

Fascicules
d'Analyse
Musicale

Vol. I n° 2, avril 1988

SOMMAIRE

Introduction	45
Recensions	48
Agenda	49
Note à l'attention des auteurs	50
Jean-Marie RENS, La fugue en do mineur du 2e cahier du clavier bien tempéré, BWV 871	51
Max DE BEER, Un exemple d'utilisation de la section d'or par Jean-Sébastien Bach	59
Nicolas MEEUS, Index d'exemples d'analyse musicale, Deuxième partie: William Byrd - Lorenzo da Firenze	65

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 Etudiants: 150 FB

Etranger: 400 FB Etudiants: 200 FB

(les paiements en provenance de l'étranger sont à majorer de 50 frs pour frais en cas de paiement par chèque)

Compte bancaire n° 210-0533233-76 des Fascicules d'Analyse Musicale, B-1190 Bruxelles

Contributions

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

Nicolas Meeùs

31 rue de l'Escrime

B-1190 BRUXELLES

INTRODUCTION

Les Fascicules d'Analyse Musicale ont pour ambition d'agir comme une force catalytique dans l'activité d'analyse musicale en Belgique. Grâce à l'accueil particulièrement positif qui a été réservé au premier numéro, cette ambition est sortie du domaine de l'utopie pour devenir un objectif réalisable. Je tiens à remercier ici tous ceux qui ont accepté de collaborer à ce projet. Ce sont bien sûr au premier chef ceux qui m'ont fait parvenir les contributions publiées dans le présent fascicule, ainsi que ceux qui m'ont promis des communications pour les numéros suivants, mais aussi tous ceux qui, plus simplement, ont manifesté leur confiance en souscrivant un abonnement. Le nombre des abonnés est encore relativement peu élevé, mais il continue de croître et suffit en tous cas à indiquer que l'expérience mérite d'être poursuivie. J'ose espérer que ne tarderont pas à tomber les dernières réticences de ceux qui, peut-être, n'ont pas été immédiatement convaincus du bien fondé de l'entreprise. Les Fascicules, en effet, n'atteindront leur but que s'ils touchent des lecteurs en aussi grand nombre que possible.

Une question qui m'a été posée est de savoir comment garantir une qualité suffisante des communications publiées, si les F.A.M. n'exercent pas un minimum de contrôle sur ce point. Je répondrai en premier lieu que même les comités de lecture les plus savants ne parviennent pas nécessairement à éviter la publication de textes insuffisants. D'autre part, les F.A.M. disposeront en fait du meilleur comité de lecture qui se puisse concevoir, l'ensemble de leurs lecteurs. Les F.A.M., je l'ai dit dans le numéro précédent, sont un lieu de dialogue; j'entends par là notamment le dialogue critique concernant les communications publiées. Ce dialogue, s'il est bien conçu, peut s'avérer exceptionnellement constructif. Il ne s'agit évidemment pas d'attaquer tel ou tel auteur dont on ne partagerait pas les vues, mais bien d'apporter des compléments d'information, des corrections si nécessaire. Chacun des auteurs, pour sa part, doit être conscient qu'il sera confronté au jugement des lecteurs.

Dans cet ordre d'idées, j'ai regretté que les commentaires qui m'ont été faits à propos des Fascicules concernaient le principe du projet, mais fort peu le contenu du premier numéro. Un seul lecteur m'a fait remarquer que mon analyse de la mazurka de Chopin faisait peu de place à la méthode schenkerienne. Je l'admets volontiers, et je reconnais d'ailleurs que l'analyse schenkerienne (ou même post-schenkerienne) ne m'a pas entièrement convaincu.

Mais il est dommage qu'aucun des schenkeriens parmi nous n'ait jugé utile de réagir de façon plus concrète, par un texte qui aurait été publié ici - ce sera peut-être pour un prochain numéro ...

Ce second numéro des F.A.M. est un peu maigre; je prie les lecteurs de m'en excuser - tout en leur rappelant qu'il ne tient qu'à eux de changer cela. Qu'ils soient rassurés, d'ailleurs: on m'a promis des communications qui s'annoncent très intéressantes.

o o o

La Société française d'analyse musicale a publié ses statuts et son règlement d'ordre intérieur. Il y est prévu notamment que ne peuvent être acceptés comme membres titulaires que des personnes de nationalité française. "Cette disposition de nos statuts, écrit Françoise Andrieux, a notamment pour but de ne pas nuire à la constitution d'autres associations nationales d'analyse musicale en Europe et de permettre à terme la création d'une Fédération européenne des Sociétés d'analyse musicale, mode d'organisation qui paraît le plus apte à soutenir et à promouvoir le développement de l'analyse musicale dans les différents pays d'Europe".

Les Fascicules d'Analyse Musicale visent notamment à faire prendre conscience aux analystes belges de l'existence d'une communauté oeuvrant dans le domaine de l'analyse musicale. Dès lors que cette communauté existe, il faut peut-être envisager la possibilité de la structurer en une Société belge d'analyse musicale, répondant ainsi au vœu de la Société française de voir se constituer des associations nationales. Il est bon, en tous cas, que les analystes belges commencent une réflexion et une discussion sur ce point; les Fascicules d'Analyse Musicale peuvent constituer un des lieux de cette discussion.

La Société française d'analyse musicale est une "Association déclarée de la loi du 1er juillet 1901"; c'est, semble-t-il, ce que nous appelons une Association sans but lucratif. Elle a notamment pour objet:

- "1) de regrouper les spécialistes de l'analyse musicale, de faciliter les rapports entre eux et les institutions avec lesquelles ils collaborent et de resserrer les liens de confraternité qui doivent unir les membres d'une même discipline intellectuelle et professionnelle tant en France qu'à l'étranger;
- "2) de développer les relations des spécialistes de l'analyse musicale avec les membres de toutes les professions, musicales ou para-musicales, qui utilisent les fruits de leurs travaux;
- "3) plus généralement, de faciliter le bon exercice de leur profession, de veiller à la qualification de leurs membres (sic; pour "de ses membres"?) et de contribuer au progrès de leur discipline."

Elle est gérée par un conseil d'administration élu par l'assemblée générale des membres titulaires. La qualité de membre titulaire, d'autre part, est attribuée par le conseil d'administration sur base d'un dossier introduit par le candidat. Les conditions d'admission sont strictes: le candidat doit exercer l'analyse musicale à titre professionnel et faire la preuve de sa compétence; à cette fin, son dossier doit comporter notamment "une analyse musicale approfondie".

La philosophie qui a présidé à la création de la Société française paraît ainsi bien éloignée de celle qui sous-tend le projet des Fascicules d'Analyse Musicale. Il me semble qu'on ne peut confiner l'analyse musicale entre

les mains de ceux qui portent un titre professionnel; quand à la compétence, qui en jugera, et selon quels critères? On touche là à un problème fondamental: une Société d'Analyse Musicale doit-elle être une association professionnelle, définissant une déontologie de la profession - comme le fait la Société française d'une façon quelque peu naïve lorsqu'elle écrit que "la rigueur intellectuelle est une qualité indispensable aux membres de la S.F.A.M." ou que "tout analyste musical doit prendre soin d'exercer son discernement professionnel en toute indépendance" - ou peut-elle se contenter d'être une association de gens qui partagent un même intérêt?

Je ne voudrais pas paraître excessivement critique vis à vis de la Société française d'Analyse musicale, qui a le mérite incontestable d'ouvrir la voie dans un domaine qui nous touche de très près. La S.F.A.M. annonce en outre des projets extrêmement importants, notamment un Congrès européen d'analyse musicale à Paris en octobre 1989, ainsi que la rédaction et la publication d'un Manuel d'analyse et d'un Dictionnaire technique. Considérant la pauvreté actuelle des publications d'analyse musicale en langue française, ce sont des projets qui ne peuvent nous laisser indifférents.

Voilà de quoi nourrir de très importantes réflexions. Il est peut-être prématuré d'envisager la création d'une Société belge d'analyse musicale, alors que notre communauté d'analystes commence seulement à prendre conscience de son existence. Mais il est important d'autre part d'affirmer notre désir et notre volonté de participer au mouvement international de développement de l'analyse musicale. J'ajouterai encore que si les Fascicules d'Analyse Musicale ouvriront bien volontiers leurs pages à la discussion sur ce point, je n'ai par contre pas l'intention de prendre moi-même l'initiative de la création d'une Société belge d'analyse: je ne veux pas créer de monopole.

