

Dans la collection Bach en Couleurs

Pour une lecture alternative du
Clavier bien Tempéré

Claude CHARLIER

Pour une lecture alternative du
Clavier bien tempéré

Pour une lecture alternative du
Clavier bien tempéré

Claude CHARLIER


PROFS
édition.com

40 rue des Genévriers
95800 Cergy
EIRL LOUIS David
SIREN : 537 796 369

Photos : Geneviève Ernotte

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction par tous procédés sont réservés pour tous pays. Toute reproduction intégrale ou partielle, faite sans l'autorisation de l'éditeur est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et les citations courtes justifiées par un caractère scientifique ou d'information.

A Dominique MICHEL





Merci Bach

Chapitre I

Introduction

Point n'est encore besoin de présenter l'ouvrage de Manfred F. Bukofzer sur la musique baroque. Bien qu'il fût traduit trop tardivement dans notre langue, il demeure un de ces livres qu'il faut avoir lus pour comprendre l'esthétique musicale des XVII^e et XVIII^e siècles. Les quelques lignes qui suivent reflètent encore aujourd'hui l'idée générale que l'on se fait de l'idéologie et de la conception de la fugue chez J.-S. Bach. «*Le Clavier bien tempéré* est ainsi un inventaire de tous les modèles de fugues existant avec une insistance particulière sur la fugue monothématique. Et si Bach n'invente aucun type nouveau de fugue, il en fait ce qu'elle est pour nous actuellement : une forme contrapuntique concise, dans laquelle un sujet unique et bien caractérisé confère, en se développant, une unité à l'ensemble de la pièce¹».

Bach serait ainsi «le maître du passé»² et conduirait les différents courants contrapuntiques à ce point d'aboutissement, pinacle de son art : la fugue à un seul sujet !

Marcel Bitsch et Jean Bonfils, dans un opuscule moins ambitieux, traitant de l'histoire de la fugue, expliquent bien et reprennent cette «incohérence contrapuntique» qui précéderait l'avènement de Bach et la tâche qu'il va accomplir pour la postérité. Le chapitre intitulé «La diversité dans l'unité : œuvres monothématiques³» se conclut pareillement : «Au terme de cette quête généalogique des ascendants de la fugue, on peut résumer d'un seul mot, semble-t-il, le long cheminement des formes contrapuntiques en style d'imitations pendant cinq siècles de polyphonie. Ce mot unique, c'est celui de *ricercare* : recherche d'une écriture plus affinée, recherche de structures et de formes toujours plus cohérentes, recherche enfin et surtout de l'unité compositionnelle. Mais en cette fin du XVII^e siècle, les temps sont accomplis ; l'ère des précurseurs s'achève : J.-S. Bach naît à Eisenach en Thuringe, le 21 mars 1685⁴».

Dès lors, il n'est pas étonnant, dans ce contexte, que Bach soit considéré comme le père de la fugue, car il l'aurait, une fois pour toutes, définie comme une forme procédant d'un unique sujet.

Fort bien. J'aimerais cependant apporter quelques remarques. Personne ne conteste le « génie » de Bach. Cependant, je ne connais aucun créateur qui n'aurait rien inventé et dont le regard serait tourné exclusivement vers le passé. Tous les créateurs certes, s'attellent d'abord à la synthèse de ce qui les précède mais ensuite ils dépassent très rapidement cette réalité pour proposer leur vision du monde. Cette constatation est valable dans tous les domaines de l'art, et c'est bien en cela que ces personnages, universellement considérés, sont des créateurs. Exception faite toutefois, de la musique de J.-S. Bach. Il y a dans cette présentation une double rupture. Une première avec le discours d'ensemble de l'histoire de la musique, et une seconde avec l'enseignement capital de Dietrich Buxtehude.

On parle à juste titre du *ricercar* comme de l'ancêtre de la fugue, et on nous dit qu'il est d'abord conçu à un sujet et qu'il évolue ensuite vers plusieurs thèmes. De même, on nous enseigne que la sonate est d'abord réalisée grâce à un seul thème puis qu'elle évolue vers le bithématisme. Bach, en dépit de la soif de connaissances qu'on lui reconnaît, se serait limité, dans le seul contexte de la fugue, à un sujet, à contre-courant de l'évolution de toutes les autres formes musicales et à l'encontre d'une tendance lourde de son évolution. Cela serait déjà très novateur !

