



HAL
open science

L'Art de la Fugue de Johann Sebastian Bach. La structure morphologique du Contrapunctus iv (BWV 1080, 4). Une fugue postérieure.

Konstantinos Alevizos

► **To cite this version:**

Konstantinos Alevizos. L'Art de la Fugue de Johann Sebastian Bach. La structure morphologique du Contrapunctus iv (BWV 1080, 4). Une fugue postérieure.. 2015. hal-02105694

HAL Id: hal-02105694

<https://hal.science/hal-02105694v1>

Submitted on 21 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Art de la Fugue de Johann Sebastian Bach. La structure morphologique du Contrapunctus iv (BWV 1080, 4). Une fugue postérieure.

Konstantinos Alevizos*

La quatrième fugue n'existe que dans l'édition imprimée. Tous s'accordent sur le fait qu'il s'agit d'une fugue simple sans contre-sujet fixe. Nous pouvons le constater dans l'ordre proposé par la quasi-totalité des chercheurs ainsi que par nous. Il est vrai d'autre part que, comme Rivera¹ le pense et comme d'autres évidences le montrent à travers l'analyse rythmique, une recherche approfondie affiche les liens entre le sujet et les contre-sujets de la fugue, mais aussi avec ce que Gedalge appelle la ligne mélodique générale². D'autre part, on sait que Bach respecte un *tactus* rythmique à la note la plus courte une

* Professeur de formation et culture musicale au conservatoire de musique et danse d'Ouest-Provence, Istres.

¹ Benito V. Rivera, "Bach's Use of Hitherto Unrecognized Types of Countersubjects in the "Art of Fugue"", *Journal of the American Musicological Society*, XXXI n.2 (1978). p. 346-347.

² André Gedalge, André, trad. K. Νάσος, *Η μελέτη της φούγκας*, Athènes, Nasos, 1989, p. 92.

fois qu'elle arrive, il est donc indifférent si cette valeur est distribuée en plusieurs voix.

La quantité (mais aussi la qualité) du Contrapunctus iv étonne par rapport aux autres fugues de la même section³. De tous les points de vue, la fugue iv est liée aux trois autres, par son sujet et par sa forme et en général par sa structure. Le syllogisme de Bagnall sur la modification de l'ordre initial de trois (*rectus-inversus-rectus*) à quatre (*rectus-rectus-inversus-inversus*) fugues reste le plus plausible et le plus convaincant⁴. Il nous semble certain que la fugue iv est postérieure et montre une typologie d'écriture de Bach assez tardive. Pour des raisons purement d'écriture nous considérons le Contrapunctus iv postérieur à la fugue inachevée, (par ailleurs la fugue inachevée nous la trouvons dans un l'appendice du P200) ou pour mieux dire à la partie inachevée de la quadruple fugue, en considérant que les deux manuscrits (celui de la fugue iv et celui de la partie qui termine la fugue inachevée) pourraient être de la même période et se trouver ensemble. Le Contrapunctus iv semble être une présentation contrôlée et préméditée de tous les éléments utilisés dans la première section. Comme si Bach, des années plus tard, voulait confirmer avec une fugue magistrale les possibilités d'écriture à travers la simplicité de la forme et la

³ Alan Dickinson, *Bach's fugal works, with an account of fugue before and after Bach*, I. Pitman, London, 1956, p. 122.

⁴ Anne Bagnall, "The Simple Fugues." Chr. Wolff, Ed., *Bach's "Art of Fugue": An Examination of the Sources*. Seminar Report. *Current Musicology* 19 (1975), p. 59.

simplicité des outils du contrepoint⁵. Il faut noter qu'il s'agit d'une fugue qui compte presque le double de mesures que les trois autres (Cook nous informe qu'il s'agit de la somme des mesures des trois premières fugues, mais nous ne sommes pas capables de le confirmer) sans modifier le *tactus* rythmique ou harmonique (comme dans la fugue vi). Nous avons déjà dit qu'il est atypique pour une fugue monothématique d'avoir un si long parcours d'élaboration. En conséquence nous avons des divertissements assez élaborés et longs et une série d'expositions du sujet que nous ne trouvons pas dans les autres fugues. La première section utilise le même sujet presque sans altération. C'est pour cette raison, à notre avis, que Bach est obligé de prendre son matériau en dehors de la *codetta*, dans le contre-sujet. Comme conséquence et avec cette évidence nous pouvons cataloguer les fugues de la première section comme ci-dessous :

Contrapunctus i- <i>Rectus</i>	-----cs.-----	Pédale sur Exposition.
Contrapunctus ii- <i>Rectus</i>	-----cd.-----	Pédale avant Exposition.
Contrapunctus iii- <i>Inversus</i>	-----cs.-----	Exposition avant Pédale.
Contrapunctus iv- <i>Inversus</i>	-----cs./cd-----	Pédale sur Exposition.