Nicolas Meeùs

P.S. Le premier numéro des Fascicules a été diffusé par des voies diverses. J'ai supposé que tous ceux qui se sont abonnés en avaient obtenu un exemplaire d'une manière ou d'une autre. Si ce n'était pas le cas et si vous ne possédiez pas encore ce premier numéro, je vous serais reconnaissant de me le faire savoir. Je vous en ferai parvenir un dans les meilleurs délais.

RECENSIONS

Irène Deliège a eu l'amabilité de me faire parvenir un tiré à part de l'article cité ci-dessous. C'est l'occasion d'ouvrir une nouvelle rubrique consacrée aux ouvrages qui touchent à l'analyse musicale.

Irène DELIEGE, 'Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff's Grouping Preference Rules', tiré à part de Music Perception, 4, 4 (été 1987), pp. 325-359.

La psychologie de la musique, comme l'analyse musicale, cherche à comprendre et à expliquer les mécanismes par lesquels la musique produit son effet sur l'auditeur. Elles le font par des approches fondamentalement différentes, attaquant le problème, si l'on peut dire, chacune à un bout. L'analyse part de l'oeuvre et en examine la structure, supposant a priori que c'est cette structure qui est à l'origine de l'effet sur l'auditeur. La psychologie de la musique, au contraire, étudie les conditions de la perception musicale, présumant que l'effet de la musique dépend de la façon dont elle vise et touche les mécanismes psycho-physiologiques de la perception.

La théorie gestaltienne établit que la perception favorise les formes simples et tend à structurer un donné en apparence confus selon des règles de groupement préférentiel qui peuvent être déterminées expérimentalement. Jackendoff et Lerdahl ont proposé des règles préférentielles applicables à la musique. Irène Deliège s'est donné pour tâche de vérifier ces règles en les testant sur deux groupes de sujets, les uns sans formation musicale particulière, les autres étudiants de nos conservatoires. Les résultats de ces tests, réalisés au Laboratoire de Psychologie expérimentale de l'ULB, ont fait l'objet d'un mémoire qu'elle a présenté en 1985; l'article dont il est question ici les présente de façon plus concise.

Les règles proposées par Jackendoff et Lerdahl concernent en réalité l'établissement des frontières entre groupes, plutôt que les groupes eux-mêmes. Elles sont de deux types: règles de proximité, qui déterminent "une frontière de groupe à l'endroit d'un silence ou d'une fin de liaison" ou "à l'endroit d'un son allongé parmi d'autres plus courts", et règles de changement, où "les frontières de groupes sont fonction d'un changement de registre, de dynamique, d'articulation, de longueur ou de timbre" (1). Irène Deliège établit en outre d'autres subdivisions, suivant que les règles concernent la longueur des notes ou certaines de leurs propriétés acoustiques. Ces règles peuvent bien sûr se superposer, soit en convergence lorsqu'elles déterminent ensemble un même groupement, soit de façon conflictuelle lorsqu'elles opèrent à des endroits différents.

(1) Je reprends ces citations en français à I. Deliège, 'Perception des formations élémentaires de la musique. Voies de recherche de la psychologie cognitive', dans Analyse Musicale, 1 (novembre 1985), pp. 20-28. On y trouvera à la p. 26 une description succincte des règles de Jackendoff et Lerdahl. Voir aussi I. Deliège, Les règles préférentielles de groupement dans la perception musicale, mémoire en Sciences Psychologiques et Pédagogiques, ULB, 1985.

Deux expériences ont été réalisées. La première vérifiait la validité des règles au moyen d'exemples tirés du répertoire de Bach à Stravinsky. La seconde étudiait la réaction des sujets face aux conflits entre plusieurs règles, à partir de suites de sons préparées spécialement pour ce test. D'une manière générale, les résultats confirment la validité des règles proposées. Curieusement, ils ne font pas apparaître de différence nette entre les sujets musiciens et non-musiciens; les musiciens sont plus à l'aise dans les exemples tirés du répertoire (première expérience), mais moins dans les suites de sons hors contexte (deuxième expérience).

Ces expériences ne visaient pas des objectifs très complexes et leurs résultats étaient sans aucun doute dans une large mesure prévisibles. Un de leurs aspects les plus intéressants, quoique lui non plus pas totalement inattendu, est qu'elles font apparaître des règles de groupement préférentiel autres que celles de Jackendoff et Lerdahl. Irène Deliège constate des groupements basés sur les changements d'harmonie, sur les symétries, sur les répétitions ou sur les courbes mélodiques. Ceci met en évidence la possibilité de déterminer des règles de groupement de façon purement expérimentale: c'est la voie d'une recherche qui pourrait s'avérer particulièrement fructueuse. On ne peut que souhaiter bonne chance à l'auteur pour la poursuite de ses expériences. La psychologie de la perception musicale, de toute évidence, est une science véritable, avec laquelle l'analyse musicale devra compter de plus en plus.

N.M.

AGENDA

L'été approche, avec la période des examens et/ou les vacances. Peu de manifestations importantes à annoncer.

J'ai reçu un programme provisoire de l'Oxford University Music Analysis Conference 1988, qui s'adresse "aux musiciens professionnels, aux professeurs de collèges et d'universités et aux étudiants".

Jeudi 22 septembre: Réception; 'Music and ideology in the 19th century' (L. B. Meyer)

Vendredi 23 septembre: Theory and analysis: Mode and tonality in 16th- and 17th-century music (F. Wiering, G. Chew); Reicha (N. Kovaleff Baker). Récital Vanya Milanova. Tonal analysis: notation and metaphor (K. Kofi Agawu, G. Proctor, Ch. Hasty). 20th-century opera (R. Parker, S. E. Gilbert)

Samedi 24 septembre: Papiers libres; 'Schenker: the first decade' (A. Keiler). 'New modes of linear analysis' (A. Forte). Analytical approaches to late 19th- and early 20th-century music (M. Russ, C. Ayrey, M. G. Brown, A. Pople)

Dimanche 25 septembre: Genre and analysis (R. Pascall, J. Samson)

Le montant de l'inscription est de 20 livres (10 pour les étudiants); la pension au collège d'Exeter du jeudi soir au dimanche midi coûte 74 livres 40. Les inscriptions devraient être prises avant le 20 août. Pour plus d'informations: E. Cavett-Dunsby, Director OXMAC 88, University of Oxford, 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 sous réserve des 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. 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.
-

LA FUGUE EN DO MINEUR DU 2^e CAHIER
DU CLAVIER BIEN TEMPERE, BWV 871

Jean-Marie Rens

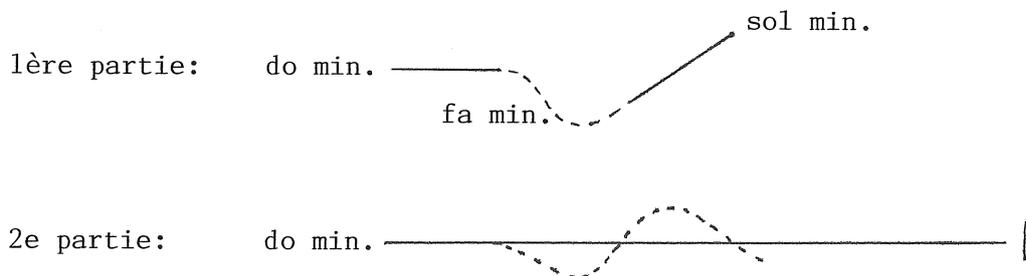
Forme générale

Deux grandes sections:

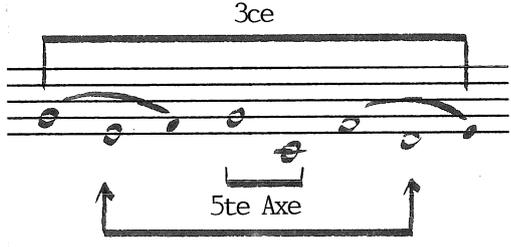
- A m. 1 à 7: Exposition do min.
8 et 9: Divertissement amené par le S. → échelle de quintes vers fa min.
10: S. ou R? transformé tonalement
11: S. au ton de fa (ton de la S.D) donnant naissance au 2^e div.
11 à 13: 2^e div. sur le S., sous forme de progression fa min - sol min avec cadence parfaite (ton de la D)

- B Section utilisant le mvt contraire, l'aug. et la strette en do min.
14-15: S. mvt droit - R. (légèrement transformée) en mvt contraire et S. en aug.
16-18: 1^{ère} strette
19-20: S. en aug. + imitation du S. et parties libres
21-23: R. en mvt contraire - R. mvt droit + parties libres (forme de div.) cad. à la tonique
23-26: Strette (2^{ème}) sous forme de pédale de tonique (Coda)
27-28 Conclusion - Cadence finale

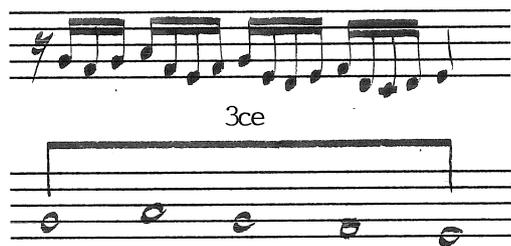
Plan tonal



Analyse du sujet et de la réponse - il n'y a pas de véritable C.S.