Ainsi, beaucoup de biographes insistent sur l'influence déterminante de Dietrich Buxtehude sur notre compositeur. Bach – il le mentionne lui-même – l'a rencontré « pour y apprendre diverses choses relatives à son art ». Les chroniques nous rapportent qu'à son retour, Bach avait profondément changé sa manière de jouer. Il semblerait donc qu'à la suite de cet épisode important, Bach aurait renié tout ce qu'il aurait été apprendre. En effet, dans les *Choralsphantasien*, œuvre majeure du compositeur hanséatique, il est mentionné à deux reprises et en toutes lettres dans les manuscrits : *fuga a due soggetti* et une fois *a tre sogetti*. Bach aurait donc tourné le dos à cet enseignement, résolument orienté vers le polythématisme, pour se consacrer à la fugue monothématique.

Encore plus étranges sont les critères adoptés pour analyser les fugues, qui se trouvent pour ainsi dire cristallisés ensemble dans ce qu'on a appelé : « la fugue d'école ». Mais tout le monde admet néanmoins que Bach ne pratique pas la fugue académique. On mentionne, au demeurant, une seule exception : la *seizième fugue* du premier tome du *Clavier bien tempéré* (CBT, BWV 861/2). Bizarrement, on utilise cet enseignement anachronique et les critères académiques pour analyser l'art de Bach.

Charles Koechlin, dans un chapitre consacré aux libertés de Bach, nous le rappelle par ailleurs : « un de mes confrères m'écrivait, il y a quelques années :

je relis le *Clavecin bien tempéré* ; or, je m'aperçois qu'il n'y a pas une page, je devrais dire pas une ligne et même pas une mesure où ne se trouve violée quelque règle de l'école⁵ ».

Je me pose dès lors cette question élémentaire, invitant dans un même geste mon lecteur à se la poser : pourquoi n'a-t-on pas pris les critères des théoriciens du XVIII^e siècle pour analyser les fugues de Bach ? On a commis cette erreur dans l'analyse de ses fugues et, plus grave, on n'a cessé de la commettre à chaque fois qu'il a été question d'étudier son œuvre d'un point de vue technique.

C'est difficilement excusable, et voici bientôt pourtant, et dans une totale impunité, plus de deux siècles que cette situation perdure !

On déclare que les critères du XVIII^e siècle sont flous. Particulièrement la notion de contresujet : « les termes de contre-sujet et de nouveau sujet sont mal définis et parfois confondus dans l'usage ancien », nous rappellent M. Bitsch et J. Bonfils. Et de donner ensuite dans leur ouvrage ce qu'ils retiennent eux-mêmes comme les définitions conformes à l'usage actuel : « Contre-sujet : second personnage de la fugue, le contre-sujet est un thème de moindre importance, destiné à accompagner le sujet »⁶.

Ne seraient-ce pas plutôt les critères d'analyse contemporains qui le sont à la lecture de ceci ?

Marcel Bitsch, dans son analyse de *L'Art de la fugue* : « Le sujet principal et les nouveaux sujets sont accompagnés parfois, mais pas toujours, d'un contresujet. On peut dénombrer une douzaine de ces contresujets. Ils n'ont en général qu'un rôle accessoire, sauf l'un d'entre eux (E) qui joue un rôle important au cours des fugues X et XI. C'est pourquoi nous l'avons fait figurer dans nos tables thématiques à côté du nouveau sujet (D) qu'il accompagne »⁷.

L'ambiguïté est double ici et M. Bitsch ne fait rien d'autre que ceci : remettre en cause les critères mêmes de la fugue d'école qu'il utilise toutefois pour l'analyse de *L'Art de la fugue*.

Dans ce second et semblable exemple, H. Keller, à propos de la *quatrième fugue* du *Clavier bien tempéré* (BWV 849/2) prouve sans coup férir que les critères de la fugue académique, qu'il utilise aussi, le plongent dans un même embarras :

« Quant aux triples fugues, elles étaient encore plus rarement employées, du temps de Bach. Mais, est-on bien sûr que la fugue en ut dièse min. soit une triple fugue, et non (ce qui paraît plus vraisemblable) une fugue à deux contre-sujets obligés ? Une question de mots ? Non, c'est de la nature même de cette œuvre qu'il est question ici »⁸.