Figure iv.1. Ordre, éléments primaires et cadences finales (cs-contre-sujet, cd-codetta).

⁵ Joseph Kerman, *The Art of fugue Bach fugues for keyboard 1715-1750*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 36-37. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, Johann Sebastian Bach : the learned musician*, Norton & Company, New York 2001, p. 436.

Effectivement les Contrapunctus i, ii et iii montrent déjà la façon dont Bach a travaillé une simple fugue dans *L'Art de la Fugue*. Bien entendu, la *codetta* du sujet est toujours présente mais dans la figure iv.1. nous trouvons les éléments de construction les plus caractéristiques. Comme dans les trois fugues précédentes, on n'est pas certain de compter six ou sept expositions totales. Ce n'est pas chose simple de pouvoir, avec certitude, donner une qualification aux petits ponts d'une ou deux mesures entre les différentes entrées.

v.	Exp.	[Div.	Div.]	Exp.	[Div.	Div.	Cad. 1	Div.	Div.]	[Exp.	Div.	Exp.]	[Div.
S	1	A		1	B	A		A	BAB			2(4)	A
A	2	A	A	2	B	B		B	ABA		A	1(3)	(A)
T	3	B	A	3	A	C		B	ABB	2	A		+
B	4	B	B	4	A	B		A	BB -	1	B		+
mm.	1-18	[19-22	23-26]	27-42	[43-45	46-50	51-52	53-56	57-60]	[61-68	69-72	73-80]	81-85
v.	Cad. 2	Div.	Pont	Div.	Div.	Cad. 1	Div.]	Exp.	[Div.	Div.	Div.]	Pont	Exp.
S		A		A	A		A	2	A	A	A		
A		B		A	A		B	2	A	A	B		2
T		C		B	A		B	1	A	B	C		1
B		D		C	B		A	1	B	B	D		
mm.	86-87	87-90	91-92	93-96	97-101	102-103	103-106	107-114	115-118	119-122	123-127	127-128	129-138

Figure iv.2. Schéma général morphologique du Contrapunctus iv.

La différence de la structure morphologique de la fugue iv par rapport aux trois précédentes est évidente. La complexité

des divertissements est inhabituelle. Les outils du contrepoint utilisés ici sont plus variés, nous avons le sujet modulant et aussi la double exposition⁶, plus précisément ce qui étonne est la construction interne dans les divertissements (répétitions et croisement des informations). D'autre part, il est certain que des notions rhétoriques ont été appliquées⁷: dans la fugue i nous trouvons des éléments d'anabasis et katabasis, dans la fugue iv ce phénomène correspond à la totalité des épisodes. De plus, contrairement à ce que Joseph Kerman affirme pour le *Contrapunctus i* sur la linéarité du discours musical, Bach va introduire trois cadences fortes, et sans une explication claire pour deux d'entre elles (mm. 53 et 103). Le *Contrapunctus iv* a été composé en prenant en considération la conception globale du recueil et notamment de la première section.

Bach occupe 18 mesures par la première exposition complète. Il divise par deux (dux-comes/pont/dux-comes) les quatre voix. Par contre le choix d'introduire le pont des deux mesures (mm. 9-10) n'est pas fréquent. Il aurait pu introduire directement le deuxième dux, puisque l'accord d'entrée aurait été le même (V4-3).

⁶Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Alfred Mann, *Johann, Joseph Fux, Gradus ad Parnassum*, Norton & Company, New York, 1965. p. 108. Johann Joseph Fux, Johann Joseph, trad Pierre Denis, *Johann Joseph Fux, Gradus ad Parnassum*, (Trad. 1773), Monique Rollin, CNRS Édition, Paris, 1997, p. 284-285.