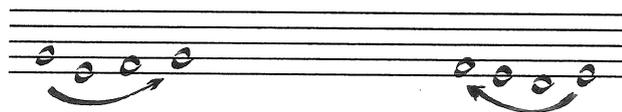
S.  Décomposition 

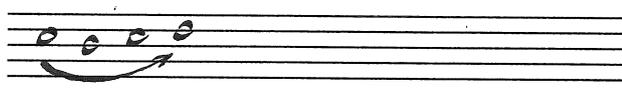
Réponse tonale avec mutation

R.  Rapport avec le Prélude 

Décomposition en vue d'un développement



S. 

R. 

Prél. 

EXPOSITION

1-7

Les éléments en présence dans l'exposition:

S.

R.

P. libre a  m. 2 et 4

P. libre b  m. 5 - 7

P. libre c  m. 4, 8

Ces deux parties libres accompagnent le S. et la R. mais servent également de coda (pont)

Cette broderie de la sensible ou de la tonique reviendra à plusieurs reprises, mais transformée.

Coda I mvt de 3ces parallèles avec imitations du S. m. 3

Coda II (forme de div.) Partie libre b + imitation de la tête du sujet transformée: m. 5-6.



La tierce est un intervalle qui joue un rôle important, tant dans le S. que dans plusieurs parties libres.

Forme de l'exposition:

Coda II ou

	1	2	3	4	5 div.	6	7	8
1		R.	Coda I	P.L. <u>a</u>	p.l.	P.L. <u>b</u>		S. → div.
2	S.	P.L. <u>a</u>	Coda	P.L. <u>c</u>	p.l.	tête S.	P.L. <u>b</u>	Le div. est amené par le S.
3				S.	P.L. <u>b</u>	tête S.		
4							R.*	

Plan tonal:



*La R. est transformée tonalement D--T (dans le souci de conclure à la tonique).

Remarque: le S. est repris à la mes. 8 ainsi que la réponse à la mes. 10: contre-exposition?

DIVERTISSEMENT	8-9
----------------	-----

Ce divertissement est amené par la reprise du S. transformé et va utiliser la queue du S. sur une échelle de 5te.

Direction tonale: do min. -- fa min. (sous-dominante)

Eléments principaux:



Arrivée tonale
en fa min.

P.L. c transformée rythmiquement.

Sujet/réponse transformée (*) en do min. (S.D. de <u>fa</u>) et S. en <u>fa</u> min.	10-12
--	-------



Ces deux entrées sont accompagnées des différentes P. L. ou dérivées de celles-ci.

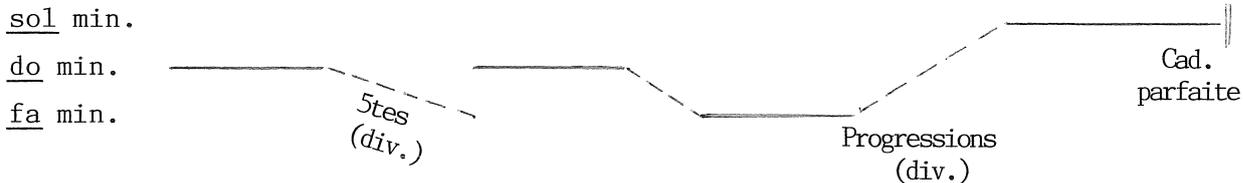
L'entrée du S donne naissance à un deuxième divertissement.

2e DIVERTISSEMENT

11-13

Même procédé que dans le 1er divertissement: il prend naissance dans le S.
 Eléments utilisés: S. et P. libres.

Plan tonal de 8-13



SUJET EN AUGMENTATION

14-15

Entrée en do min.

1	S.	P.L.
2	S augmentation	
3		Réponse (imitation de la R) - mvt contraire

Analyse comparée de la R.
 et de son mvt contraire

Plan tonal: do min. →

1e STRETTE 16-17

Plan tonal



SUJET EN AUGMENTATION 19-20

Entrée en renv. et en mvt droit (R*) -- les 2 dernières entrées amènent la cad. parfaite précédant la dernière strette (sous forme de pédale) 21-23.

	19	20	21	22	23
1	imit. du S renv. p.l.		p.l.	p.l.	Abandon de la thématique pour affirmer la cad. parf. → 2e strette
2	p.l.	p.l.	p.l. en imitations (comme div.)	P.L. <u>c</u>	
3	P.L. <u>c</u>		p.l.	p.l.	
4	S. aug.		R mvt contr. (comme à 15)	R* mvt dr.	

2e STRETTE et CADENCE FINALE	24 →
------------------------------	------

Par sa disposition (après cad. parfaite) et sa consistance harmonique (ouverture vers IV) elle fait penser à une pédale de tonique.

Strette plus serrée

Cadence parfaite
7
VII/V V I

7
V/IV IV V
base harmonique

UN EXEMPLE D'UTILISATION DE LA SECTION D'OR
PAR JEAN-SEBASTIEN BACH.

- Quelques mots sur la section d'or.

La section d'or d'une grandeur est sa division en deux parties inégales telles que la plus petite soit à la plus grande ce que la plus grande est au tout.

Par exemple, si nous décomposons 55 en 34+21, on constate que la plus petite partie (21) est à la plus grande (34), ce que la plus grande (34) est au tout (55) car

$$\frac{21}{34} \approx \frac{34}{55} \quad \left(\frac{1155}{1870} \text{ et } \frac{1156}{1870} \right)$$

On dira que 34 est la section d'or de 55.

D'une manière plus générale, si nous appelons A la grandeur dont on cherche la section d'or, x la plus grande partie et par conséquent A-x la plus petite, x doit satisfaire à l'équation:

$$\frac{A-x}{x} = \frac{x}{A} \Rightarrow A^2 - A.x = x^2 \Rightarrow x^2 + A.x - A^2 = 0$$

$$\Rightarrow x = \frac{-A \pm \sqrt{A^2 + 4A^2}}{2} = \frac{-A \pm A.\sqrt{5}}{2} = \frac{A.(-1 \pm \sqrt{5})}{2}$$

dont on ne garde que la racine positive soit $\left(\frac{\sqrt{5}-1}{2} \right).A$

Cette expression $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ est le coefficient caractéristique de la section d'or et vaut 0,6180339..... soit approximativement $\frac{5}{8}$. C'est donc par cette valeur qu'il faut multiplier une grandeur pour connaître sa section d'or. (Par exemple, la section d'or de 165 sera 165.0,6180339... = 102)

Ce nombre et son inverse (appelé nombre d'or⁴) sont connus depuis l'antiquité et ont été de tous temps utilisés dans les Beaux-Arts et principalement en peinture et en architecture. Ils ont en effet de nombreuses propriétés particulières (qu'il serait trop long d'expliquer ici) qui en font une sorte d'idéal d'un point de vue esthétique.

En musique également, la section d'or a été utilisée par certains compositeurs, notamment Bartók et Bach, ce que je vais tenter d'illustrer par une analyse de la fugue en mi b. maj. BWV 876 du deuxième cahier du " Clavier bien tempéré ".

Mais auparavant, il me faut mettre en évidence une des propriétés remarquables de la section d'or.

Reprenons le premier exemple: en cherchant la section d'or de 55, nous trouvons 55 = 34+21. Mais par définition, 21 est à 34 ce que 34 est à 55. Cela implique que 21 est la section d'or de 34. Comme 34 = 21+13, nous en déduisons pour la même raison que 13 est la section d'or de 21. En continuant de la sorte, nous trouvons que 8 est la section d'or de 13, 5 est la section d'or de 8... (avec une erreur d'autant plus grande que les nombres, s'ils sont entiers, sont petits.)