Enfin, et encore, on nous certifie que le testament de Bach *L'Art de la fugue* serait la démonstration de tout ce que l'on peut faire avec un sujet. Si c'était le cas, ce serait assurément là bancale démonstration, elle se « termine » sur une fugue à trois sujets, ce que personne ne conteste. Les chroniques de l'époque rapportent même que Bach envisageait une fugue finale à quatre sujets. Est-ce que cette dernière fugue inachevée de *L'Art de la fugue* représente un ultime accident de parcours ou bien l'aboutissement d'un mode de pensée ?

Si l'on déclare flous les critères du XVIII^e, force est de reconnaître que les analyses des XIX^e et XX^e siècles ne le sont pas moins.

Toutes ces ambiguïtés sèment le doute, d'autant plus qu'elles ne conduisent à aucune synthèse de l'art de Bach et dénie à l'auteur toute perspective générale sur sa poétique, et toute intelligente synoptique de son art. Chaque fugue serait une exception, chaque fugue serait différente. C'est quasiment une impossibilité, tant il s'en trouve ! Au demeurant, aucun créateur ne change du tout au tout sa manière à chaque fois qu'il crée; c'est à ce point évident que cela se passe d'argument. Ce sont les critères d'analyse qui sont erronnés. Par conséquent, les tableaux d'un Van Gogh ou d'un Rubens, sous prétexte qu'ils sont tous différents, n'auraient rien entre eux en commun ? Qu'en est-il alors de la technique picturale ? Il faut dépasser le cadre trompeur et extérieur de la fugue pour s'attaquer aux racines mêmes de l'écriture de Bach : le *contrepoint*. Lui seul permet de faire une analyse correcte et cohérente de son œuvre en utilisant les critères propres au XVIII^e siècle. En fait il faut remettre l'œuvre de J.-S. Bach dans son véritable contexte historique.

Il s'agit en somme de donner une autre vision, une autre explication de l'art de Bach, en adéquation avec l'histoire de la musique, par le retour aux sources de son œuvre, et à l'aide d'explications plus rationnelles et surtout plus cohérentes et davantage contextuelles. Ce livre s'inscrit, non dans la rupture, mais bien dans la continuité historique.

C'est le but que je me suis fixé ici ; je me limiterai cependant aux fugues du *Clavier bien tempéré*. Il est tout d'abord nécessaire de chercher les racines de l'art de Bach, d'enfin les déterrer, profondément enfouies qu'elles sont sous trois siècles d'aberrations, de procéder à l'inventaire des formes de la fugue lorsque Bach commence à composer, et ensuite seulement retracer son esthétique processus créateur.

C'est dans ce but que les pages qui vont suivre ont été noircies ; espérons que ce ne fût pas vainement.

Bibliographie

- 1 Bukofzer Manfred F., *La musique baroque*, traduit de l'américain par Claude Chauvel, Dennis Collins, Frank Langlois, Nicole Wild, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 1982, p. 315.
- 2 *Op. cit.*, p. 329.
- 3 Bitsch Marcel et Bonfils Jean, *La Fugue*, Paris, Que sais-je ? P.U.F., 1981, p.37.
- 4 *Op. cit.*, p. 43.
- 5 Kœchlin Ch., *Etude sur l'écriture de la fugue d'école*, Paris, 1933, p. 244.
- 6 *Op. cit.*, p. 67.
- 7 Bitsch Marcel, J.S. Bach, *l'Art de la Fugue, introduction, analyse et commentaires*, Paris, Durand, 1967, p. 129.
- 8 Keller Hermann, *Le Clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach*, traduit de l'allemand par Pierre Auclert, Paris, Bordas, collection Etudes, 1972, pp. 61-62.

Chapitre II

L'enseignement de l'histoire

Le traité de la fugue de F.W. Marpurg

A. Basso, lorsqu'il situe les débuts de la *Bach-Bewegung*, fait bien ressortir dans son commentaire l'importance des écrits de Marpurg par rapport aux autres théoriciens : « à l'éloge adressé aux dons d'exécutant s'ajoutera, alors, la considération que l'on voudra accorder aux solutions techniques, sur le plan du contrepoint particulièrement. Marpurg, lequel avait, en 1752, préfacé la seconde édition de *L'Art de la Fugue*, se servira de nombreux passages de Bach pour illustrer divers procédés en matière de fugue et de canon; les deux volumes de son *Abhandlung von der Fuge*, Berlin, 1753-1754 (BD III, 655), contiennent une série de citations du *Clavier bien tempéré*¹ ».

