sextuors à cordes

N° 1, en si bémol majeur, op. 18. 1er m.: SchenkerH, 266. 4e m.: SchönbergF, 51c.

N° 2, en sol majeur, op. 36. 1er m.: SalzerS, 454. 2e m.: SchönbergF, 123.

Sonate pour clarinette ou alto et piano, en fa mineur, op. 120 n° 1: SchenkerH, 83.

## Sonates pour piano

N° 1, en do majeur, op. 1: SadaiH, 283.

N° 3, en fa mineur, op. 5: SalzerS, 133.

## Sonates pour violon et piano

N° 1, en sol majeur, op. 78. 2e m.: SchönbergF, 61d.

N° 2, en la majeur, op. 100: ForteI, 73; SchönbergSF, 141b. 2e m.: SchönbergF, 51f.

N° 3, en ré mineur, op. 108: FederhoferA, 23.

## Sonates pour violoncelle et piano

N° 1, en mi mineur, op. 38. 1er m.: SchönbergF, 61a, 61b. 2e m.: SchönbergF, 61c.

N° 2, en fa majeur, op. 99. 1er m.: SchenkerFS, 110/d2.

## Symphonies

N° 1, en do mineur, op. 68. 1er m.: BerryS, 266-280, 360; SadaiH, 344; SchenkerFS, 121/3a; SchönbergSF, 162. 2e m.: SchenkerFS, 88a, 124/3. 3e m.: SchenkerFS, 69/7, 138/4, 147/3.

N° 2, en ré majeur, op. 73. 1er m.: ForteI, 7; NattiezF, 376-377 (d'après Réti); SchenkerFS, 147/2.

N° 3, en fa majeur, op. 90. 1er m.: BerryS, 327; LaRueG, 4/3a; SadaiH, 987; SalzerS, 503; SchenkerFS, 111/d3, 119/16b, 146/7; SchenkerH, 84; SchönbergSF, 142b, 153. 2e m.: SchenkerFS, 128/9b. 4e m.: LaRueG, 4/3b.

N° 4, en mi mineur, op. 98. 1er m.: BentA, 54-55 (d'après Schönberg); SchenkerFS, 81/2; SchönbergF, 13. 2e m.: SchenkerFS, 119/15.

## Trios à clavier

N° 2, en do majeur, op. 87. 1er m.: BerryS, 353-355, 421n; SchönbergF, 95a.

N° 3, en do mineur, op. 101. 1er m.: SchönbergF, 95b. 3e m.: BerryS, 38-39; SchönbergF, 51e.

Trio pour clarinette ou alto, violoncelle et piano, en la mineur, op. 114. 2e m.: LaRueG, 6/13.

Trio pour violon, cor ou alto et piano, en mi bémol majeur, op. 40. 2e m.: SadaiH, 123. 3e m.: BerryS, 101-102, 299n, 369-371. 4e m.: BerryS, 422n; SchenkerH, 9, 10, 225; SchönbergF, 64f.

## Valses pour piano, op. 39

N° 1: SchenkerFS, 49/2, 110/b1.

N° 2: SchenkerFS, 46/1, 106/2a.

N° 3: SchenkerFS, 114/1a.

N° 4: SchenkerFS, 96/4, 128/7c.

N° 8: SalzerS, 494.

N° 9: SchenkerFS, 105/5.

Variations et fugue sur un thème de Händel, pour piano, en si bémol majeur, op. 24: FederhoferA, 113-114; ForteI, 4; SchenkerFS, 87/1a, 110/d1, 134/5; SchönbergF, 66a, 127.

BRAHMS, Johannes Rhapsodies - Variations et fugue sur un thème de Händel

Variations sur un thème de Haydn, en si bémol majeur, op. 56 (op. 56a, pour orchestre; op. 56b, pour deux pianos). SadaiH, 219. Thème: BerryS, 328, 351-352, 359, 419-420n; SadaiH, 1189. Var. I: ForteI, 269.

Variations sur un thème de Paganini, pour piano, en la mineur, op. 35.  
I, var. V: SchenkerFS, 59/3.  
II, thème: ForteI, 271.

Vergangen ist mir Glück und Hell, chœur sans accompagnement, op. 62 n° 7: SchenkerH, 50.

BRUBECK, Dave (1920- )

Bossa Nova U. S. A.: SadaiH, 184.  
Eveybody's Jumpin': SadaiH, 1219.  
Strange Meadow Lark: SadaiH, 1212, 1218, 1229.

BRUBECK, H.

Theme for June: SadaiH, 201.

BRUCH, Max (1838-1920)

Concerto pour violon et orchestre, en sol mineur, op. 26: SadaiH, 407, 894, 939.

BRUCKNER, Anton (1824-1896)

Motet Christus factus est, pour chœur: FederhoferA, 37-38.

Symphonies

N° 7, en mi majeur. 1er m.: SchönbergF, 2h. 2e m.: SchönbergSF, 106, 136g.

N° 9, en ré mineur. Scherzo: SchenkerH, 264.

BRAHMS, Johannes: Variations sur un thème de Haydn

BRUCKNER, Anton