Analyse de la fugue en mi b. maj. BWV 876 de J.S. Bach.

L'analyse que je propose ici a pour but de montrer l'architecture de l'oeuvre en fonction d'une série de nombres basée sur la section d'or. Les autres aspects analytiques (forme de la fugue, harmonie, contrepoint ...) seront donc volontairement éclipsés, sauf lorsqu'ils ont un rôle précis lié à la construction.

Un premier survol rapide nous permet de voir que la fugue est construite en trois grands panneaux qui ont les caractéristiques communes suivantes:

- ils commencent et se terminent en mi bémol majeur,
- ils débutent par le sujet ou la réponse,
- ils ont une dynamique montante puis descendante (marquée par l'addition progressive des voix et la progression vers une culminante, puis le retrait progressif d'une ou plusieurs voix et la descente.)

Ces panneaux sont:- du début à la mesure 36
 - de la mes. 37 à la mes. 58
 - de la mes. 59 à la fin.

Un examen un peu plus attentif nous montre que le premier panneau est formé de l'exposition qui se termine par une cadence en sib.M. (mes. 29-30) et d'un premier interlude² servant de transition et ramenant la tonalité de mi b.M. (mes. 30 à 36). Le deuxième panneau est constitué d'une courte réexposition³ qui nous mène à la culminante du morceau (do 5 mes. 40 et 41) suivie d'une longue descente⁴ qui s'achève mes. 54,55 par une petite cadence en fa min.; puis de quatre mesures⁵ de "statu quo" point de vue linéaire (on tourne autour du la b 3) qui servent de transition entre la deuxième et la troisième partie en ramenant la tonalité de mi b M.

Enfin, le troisième panneau correspond à ce qui formellement devrait être la strette⁶. En voici le schéma :

1 ^{ère} partie exposition	tran- si- tion	2 ^e partie réex., descente	† 4 m	3 ^e p.. "stret- te"	† 11 m
29 mes.	7 mes.	18 mes.	4 m	11 m	11

Vous remarquerez que je n'inclus pas la dernière mesure dans le compte de la dernière partie. En effet, chaque partie se termine sur le premier temps de la première mesure de la partie suivante. Par exemple la première partie se termine sur le premier temps de la mesure 30 mais ne compte que 29 mesures. Pour rester logique au niveau du compte, il faut donc considérer la mesure 70 non comme la dernière mesure de la "strette", mais bien comme la première mesure d'une hypothétique partie suivante.

Dès lors, on constate que les deux parties de transition sont égales (en nombre de mesures) à la troisième partie ($7+4=11$); que la troisième partie et la première transition égalent la deuxième partie ($11+7=18$) et que les deuxième et troisième parties égalent la première ($18+11=29$). Cela revient à dire(rappelez-vous la propriété expliquée plus haut) que chaque partie est approximativement la section d'or d'une autre.

$$\frac{4}{7} = 0,57...; \frac{7}{11} = 0,63...; \frac{11}{18} = 0,61...; \frac{18}{29} = 0,62...$$

En fait, la fugue est construite d'après la série de nombres suivante:

1, 3, 4, 7, 11, 18, 29 dont chaque terme est la somme des deux précédents et dont le rapport entre deux termes consécutifs s'approche d'autant plus de la section d'or que les nombres sont grands.

Si nous continuons la série, nous trouvons $18 + 29 = 47$.

Or, cette mesure correspond aux deux tiers du morceau et nous y trouvons le sol 4 au soprano, à partir duquel le mouvement de descente va se faire de manière continue et en marquant tous les paliers jusqu'au la b 3 mes. 55.

(Par symétrie, nous trouvons également ce sol 4 comme culminante de la première partie au premier tiers, mes. 23-24).

D'autre part, la culminante (do 5) se trouve mesure 40 dans un morceau de 70 mesures, ce qui ne représente pas exactement la section d'or mais bien le rapport $4/7$ (4 et 7 faisant partie de la série de nombres donnée plus haut).

Par contre, ce que l'on pourrait appeler la culmination dynamique, se termine très exactement à la section d'or du morceau.

En effet, nous avons un accroissement très rapide commençant à la mesure 37 (début du deuxième panneau) dont le "moteur" est la réponse (alto) suivie immédiatement du sujet (soprano) qui nous conduit à la culminante (do 5 mes 40).

Pendant sept mesures, tous les éléments concourant à une dynamique élevée sont présents:

- hauteur
 - densité (4 voix)
 - progression
 - sixtes et dixièmes parallèles en croches (ce qui fait "sonner" les instruments n'ayant pas de ressource dynamique propre tel le clavecin)
 - rythme harmonique relativement rapide
- | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|-------------------|
| I | VI | V | I | II | V | I | (degré en mi b) |
| 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | (mesures) |

C'est à la mesure 43 que se termine cette phase d'abord par la cadence parfaite en mib, puis par la disparition de la voix de ténor au milieu de la mesure (mib 3 commun avec la basse suivi des silences) et enfin par l'achèvement de l'exposition du sujet au soprano. (Il est évident que j'entends ici le sujet " technique" tel qu'il est exposé en début de fugue et non la phrase musicale du soprano, qui elle, ne se termine pas avant la mesure 55) Et, vous l'aurez deviné avant de l'avoir calculé, 43 est bien évidemment la section d'or de 70.

Je me propose d'interrompre ici cette analyse afin de laisser au lecteur intéressé, la possibilité de "digérer" ce qui précède. De plus, afin d'éviter une lecture trop passive et pour entretenir le "suspens", je suggère à celui qui le souhaite, d'aller plus avant et d'observer ce qui se passe à l'intérieur de chaque partie. Voici quelques éléments qu'il convient de chercher: structure du sujet, structure de la première partie de transition, fréquence des cadences dans la première partie, interventions de l'élément rythmique  ,

Dans le prochain fascicule, nous achèverons l'analyse de la fugue et nous ferons une analyse semblable mais plus succincte du prélude, en montrant les liens étroits qu'il possède avec la fugue. Je citerai également quelques autres exemples d'utilisation de la section d'or par Jean-Sébastien Bach.

A bientôt,

Max de Beer

1. Le nombre d'or est le nombre dont 1 est la section d'or. Il est généralement symbolisé par ϕ et vaut $\frac{1}{0,618033...}$ ou $\frac{\sqrt{5} + 1}{2}$ soit 1,6180339...
Autrement dit, 0,6180339... est à 1 ce que 1 est à 1,6180339...
Vous remarquerez que ces deux nombres ont exactement les mêmes décimales. En fait, bien que très étonnant, cela est parfaitement logique car on peut déduire facilement de la définition que

$$\frac{1}{\phi} = \phi - 1 \quad \text{soit} \quad \frac{1}{1,6180339...} = 0,6180339... \quad \text{ou encore}$$

$$\frac{1}{0,6180339...} = 1,6180339...$$

2. Nous préférons le terme " interlude " (traduction de l'allemand " Zwischenspiel ") à celui de "divertissement" qui nous semble trop léger pour le caractère et trop imprécis pour désigner la fonction formelle.
-

3. Le terme technique serait plutôt contre-exposition.
-

4. Cette longue descente correspond à la "promenade parmi les tons voisins" de la fugue "d'école". En fait de promenade, il s'agirait plutôt d'une courte visite de courtoisie chez les 6^e, 2^e, 5^e, 1^{er} et à nouveau 2^e degrés de mib majeur.
-

5. Ces quatre mesures sont en fait le second interlude.
-

6. Cette troisième partie n'a évidemment rien d'une strette (ni le caractère ni la construction) si ce n'est son emplacement .
-

INDEX D'EXEMPLES D'ANALYSE MUSICALE

Deuxième partie: William Byrd - Lorenzo da Firenze

N. Meeùs

Je poursuis ci-dessous la publication de l'index d'exemples commencé dans le premier numéro des Fascicules, pp. 23-42. On trouvera dans l'introduction à la première partie de cet index la description des principes généraux qui ont présidé à l'établissement de cette liste, principes sur lesquels je ne reviendrai pas ici sinon pour rappeler que les exemples auxquels l'index renvoie ne concernent le plus souvent que des fragments ou des points de détail des oeuvres qu'ils analysent. Des étudiants ont espéré trouver des analyses toutes faites dans la première partie de cet index, pour des travaux ou des examens qu'ils préparaient; ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Mais la consultation de ces exemples peut donner des idées, indiquer des orientations ou compléter des analyses réalisées par ailleurs: c'est là le but de l'index. Pour la facilité de sa consultation, je reproduis ci-dessous les titres des quinze ouvrages dépouillés, avec les sigles utilisés pour y renvoyer.