C'est donc en toute logique que nous nous tournerons vers cet enseignement pour comprendre les racines de l'art de J.-S. Bach. F.W. Marpurg a rédigé son *Traité de la fugue*² en 1754, peu après le décès de J.-S. Bach. Il existe une version française rédigée par l'auteur lui-même en 1756, rééditée à plusieurs reprises³, ce qui évite d'ergoter sur des problèmes de traduction. Marpurg a vécu d'ailleurs quelque temps à Paris et il possédait bien la langue de Molière. Le théoricien allemand avait aussi une bonne connaissance de l'art de Bach – même s'il était loin de connaître tous les aspects de son œuvre – mais, comme il le dit lui-même, il avait fait le tour de la question :

« Après tout, je pense qu'il n'y aura rien à redire aux modèles sur lesquels j'ai composé mes règles. J'ai étudié les fugues de Frescobaldi, de Bach et de Händel; j'ai entendu les Calvières et les Daquins; j'ai lu Rameau, Mattheson et Scheibe ».

Le traité de Marpurg est resté d'actualité dans certains milieux jusqu'aux environs de 1840, comme nous le confirme *L'encyclopédie Roret* qui reprend l'essentiel son enseignement :

« Ici finit le travail du savant Marpurg : il était difficile de rassembler et d'analyser avec plus de science un grand nombre d'exemples et de

Chapitre III

La pratique musicale de la fugue à la fin du XVII^e siècle.

Le meilleur moyen de vérifier les théories développées par F. W. Marpurg est de faire un rapide bilan de la fugue dans l'environnement baroque à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècles.

Fugue à un sujet

La grande majorité des fugues sont à un seul sujet. En France, toutes les fugues sont monothématiques.

Les œuvres des compositeurs les plus en vues sont toujours des fugues simples : Chaumont (c 1630-1712), Marchand (1669-1732), Nivers (c1632-1714), Raison (c1650-1719). Ces compositeurs ne pratiquent pas le contresujet.

Je ne citerai – pour mémoire – que cet extrait de F. Couperin (1668-1733) de sa *Messe pour les couvents* (1690), pour orgue : Il s'agit de la *Fugue sur la Trompette du 2^e couplet du kyrie*.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system also has two staves. The treble staff begins with a measure containing a quarter note, followed by a series of chords and moving lines. The bass staff continues the rhythmic and melodic patterns from the first system.

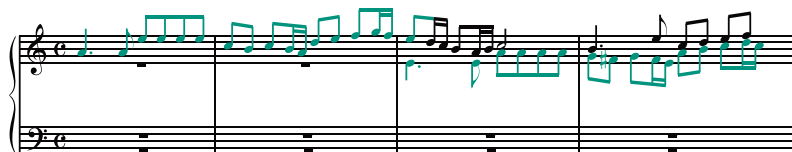
C'est encore une fugue simple, sans contresujet.

La fugue est d'ailleurs, à cette époque, peu cultivée en France : ceci explique peut-être cela.

Bach en couleurs

En Allemagne aussi, la grande majorité des compositeurs œuvrent avec un seul sujet :

Johann Pachelbel (1653-1706), début d'une fugue ordinaire.



Georg Muffat (1653-1704) dans son *Apparatus musico organisticus* (1690). La majorité de ses fugues sont à un seul sujet ; tel l'Allegro de la *Toccata Undecima*.

C'est aussi le cas pour les rares fugues de Georg Böhm (1661-1733), dont cette fugue réalisée sur le thème du choral : *Christ lag in Todesbanden*.



A musical score for a fugue by Georg Böhm. The score is written for a grand piano (treble and bass clefs) in common time (C). The melody is highlighted in green. It begins with a treble clef and a common time signature. The first four measures show the initial subject in the treble clef, which then moves to the bass clef in the fifth measure. The subject is a single melodic line.

Chapitre IV

L'art de la fugue chez J.-S. Bach

Evolution du processus créateur

Les fugues à un sujet

La fugue ordinaire à un sujet est réalisée au moyen du contrepoint simple. Donc sans contresujet. Tout ce qui n'est pas thématique consiste en du contrepoint libre.

La proportion des **fugues ordinaires à un sujet** dans l'œuvre de Bach est d'environ **dix pourcent**. On peut considérer que Bach n'utilise la technique du divertissement que dans les fugues de jeunesse.

Les premières fugues pour orgue, comme celle de la célèbre *tocatta en ré mineur* (BWV 565/2), comporte encore de nombreux divertissements. Progressivement, les divertissements se raréfient et deviennent moins longs, comme dans cette fugue pour orgue (BWV 539/2) évidemment monothématique puisqu'elle est la transcription de la *fugue pour violon en sol mineur* de la *I^{re} sonate* (BWV 1001/2).

The image displays a musical score for BWV 539/2, a fugue for organ in G minor. The score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a bass clef. The second system shows the continuation of the piece, including a section with a key signature change to one sharp (F#) and a more complex rhythmic pattern in the right hand.

Chapitre V

Le Clavier bien tempéré

Tome I

Première clé

Fugue 2 : BWV 847/2

Analyse traditionnelle

Citations

H. Keller: « dans la gamme descendante qui sert de lien entre le sujet et le contre-sujet... les deux contre-sujets sont moins caractérisés; ils accompagnent le sujet dont ils sont les satellites... la fugue en ut min. se contente de deux groupes d'entrées du sujet... mais elle est riche en divertissements, par contre... les divertissements utilisent de riches matériaux: le sujet, le motif de transition et les deux contre-sujets... les gammes qui tiennent lieu de transition ¹». (*op. cit.*, pp. 53-55).

A. D. Dieny: « Autant la fugue n° 1 était inattendue dans son déroulement, et complexe dans sa facture, autant celle-ci est claire, légère et limpide... L'importance accordée ici aux divertissements minimise le nombre des expositions... On voit, dès ces toutes premières pages du Clavier bien Tempéré, avec quelle liberté et quelle fantaisie Bach écrit sa musique, sans se laisser emprisonner dans les obligations particulières inhérentes traditionnellement à la forme « fugue » ... Le contresujet, nous l'avons vu, présente un élément caractéristique, ... élément prépondérant dans toute la destinée du morceau. Il est aussi le fidèle compagnon du sujet, accompagnant ce dernier à chacune de ses apparitions... Une fugue ravissante... et facile! ²» (*op. cit.*, pp. 112-116).

D. Tovey: « kinds of double and triple counterpoint,... the two countersubjects demand as much attention as the subject, with which they form a triple counterpoint which appears in five of six possible permutations ³». (*op. cit.*, I, p. 139).

D. Tovey: « sortes de double et de triple contrepoint,... les deux contresujets demandent autant d'attention que le sujet avec lequel ils forment un triple contrepoint qui intervient dans cinq des six permutations possibles ³» (*op. cit.*, I, p. 139).

Discussion

L'analyse traditionnelle montre des divergences de vues entre les conceptions de H. Keller, D. Dieny et celles de D. Tovey. En général, les analyses de D. Tovey sont plus proches de la réalité historique car elles sont davantage centrées sur le contrepoint. Nous constatons qu'il accorde plus de considération aux contresujets car il considère avec raison le triple contrepoint renversable

Chapitre VI

Le Clavier bien tempéré

Tome II

Neuvième clé

Fugue 3 : BWV 872/2

Analyse traditionnelle

Citations

H. Keller: « Cette fugue était notée en ut maj., elle aussi... A quel endroit se termine, au juste, le sujet ? Certains exégètes le limiteraient aux 4 premières notes (Brandt-Buys, par exemple); Riemann irait jusqu'à lui accorder six notes (?), tandis que d'autres auteurs lui assigneraient pour terminaison le fa dièse du 3^e temps de la mes. 2 (c'est-à-dire qu'il aurait douze notes). Tovey et David se rangent à cette dernière opinion. Il est surprenant que l'on n'ait jamais songé à fixer aux huit premières notes la durée de ce sujet, ce qui semblerait être pourtant la solution la plus satisfaisante. Avouons que Bach ne se sert que des 4 premières notes, sauf exception, lors de la deuxième moitié de la fugue. Mais qui pourrait admettre qu'un aussi maigre sujet ait pu servir d'amorce à toute la composition ? Elle est singulière, cette exposition qui met en jeu immédiatement des canons et des renversements du sujet.¹ » (*op. cit.*, pp.152-153).