- 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. (Référence aux numéros des pages.)
- ForteI 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", 1975M. (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 Urfelinien-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. (Référence 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.)

BYRD, William (1543-1623)

Pavane The Earl of Salisbury, pour clavier: SalzerS, 243, 490.
Sacerdotes Domini à 4 (Gradualia ac cantiones sacrae, II 3): SalzerS, 427.

CARISSIMI, Giacomo (1605-1674)

A morire, fragment de la cantate Ferma lascia ch'io parli: SalzerS, 209.

CARTER, Elliott (1908)

Huit études et une fantaisie pour flûte, hautbois, clarinette et basson.
 N° 2: BerryS, 204-206.

CHOPIN, Frédéric (1810-1849)

Ballades

N° 1, op. 23, en sol mineur: SadaiH, 358, 437; SchenkerFS, 64/2, 121/3b, 128/9c, 153/1; SchenkerH, 268, 273.

N° 2, op. 38, en fa majeur/la mineur: SadaiH, 326; SchenkerH, 272.

N° 3, op. 47, en la bémol majeur: SchenkerFS, 64/3, 119/10.

N° 4, op. 52, en fa mineur: SchönbergF, 64c.

Bolero op. 19, en do majeur/la majeur: SchenkerFS, 111/a2, 113/1b.

Concertos pour piano

N° 1, op. 11, en mi mineur: SadaiH, 375.

Etudes op. 10

N° 1, en do majeur: BentA, 24 (d'après Czerny); ForteI, 168, 177; SchenkerFS, 130/4, 153/2.

N° 2, en la mineur: SchenkerFS, 42/1.

N° 3, en mi majeur: SchenkerFS, 65/5, 138/5, 153/3.

N° 4, en do dièse mineur: SalzerS, 283; SchenkerFS, 65/3; SchenkerH, 248.

N° 5, en sol bémol majeur: SchenkerFS, 131/2.

N° 6, en mi bémol mineur: SadaiH, 1044.

N° 8, en fa majeur: SchenkerFS, 7b, 54/1, 54/5, 62/6, 73/4, 120/3, 128/7d, 143/1, 148/5; SchenkerGA, 47-51.

N° 10, en la bémol majeur: SchenkerFS, 140/5; SchönbergF, 64b.

N° 12, en do mineur: BentA, 82-85 (d'après Schenker); DeliègeF, 3 (d'après Schenker); ForteI, 196; SchenkerFS, 12a, 73/1, 83/1, 114/10, 119/14; SchenkerGA, 54-61.

Etudes op. 25

- N° 1, en la bémol majeur: SadaiH, 263; SchenkerFS, 40/10, 53/4.
 N° 2, en fa mineur: SchenkerFS, 106/3b, 120/4.
 N° 5, en mi mineur: SalzerS, 251; SchenkerFS, 111/b2.
 N° 10, en si mineur: SchenkerH, 65, 66.
 N° 11, en la mineur: BentA, 111 (d'après Schenker); SchenkerFS, 76/3, 100/2a, 100/3c, 100/6a, 106/2b, 107, 128/6b.

Fantaisie-Improptu op. 66, en do dièse mineur: SchönbergF, 64a.

Improptu op. 36, en fa dièse majeur: SchenkerFS, 128/5c.

Mazurkas

- Op. 6 n° 1, en fa dièse mineur: SadaiH, 227, 830, 1149; SalzerS, 362.
 Op. 6 n° 3, en mi majeur: SadaiH, 191, 1162, 1196.
 Op. 6 n° 4, en mi bémol mineur: DelièmeF, 35-36; SadaiH, 180, 911.
 Op. 7 n° 1, en si bémol majeur: SadaiH, 137.
 Op. 7 n° 2, en la mineur: SadaiH, 471, 912, 1107; SalzerS, 361.
 Op. 7 n° 4, en la bémol majeur: SadaiH, 1146.
 Op. 17 n° 1, en si bémol majeur: SadaiH, 913, 927; SchenkerFS, 76/5, 83/2, 103/3d, 119/11.
 Op. 17 n° 2, en mi mineur: SadaiH, 91, 419, 1135; SalzerS, 304, 499; SchenkerFS, 106/2c.
 Op. 17 n° 3, en la bémol majeur: SadaiH, 469; SchenkerFS, 30/a.
 Op. 17 n° 4, en la mineur: ForteI, 287-296; SadaiH, 330; SalzerS, 359; SchenkerFS, 63/2, 65/2, 114/5e; SchenkerH, 285.
 Op. 24 n° 1, en sol mineur: SchenkerFS, 91/4, 119/21, 128/9d, 137/2, 145/2.
 Op. 24 n° 2, en do majeur: SadaiH, 1183; SchenkerFS, 128/2c, 128/4.
 Op. 24 n° 3, en la bémol majeur: SadaiH, 242; SalzerS, 285, 350; SchenkerFS, 40/7, 128/3a, 128/9e.
 Op. 24 n° 4, en si bémol mineur: SchenkerFS, 59/4, 128/8b.
 Op. 30 n° 1, en do mineur: SchenkerFS, 65/8.
 Op. 30 n° 2, en si mineur: SadaiH, 434, 1122; SchenkerFS, 152/7; SchenkerH, 258.
 Op. 30 n° 3, en ré bémol majeur: SadaiH, 220; SchenkerFS, 128/2b.
 Op. 30 n° 4, en do dièse mineur: SalzerS, 3570; SchenkerFS, 53/3, 54/6.
 Op. 33 n° 1, en sol dièse mineur: ForteI, 67; SchenkerFS, 128/11.
 Op. 33 n° 3, en do majeur: SadaiH, 432.
 Op. 33 n° 4, en si mineur: SchenkerFS, 74/2, 119/12, 128/3b.
 Op. 41 n° 1, en mi majeur: SchenkerH, 53.
 Op. 41 n° 2, en mi mineur: BentA, 134-135 (d'après Schenker); SchenkerFS, 75.
 Op. 41 n° 4, en la bémol majeur: SalzerS, 250.
 Op. 56 n° 3, en do mineur: SchenkerH, 260-263.
 Op. 59 n° 1, en la mineur: ForteI, 217; SadaiH, 473, 1221.
 Op. 59 n° 2, en la bémol majeur: SalzerS, 311, 432.
 Op. 63 n° 2, en fa mineur: SalzerS, 284.
 Op. 67 n° 2, en sol mineur: ForteI, 69; SadaiH, 845, 1150.
 Op. 67 n° 4, en la mineur: SadaiH, VII, 1169.
 Op. 68 n° 2, en la mineur: SalzerS, 315.
 Op. 68 n° 3, en fa majeur: SadaiH, 1181.
 Op. 68 n° 4, en fa mineur: SalzerS, 387.

Nocturnes

- Op. 9 n° 1, en si bémol mineur: SadaiH, 1148.
 Op. 9 n° 2, en mi bémol majeur: BentA, 116 (d'après Riemann); SalzerS, 324, 500; SchenkerFS, 84, 88b, 122/2.
 Op. 15 n° 1, en fa majeur: BerryS, 386-388; SchenkerFS, 40/5.
 Op. 15 n° 2, en fa dièse majeur: SchenkerFS, 54/7, 54/11b, 117/1.
 Op. 27 n° 1, en do dièse mineur: DeliègeF, 23-24; SalzerS, 378; SchenkerFS, 137/3.
 Op. 27 n° 2, en ré bémol majeur: ForteI, 20; SalzerS, 506.
 Op. 32 n° 1, en si majeur: SalzerS, 216.
 Op. 32 n° 2, en la bémol majeur: SchönbergF, 49a.
 Op. 37 n° 1, en sol mineur: SchönbergF, 49b.
 Op. 37 n° 2, en sol majeur: SalzerS, 508.
 Op. 48 n° 1, en do mineur: ForteI, 131, 206; SchönbergF, 49c.
 Op. 48 n° 2, en fa dièse mineur: SalzerS, 456.