D. Tovey : « In this fugue the subject, as exposed in a brilliant stretto with inversion in the third voice, is a bar-and-a-half long... On the other hand,...nothing more of the subject is heard than its first four notes... from the appearance of the new figure in b. 8 onwards. That new figure, with its inversion, has all the importance of a new theme ² » (*op. cit.*, II, pp.162-163).

D. Tovey : « Dans cette fugue le sujet est exposé dans un brillant stretto avec inversion dans la troisième voix... sa longueur est d'une mesure et demi... d'autre part ... on n'entend plus rien d'autre que les quatre premières notes... avec la présentation d'une nouvelle figure (mes. 8)... Cette nouvelle figure, avec ses inversions, a toute l'importance d'un nouveau thème ² ».

B. Mugellini : « La fin du sujet tient lieu de contre-sujet et accompagne les réponses des autres voix. Ces deux formes différentes de la fin du sujet servent de base à la plupart des épisodes de la fugue ³ » (*op. cit.*, II, p. 14).

A. Girard : « Bach utilise la tête du Sujet et de la Réponse (a et a') et leur mouvement contraire (b et b'), comme autant de "fausses entrées". Il utilise aussi, dès cette exposition, ces mêmes motifs en diminution⁴ ». Anthony Girard, *Le langage musical de Bach dans le Clavier bien Tempéré*, volume II. Les cahiers d'analyse musicale, Paris, Gérard Billaudot Editeur, 2008, p. 30.

Je souhaiterais à présent, en quelques mots, rendre hommage au livre très récent (2008) de A. Girard – un nouveau venu en quelque sorte en matière d'analyse musicale bachienne. Il s'attaque au langage musical de Bach dans le Second

Chapitre VII

La question de l'interprétation

L'analyse polythématique a une incidence directe sur la compréhension et l'interprétation des fugues de Bach. Du moins au point de vue de l'aspect dynamique de chaque voix.

En effet, il n'est pas très utile d'écrire des livres de théorie sur la musique si ces études ne se concrétisent pas au niveau de la pratique musicale et n'apportent pas un éclairage nouveau sur l'interprétation. Autant j'étais plutôt à l'aise pour expliquer les structures des fugues de Bach, autant je me sens moins catégorique lorsqu'il faut traiter de l'interprétation. Il suffit de lire les traités du XVIII^e siècle qui abordent cette problématique pour se rendre compte qu'il est très délicat de parler du « bon goût ». Il y a tellement d'éléments qui entrent en jeu. A lire son type d'écriture fouillée et plus centrée sur des problèmes précis de technique d'écriture, il semble que Bach ne se soit pas principalement préoccupé de la faisabilité instrumentale. Il y a peu de concessions dans ce sens, et l'on pourrait même dire sans exagérer que rien ne tombe de prime abord sous les doigts. Ce n'est pas autant le cas pour de la musique moins didactique, comme les *Concertos pour Clavier*, dans lesquels une certaine légèreté contrapuntique paraît aller de pair avec une digitalité plus naturelle.

Tout d'abord, le choix de l'instrument : si l'on se base sur les différentes structures qui composent les fugues, certaines s'adaptent mieux que d'autres au clavecin ou à l'orgue. A cette époque, on n'avait guère le choix, pratiquement, qu'entre ces deux grands instruments. Ainsi, selon le type d'écriture, on se tournera logiquement vers l'un de ceux-ci. La *fugue 5* (BWV 850/2) du Premier Livre, avec ses allures d'ouverture, appelle sans l'ombre d'un doute le clavecin, alors que la *fugue 9* (BWV 878/2) du Second Livre implique l'orgue, avec ses valeurs longues et les écarts dus à la distribution des voix. D'autres, comme la *fugue 20* du Premier Livre, impliquent l'emploi du pédalier, et l'on pourra se diriger vers un instrument qui en est pourvu. Et je ne parle pas de certains *préludes* comme le *21^e* (BWV 890/1) du Second Livre, qui est conçu pour être joué à deux claviers. Chaque fois, ce sera une