Polonaises

- Op. 26 n° 1, en do dièse mineur: SalzerS, 431; SchenkerFS, 44/2, 80/2, 99/2, 113/3c; SchenkerH, 123, 290.
 Op. 40 n° 1 en la majeur: SalzerS, 433; SchenkerFS, 40/1, 54/13, 56/2e, 112/3, 113/4.
 Op. 40 n° 2, en do mineur: SchenkerFS, 54/2.
 Op. 71 n° 2, en si bémol majeur: SchenkerFS, 98/2.

Polonaise-fantaisie, op. 61, en la bémol majeur: SalzerS, 409.

Préludes op. 28

- N° 1: ForteI, 170-175; SalzerS, 492.
 N° 2: SchenkerFS, 110/a3; SchenkerH, 216.
 N° 3: ForteI, 178; SchenkerFS, 76/2.
 N° 4: SchenkerH, 124.
 N° 6: SchenkerFS, 148/6; SchenkerH, 180, 183, 185, 187, 193.
 N° 7: ForteI, 9.
 N° 9: BerryS, 68-69, 394-397.
 N° 13: ForteI, 192b.
 N° 14: ForteI, 89; SchenkerFS, 100/3b.
 N° 15: SchenkerH, 295, 296; SchönberSF, 128.
 N° 18: BerryS, 424n.
 N° 19: BerryS, 35-36, 324-326, 420n.
 N° 20: ForteI, 141c, 191; SadaiH, 329, 1005, 1033.
 N° 23: SchenkerH, 17.

Scherzo op. 31, en si bémol mineur/ré bémol majeur: SchenkerFS, 12b, 57/2, 102/6, 119/13, 143/2; SchenkerH, 160.

Sonate op. 35, en si bémol mineur. 4e mvt.: SchenkerFS, 57/1, 145/1.

Valses

- Op. 34 n° 2, en la mineur: SadaiH, 1043; SalzerS, 131.
 Op. 42, en la bémol majeur: SchenkerFS, 140/6.
 Op. 64 n° 2, en do dièse mineur: SalzerS, 297, 393; SchenkerFS, 124/6b, 137/1.
 Op. 69 n° 2, en si mineur: SalzerS, 155.
 Op. 69 n° 3, en do dièse mineur: ForteI, 212.
 Brown 44, en mi majeur: SalzerS, 142.
 Brown 56, en mi mineur: ForteI, 27.

CLEMENTI, Muzio (1752-1832)

Préludes et exercices (op. 43 ?): SchenkerFS, 40/3, 76/6, 136/1-5.
Sonatine op. 36 n° 2, en sol majeur: SalzerS, 220.

CLEREAU, Pierre (milieu du 16e s.)

Messe In me transierunt. Kyrie I: SalzerS, 274.

COPLAND, Aaron (1900)

Appalachian Spring, ballet: SalzerS, 239.
Sonate pour piano. 1er mvt.: SalzerS, 416.
Our Town, musique de film; trois extraits pour piano. N° 1: SalzerS, 412.

CORELLI, Arcangelo (1653-1713)

Concerto grosso op. 6 n° 3. 3e mvt.: BerryS, 117-119, 213-216, 345-349, 362.
Concerto grosso op. 6 n° 8: LaRueG, 92; SadaiH, 192.
Sonate pour violon et basse continue, op. 5 n° 12, La Follia: SadaiH, 114.

COQUARD, Arthur (1846-1910)

Ballade (?): SadaiH, 844.

COUPERIN, François, le Grand (1668-1733)

Pièces de clavecin

3e ordre. La favorite, chaconne: SalzerS, 426.
5e ordre. La bandoline: SalzerS, 323.
2le ordre. La bondissante: BerryS, 118-119.

CRUGER, Johannes (1598-1662)

Choral (?): SchenkerFS, 115/1b.

DALLAPICCOLA, Luigi (1904-1975)

Goethe Lieder, pour mezzo-soprano et trois clarinettes

N° 1: BerryS, 280-288.

N° 2: BerryS, 299.

N° 6: BerryS, 299-300.

Quaderno musicale di Annalibera, pour piano.

N° 1: SadaiH, 1251.

N° 2: BerryS, 181.

Volo di notte, opéra: SadaiH, 1191.

DEBUSSY, Claude (1862-1918)

Ariettes oubliées, pour chant et piano

N° 3, L'ombre des arbres: BerryS, 105-107.

Beau soir, pour chant et piano: SadaiH, 1072, 1092.

Chansons de Bilitis, pour chant et piano

N° 1, La flûte de Pan: NattiezF, 363.

Children's Corner, pour piano

N° 5, The Little Shepherd: NattiezF, 361, 363, 365.

Iberia. N° 2, Les parfums de la nuit: LaRueG, 72.

Jeux: NattiezF, 362.

Nuages: SchönberSF, 110.

Pelléas et Mélisande. Prélude: NattiezF, 90-93, 135-139 (d'après Ruwet). Je vais fuir en criant de joie: SchönbergF, 79.

Prélude à L'après-midi d'un faune: SadaiH, 1163; NattiezF, 362, 363, 364; SalzerS, 455.

Préludes pour piano

N° 2, Voiles: BerryS, 254-255.

N° 12, Minstrels: SadaiH, 1173.

N° 13, Brouillards: SadaiH, 1199.

N° 17, Bruyères: SalzerS, 478.

N° 24, Feux d'artifice: SadaiH, 1192.

Proses lyriques, pour chant et piano

N° 3, De fleurs: SadaiH, 1058.

Syrinx, pour flûte seule: BentA, 125-126 (d'après Nattiez); NattiezF, 330-354, 361, 363-364.

DELIBES, Léo (1836-1891)

Bonjour, Suzon (?): SadaiH, 433.

DESMOND, Paul (1924-1977)

Take five: SadaiH, 861.

DOWLAND, John (1563-1626)

Come heavy sleep (The First Booke of Songes or Ayres): BerryS, 321-323.

What if I never speede (The Third and Last Booke of Songs or Aires):
SalzerS, 473.

DUFAY, Guillaume (vers 1400-1474)

Adieu m'amour, rondeau: SalzerS, 536.

DUNSTABLE, John (vers 1390-1453)

Puisque m'amour, rondeau: SalzerS, 535.

Sub tuam protectionem, antienne mariale: SalzerS, 534.

DVORAK, Antonin (1841-1904)

Légendes op. 59, pour piano à quatre mains

N° 1, en ré mineur: SadaiH, 368.

N° 4, en do majeur: SadaiH, 919, 1070.

Symphonie en mi mineur. Largo: SchonberSF, 99.

EVANS, Bill (1929)

Very early: SadaiH, 1216

Waltz for Debby: SadaiH, 246.

FARNABY, Giles (vers 1563-1640)

A Toye, pour clavier: SalzerS, 435.

FAURE, Gabriel (1845-1924)

Après un rêve, op. 7 n° 1, pour chant et piano: SadaiH, 1205.

FISCHER, Johann Caspar Ferdinand (vers 1670-1746)

Ariadne musica, préludes en ré mineur et en mi phrygien: BerryS, 125-127.

FOGLIANO, Giacomo (1468-1548)

Ave Maria, lauda: SalzerS, 185.

FOSTER, Stephen Collins (1826-1864)

Old Folks at Home: SadaiH, 1025.

FRANCK, César (1822-1890)

Nocturne, pour chant et piano: SadaiH, 876.

Prélude, aria et final: SalzerS, 405.

Prélude, choral et fugue: SadaiH, 856, 1117, 1153.

Sonate en la majeur pour violon et piano: SadaiH, 71-72, 423.

Symphonie en ré mineur: SadaiH, 438, 1010; SchönberSF, 109.

Variations symphoniques pour piano et orchestre: SadaiH, 425, 1016.

FRESCOBALDI, Girolamo (1583-1643)

Corrente (?): SalzerS, 484.

La Frescobalda: SalzerS, 486.

FROBERGER, Johann Jacob (1616-1667)

Partita auff die Mayerin: SalzerS, 212.

GASTOLDI, Giovanni Giacomo (vers 1555-?1622)

Speme amorosa, balletto à 5 voix: SalzerS, 403.

GERSHWIN, George (1898-1937)

Rhapsody in Blue, pour piano et orchestre de jazz: SadaiH, 245, 1211, 1225.

GESUALDO, Carlo (vers 1561-1613)

Io pur respiro, madrigal: SalzerS, 479.

Moro, moro (Moro, e mentre sospiro), madrigal: BerryS, 298.

Or, che in gioia credea, madrigal: BerryS, 257-259.

GIBBONS, Orlando (1583-1625)

The queen's command, pour clavier: SalzerS, 271.

GLINKA, Mikhail Ivanovich (1804-1857)

Ruslan et Lyudmila, opéra: SadaiH, 367.

Une vie pour le Tsar, opéra: SadaiH, 842.

Variations sur un thème écossais (= Variations sur un thème original?), en fa majeur, pour piano: SadaiH, 336.

GLUCK, Christoph Willibald (1714-1787)

Iphigénie en Aulide, opéra: SadaiH, 194, 239, 389

Le cadi dupé, opéra comique: SadaiH, 920.

Orfeo ed Euridice, opéra: SadaiH, 232.

GOUNOD, Charles (1818-1893)

Faust, opéra: SadaiH, 863.

GRIEG, Edvard (1843-1907)

Aus Holbergs Zeit, suite pour orchestre, op. 40. Gavotte: SadaiH, 380.
Musette: SadaiH, 404.

Autumn Thoughts (?): SchönbergF, 75.

Concerto op. 16, pour piano et orchestre: SadaiH, 1114.

Lyrische Stücke op. 54, pour piano. N° 4, Notturmo: SadaiH, 885.

Lyrische Stücke op. 65, pour piano. N° 5, I ballade tone: SadaiH, 212.

Peer Gynt, suite n° 1, op. 46: SadaiH, 224.

Sonate pour violon et piano, op. 8: SadaiH, 1037.

Sonate pour violoncelle. 2e mvt.: SchönberSF, 99.

GRUSIN, D.

The Folks: SadaiH, 1215.

GUIOT DE PROVINS (2e moitié du 12e s.)

Molt me mervoil: BentA, 96-97 (d'après Ruwet).

HAENDEL, Georg Friedrich (1685-1759)

Belshazzar: SadaiH, 97.

Cantate con strumenti (?) n° 16: SchenkerFS, 56/1a.

Chaconne (op. 1 ?). Variation 12: SchenkerFS, 87/3b.

Concerto grosso op. 6 n° 6: SchenkerFS, 102/4.

Concerto grosso op. 6 n° 7: SchenkerFS, 110/a6.

Double (?): SalzerS, 202.

Fugue en do mineur, op. 3 n° 6: SchenkerFS, 53/2.

Joy to the World (?): ForteI, 164-165.

Judas Maccabeus: SadaiH, 297, 848.

GOUNOD, Charles

HAENDEL, Georg Friedrich: Judas Maccabeus

Leçon en si bémol majeur (?). Prélude: SchenkerFS, 56/2g. Air: ForteI, 9, 143, 144, 179a; SchenkerFS, 54/14.

Messiah: SadaiH, 202; SchenkerH, 238, 243, 297; SchenkerFS, 128/7b.

Menuet (?): SalzerS, 238.

Samson: SadaiH, 413.

Sonates pour flûte et basse continue

En la mineur (op. 1 n° 4?). 1er mvt.: ForteI, 68.

En mi mineur, op. 1 n° 1a. 2e mvt.: ForteI, 117.

En mi mineur, op. 1 n° 1b. 2e mvt.: ForteI, 23.

Sonate pour hautbois et continuo en do mineur, op. 1 n° 8: ForteI, 24.

Suites pour clavecin

N° 2, en fa majeur. Adagio: SchenkerFS, 54/4, 65/6, 95/a6, 118/2.

Allegro: SchenkerFS, 92/2, 93, 100/1. Fugue (allegro): SchenkerFS, 92/1.

N° 3, en ré mineur. Prélude: BerryS, 253-254; SchenkerFS, 64/1. Air, variation 1: SalzerS, 227.

N° 7, en sol mineur. Sarabande: ForteI, 74. Passacaille: SadaiH, 243.

N° 8, en fa mineur. Courante: ForteI, 209.

N° 10, en ré mineur. Air: ForteI, 128. Menuet: SadaiH, 339.

N° 14, en sol majeur. Courante: SalzerS, 329.

HASSLER, Hans Leo (1562-1612)

Lustgarten neuer teutscher Gesäng

Ach, Fraulein, zart: SchenkerFS, 115/1c; SchenkerH, 136.

Ach, Schatz, ich sing'und lache: SchenkerH, 137.

N° 24 (?): SchenkerFS, 116.

HANDY, William Christopher (1873-1958)

Friendless Blues: SadaiH, 930.

St. Louis Blues: SadaiH, 979.

HAYDN, Joseph (1732-1809)

Capriccio en sol majeur: SchenkerFS, 102.

Divertimento en si bémol majeur (attribution douteuse). 2e mvt., Choral Saint Antoine: BentA, 74-75 (d'après Lerdahl et Jackendoff); ForteI, 10, 137a, 138, 140a, 142, 148, 151, 154a; SchenkerFS, 42/2, 138/3.

D'una sposa meschinella, aria pour soprano et orchestre, pour La frascatana de Paisiello (attribution douteuse): SadaiH, 966.

Fantaisie (Capriccio) en do majeur pour clavier: SchenkerFS, 136/6.

Les saisons, oratorio: SadaiH, 391.

Menuet (?): SalzerS, 7.

HAENDEL, Georg Friedrich: Leçon

HAYDN, Joseph: Menuet

Quatuors à cordes

- Op. 20 n° 2, en do majeur. 4e mvt.: LaRueG, 46-47.
 Op. 20 n° 4, en ré majeur: SadaiH, 405.
 Op. 20 n° 5, en fa mineur. 3e mvt.: SalzerS, 401.
 Op. 33 n° 2, en mi bémol majeur: SadaiH, 422.
 Op. 54 n° 1, en sol majeur. Menuet: SchönbergF, 44a, 114. 4e mvt.: SchönbergF, 44b.
 Op. 64 n° 2, en si mineur: SadaiH, 392.
 Op. 64 n° 4, en sol majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 44c. 2e mvt.: SchönbergF, 44e. 3e mvt.: SchönbergF, 44d.
 Op. 64 n° 5, en ré majeur. 4e mvt.: SchönbergF, 44f.
 Op. 74 n° 2, en fa majeur. 2e mvt.: ForteI, 57. 4e mvt.: ForteI, 83.
 Op. 74 n° 3, en sol mineur. 1er mvt.: ForteI, 96. 2e mvt.: ForteI, 52. 3e mvt.: SchönbergF, 44g. 4e mvt.: SchenkerH, 5.
 Op. 76 n° 1, en sol majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 44h. 2e mvt.: SalzerS, 349; SchönbergF, 44i, 98a. 3e mvt.: ForteI, 135.
 Op. 76 n° 2, en ré mineur. 3e mvt.: SchönbergF, 115.
 Op. 76 n° 3, en do majeur. 2e mvt.: BentA, 133 (d'après Schenker); SchönbergSF, 101.
 Op. 76 n° 4, en si bémol majeur. 1er mvt.: SchenkerFS, 119/4. 2e mvt.: ForteI, 50. 3e mvt.: ForteI, 91; SalzerS, 336. 4e mvt.: SchönbergF, 44j, 98b.
 Op. 76 n° 5, en ré majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 44k, 98c. 2e mvt.: ForteI, 218; SchönbergF, 44l, 98d.
 Op. 76 n° 6, en mi bémol majeur. 2e mvt.: ForteI, 49. Final: DelièmeF, 2.

Sonates pour piano

- N° 19, en ré majeur. 2e mvt.: SalzerS, 211.
 N° 21, en do majeur. 1er mvt.: ForteI, 252-263; SalzerS, 247. 3e mvt.: ForteI, 119.
 N° 22, en mi majeur: SchenkerH, 195. 2e mvt.: ForteI, 115, 243-251.
 N° 27, en sol majeur. 2e mvt.: SalzerS, 214; SchönbergF, 58a. 3e mvt.: SchönbergF, 58b.
 N° 28, en mi bémol majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 58d. 2e mvt.: SchönbergF, 102c.
 N° 29, en fa majeur. 2e mvt.: SalzerS, 390.
 N° 30, . 3e mvt.: SchönbergF, 58c.
 N° 31, en mi majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 58i. Final: SchenkerFS, 95/b5.
 N° 33, en ré majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 58e. 3e mvt.: SadaiH, 282.
 N° 34, en mi mineur: SchenkerH, 189. 2e mvt.: SadaiH, 318; SchönbergF, 58h.
 N° 35, en do majeur. 1er mvt.: SadaiH, 343; SalzerS, 210. 3e mvt.: SadaiH, 154; SchönbergF, 102a.
 N° 36, en do majeur. 3e mvt.: SadaiH, 113.
 N° 37, en ré majeur. 3e mvt.: BerryS, 335.
 N° 39, en ré majeur. 3e mvt.: ForteI, 311-315.
 N° 40, en sol majeur. 1er mvt.: SchenkerFS, 119/1, 123/3. 2e mvt.: SchönbergF, 102b.
 N° 41, en si bémol majeur. 1er mvt.: SchenkerFS, 119/2; SchenkerH, 14; SchönbergF, 58f. 2e mvt.: SchönbergF, 58g.
 N° 42, en ré majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 102d.
 N° 44, en sol mineur: SchenkerH, 8. 2e mvt.: SalzerS, 318. 3e mvt.: SadaiH, 271.