Index analytique des œuvres de J.-S. Bach citées

- BWV 25 : 32
BWV 131 : 34
BWV 147/1 : 134
BWV 236/1 : 16
BWV 539/2 : 27
BWV 540/2 : 32
BWV 547/1 : 33
BWV 547/2 : 64
BWV 551/2 : 30
BWV 565/2 : 27
BWV 579 : 30
BWV 686 : 12
BWV 785 : 91
BWV 793 : 91,112
BWV 795 : 33, 34,100
BWV 799 : 33
BWV 801 : 34
- BWV 846/2 : 29
BWV 847/2 : 44, 54, 59
BWV 849/2 : 7, 35, 36, 82, 105, 122
BWV 850/2 : 31, 49, 58, 90, 95, 112, 121
BWV 851/2 : 51, 53, 59,104,116
BWV 852/2 : 36, 53, 58
BWV 853/2 : 29, 62,7 1, 91, 123
BWV 854/2 : 134
BWV 855/2 : 15,58
BWV 857/2 : 59,64, 69,83,110,117
BWV 858/2 : 37,76,111
BWV 859/2 : 30, 35, 58, 117, 35
BWV 860/2 : 112
BWV 861/2 : 6
BWV 863/ 2 : 71, 81,95,117
BWV 864/2 : 30, 31
BWV 865/2 : 28, 29, 45, 58, 64, 121
BWV 866/2 : 34,35
BWV 867/2 : 134
BWV 869/2 : 59,83
BWV 871/2 : 116
- BWV 872/2 : 55,88
BWV 873/2 : 64
BWV 874/2 : 30, 94, 112
BWV 875/2 : 98
BWV 878/2 : 121
BWV 879/2 : 36, 37, 49, 53, 103, 116
BWV 881/2 : 70, 110
BWV 883/2 : 37, 38, 39, 123
BWV 885/2 : 30, 33, 35, 123
BWV 887/2 : 39
BWV 888/2 : 49,50, 91, 110
BWV 889/1 : 100
BWV 889/2 : 134
BWV 890/1 : 121
BWV 890/2 : 115
BWV 892/2 : 31
BWV 913/4 : 30
BWV 914/2 : 30
BWV 914/4 : 31
BWV 1001/2 : 27
BWV 1080 : 63, 95, 130
BWV 1080/5 : 28, 54, 91
BWV 1080/6 : 28, 64, 91
BWV 1080/7 : 28, 64, 91
BWV 1080/8 : 50, 117
BWV 1080/9 : 117
BWV 1080/10 : 7, 33, 39
BWV 1080/11 : 7, 50, 117
BWV 1080/14 : 28
BWV 1080/19 : 8, 14, 35, 37, 50, 78, 83,
130

Table des matières

Chapitre I	5
Introduction	5
Chapitre II	11
L'enseignement de l'histoire	11
Le traité de la fugue de F.W Marpurg.....	11
La fugue ordinaire simple à un sujet.....	12
La double fugue.....	14
La triple fugue.....	16
Chapitre III	19
La pratique musicale de la fugue à la fin du XVII^e siècle	19
Fugue à un sujet.....	19
Fugue à plusieurs sujets.....	22
Chapitre IV	27
L'art de la fugue chez J.-S. Bach	27
Evolution du processus créateur.....	27
Les fugues à un sujet.....	27
Les fugues à deux sujets.....	29
Les fugues à trois sujets.....	33
Nouvelles clés en couleurs pour l'analyse des fugues de J.-S. Bach ...40	
Les fugues mixtes.....	40
Remarques.....	41
Chapitre V	43
Le Clavier bien Tempéré Tome I	43
Première clé	44
Deuxième clé	49
Troisième clé	53
Quatrième clé	57
Cinquième clé	62
Sixième clé	69
Septième clé	76
Huitième clé	81

Chapitre VI	87
Le Clavier bien Tempéré Tome II	87
Neuvième clé.....	88
Dixième clé.....	94
Onzième clé.....	98
Douzième clé.....	103
Treizième clé.....	110
Quatorzième clé.....	115
Chapitre VII	121
La question de l'interprétation	121
En résumé	126
La fugue après J.-S. Bach	127
Bach et la pédagogie	130
L'apport de Bach dans la fugue	132
Postlude	134
Index des œuvres de J.-S. Bach citées	135

Profs-Edition
Septembre 2013