- N° 46, en la bémol majeur: SchenkerH, 21.
 N° 48, en do majeur. 1er mvt.: SchönbergF, 102e.
 N° 49, en mi bémol majeur. 1er mvt.: SchenkerFS, 62/1, 65/7, 103/5a, 108/1, 114/5b; SchenkerGA, 39-43; SchenkerH, 13.
 N° 52, en mi bémol majeur. 1er mvt.: SchenkerFS, 56/2h, 96/3, 101/1, 113/1a; SchenkerH, 74. 3e mvt.: SalzerS, 272.

Symphonies

- N° 45, en fa dièse mineur. 1er mvt.: SadaiH, 374.
 N° 88, en sol majeur. 1er mvt.: LaRueG, 161-166.
 N° 92, en sol majeur ("Oxford"). 1er mvt.: ForteI, 92. 2e mvt.: SchenkerFS, 50/3.
 N° 94, en sol majeur ("La surprise"). 1er mvt.: SchenkerFS, 110/e2; SchönbergSF, 146. 2e mvt.: SchönbergSF, 155.
 N° 100, en sol majeur ("Militaire"). 3e mvt.: ForteI, 133. 4e mvt.: SalzerS, 266.
 N° 102, en si bémol majeur. 1er mvt.: BerryS, 94-96, 296-297, 330-331; LaRueG, 110-111.
 N° 104, en ré majeur ("Salomon"). SadaiH, 416. 1er mvt.: BentA, 127-128; SalzerS, 459; SchenkerFS, 95/d3, 95/e5, 110/al. 2e mvt.: ForteI, 130; SchenkerFS, 73/3, 106/3a, 124/2a. 3e mvt.: ForteI, 8. 4e mvt.: BerryS, 323; SchenkerFS, 114/2b.
 Trio (sonate) en mi majeur pour clavier, violon et violoncelle: SchenkerFS, 109/el.

HERVAL, F.: voir HURSEL, M.

HINDEMITH, Paul (1895-1963)

Ludus tonalis

Interludium: SalzerS, 489.

Fuga: SadaiH, 1245.

Mathis der Maler, Prélude: HindemithU, 257-260.

Sonates pour piano

N° 1. 1er mvt.: SalzerS, 453.

N° 2. 1er mvt.: SalzerS, 505. 2e mvt.: SalzerS, 410.

N° 3. 1er mvt.: SalzerS, X.

HURSEL, M. et HERVAL, F.

Adieu Jolie Candy: SadaiH, 186.

HAYDN, Joseph: Sonates

HURSEL, M. et HERVAL, F.

ISAAC, Heinrich (vers 1450-1517)

Missa carminum. Kyrie: SalzerS, 538.

IVES, Charles (1874-1954)

Majority, song: SadaiH, 1237a-b.

The Cage, song: SadaiH, 1232.

JOANNES DE FLORENTIA (14e siècle)

Nel meço a sei paon, madrigal: BentA, 38-39 (d'après Schering).

JOSQUIN DESPREZ (vers 1440-1521)

Messes

Faisant regretz. Sanctus: BerryS, 421-422.

Pange lingua: SalzerS, 156.

Motets

Ave Maria: SalzerS, 273.

De profundis clamavi: BerryS, 87-90, 189-190, 241-244, 367-369.

Magnus es tu, Domine: BerryS, 45-47, 237-240.

O Domine Jesu Christe (1e partie): SalzerS, 539.

Tu pauperum refugium: SalzerS, 184.

KERN, Jerome (1885-1945)

Ol' man river: SadaiH, 1029.

KREISLER, Fritz (1875-1962)

Caprice viennois, op. 2: SadaiH, 107.

ISAAC, Heinrich

KREISLER, Fritz

KRENEK, Ernst (1900)

Huit pièces pour piano. N° 4, Toccata: BerryS, 119-120.
Sestina, pour soprano et dix instruments: BerryS, 289-291.
Six Vermessene pour piano. N° 1: BerryS, 291-292.

LAI, F.

Killy: SadaiH, 178, 990.
Treize jours en France: SadaiH, 350.
Un homme et une femme: SadaiH, VI.

LALO, Edouard (1823-1892)

Symphonie espagnole, op. 21: SadaiH, 359, 414, 1014, 1119, 1230.

LANDINI, Francesco (vers 1325-1397)

Che cosa è quest' amor: LaRueG, 6/1.

LASSUS, Orlande de (1532-1594)

Bon jour mon coeur, chanson: BerryS, 180n.
Christe Dei soboles (?): SalzerS, 509.
Motets
In me transierunt: BentA, 7-8 (d'après Burmeister).
Recordare Jesu pie: SalzerS, 402.

LECLAIR, Jean-Marie (1697-1764)

Sonate en do mineur pour violon et basse continue: SadaiH, 365.

LENNON, John (1940-) et McCARTNEY, Paul (1942)

Eight days a week: SadaiH, 1185.

Michelle: SadaiH, 1186.

Polythene Pam: SadaiH, 1184.

LEONIN (actif vers 1163-1190)

Alleluia Pascha: SalzerS, 514.

Sederunt principes (organum à deux parties): LaRueG, 6/2.

LIGETI, György (1923)

Apparitions, pour orchestre: SadaiH, 1268.

Continuum, pour clavecin ou deux harpes: SadaiH, 1270.

LISZT, Franz (1811-1886)

Concerto n° 2 pour piano et orchestre, en la majeur. 2e mvt.: SadaiH, 1108.

Etudes d'exécution transcendante pour piano.

N° 3, Paysage: BerryS, 57-59, 180n, 422n.

N° 9, Ricordanza: SadaiH, 1112.

Liebesträum: SalzerS, 300.

Rhapsodies hongroises

N° 9, en mi bémol majeur (Pester Karneval): SchönbergSF, 165.

N° 14, en fa mineur: SchönbergSF, 166.

Sonate pour piano en si mineur: SchenkerH, 55.

Via crucis, pour soli, chœur et orgue ou piano: SadaiH, 1017, 1154.

LORENZO DA FIRENZE (-1372 ou 1373)

Ita se n'er'a star, madrigal: BentA, 38-39 (d'après Schering).

LENNON, John et McCARTNEY, Paul

LORENZO DA FIRENZE

FUGUE EN MIb MAJEUR, BWV 876

5

10 15

VII I V

20

I V I

Culminantes le partie

25 30

1/3

35

1/2

Detailed description: This page contains the first 35 measures of the Fugue in E-flat Major, BWV 876. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The piece begins with a five-measure introduction. The first system (measures 1-15) features a descending eighth-note line in the bass and a melody in the treble. The second system (measures 16-25) continues the melodic development with various chordal textures. The third system (measures 26-35) is marked 'Culminantes le partie' and includes a circled measure 25. Performance instructions include '1/3' at measure 26 and '1/2' at measure 35. Figured bass notation is present below the bass staff in several places: 'VII I' at measure 14, 'I V I' at measure 20, and '1/2' at measure 35.

Culminantes 2e partie
et ensemble du morceau

SECTION D'OR

Musical score for measures 40-45. The score is written for piano in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 40 features a circled note in the treble clef. Measure 45 features an upward-pointing arrow above the treble clef staff.

Musical score for measures 46-50. Measure 46 features a circled note in the treble clef. Measure 50 features a circled note in the treble clef.

Musical score for measures 51-55. Measure 55 features a circled note in the treble clef.

Musical score for measures 56-60. Measure 60 features a circled note in the treble clef. The text "Culminantes 3e partie" is written above the staff.

Musical score for measures 61-70. Measure 65 features a circled note in the treble clef. Measure 70 features a circled note in the treble clef.