⁷Hans Heinrich Unger, *Musica e retorica*, Elisabetta Zoni, Alinea editrice, Firenze, 2003, p. 72-73.



Figure iv.3. Contrapunctus iv, mesures 8-11.

Dans la mesure 8 à l'alto nous avons la *codetta* qui se termine sur la note *ré*, qui aurait pu être la quarte de la nouvelle entrée (donc du *la*) en modifiant le contre-sujet (par exemple avec un *mi*). La fonction harmonique sera la même dans la mesure effective de l'entrée, il s'agit donc d'un retard de résolution de deux mesures et pas d'un manque de pont. À notre avis, ce choix fait partie de la conception de l'augmentation de la taille de la fugue⁸. Ensuite, nous avons le premier épisode (double) dans les mesures 19-26. Tous les épisodes de cette fugue sont un cas singulier et bien clair, selon les observations de Gedalge⁹. Nous pouvons constater que Bach décide de ne pas lier la voix au ténor dans les premières mesures du divertissement, en revanche toutes les autres voix sont liées (mm. 19-22). C'est à partir d'un cas similaire que Leonhardt affirme son opinion sur la

⁸Jacques Chailley, *L'Art de la Fugue de J.S.Bach. Étude critique des sources. Remise en ordre du plan. Analyse de l'oeuvre*, Paris : A. Leduc, 1971, p. 46.

⁹André Gedalge, *op. cit.*, p. 127-140.

destination instrumentale du recueil¹⁰. L'exemple donné par Leonhardt sur la modification de la durée de la note à l'alto (de blanche à noire) hormis l'explication qu'il en donne, peut être interprété comme une coupure qui va amplifier la syncope de la mesure 89 à l'alto: dans la mesure 90 la note à l'alto est tenue pour mieux la différencier du soprano.



Figure iv.4. Contrapunctus iv, mesures 88-90.

Le cas du premier divertissement (mm. 19-22) montre que Bach peut couper la continuité d'une voix pour des raisons de contrepoint et pas pour des questions d'application et de destination instrumentale. Pour éviter la création des intervalles altérés (quintes diminuées) il décide d'introduire des silences même en sacrifiant le premier intervalle (une quinte juste, mm. 19-20).

¹⁰Gustav Leonhardt, *L'Art de la Fugue Denier Œuvre De Bach Pour Le Clavecin*, Trad. Jacques Drillon, Van de Velde, Luynes, 1985, p. 18-19.

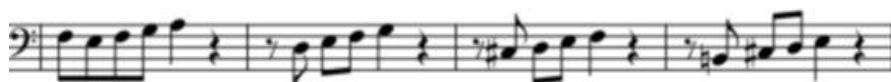


Figure iv.5. Contrapunctus iv, mesures 19-22, ténor.

Il s'agit donc du quatrième cas (par. 227) où les voix s'imitent par deux. Dans la deuxième partie de l'épisode (mm. 23-26) la différence structurelle est l'absence du soprano qui introduira le sujet à l'exposition suivante. Par contre, comme Chailley le remarque à propos de l'obstination de l'utilisation des parties du contre-sujet, la *codetta* est toujours présente dans les épisodes et dans la fugue entière en général.

Nous trouvons la deuxième exposition complète dans les mesures 27-42. Cette fois-ci sans l'emploi d'un pont, en conséquence nous avons seulement le premier sujet altéré et toute la série des entrées dans une disposition modulante par quintes (*Fa/Do/Sol/Ré*). Nous constatons la présence d'un multi-épisode qui sera divisé en plusieurs micro-épisodes, tous particuliers (selon Gedalge). Cette typologie de grand divertissement est séparée par une cadence forte et elle se rencontre deux fois dans la composition (mm. 43-60 et 81-106). Nous ne pouvons pas être certains de la raison de cette cadence si vigoureuse. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, tous les épisodes peuvent être définis du point de vue de la rhétorique. Nous pouvons constater pour une grande partie d'entre eux la présence d'expédients rhétoriques comme l'anadiplosis,

l'ellipsis, l'epanalepsis et le climax, mais on est loin de considérer qu'ils sont les causes du résultat musical de la partition¹¹. Le tableau iv.2. donne la composition plus détaillée de ces divertissements. En fait, nous avons deux types de divertissement séparés par une cadence. Le dernier (mm. 57-60) a une composition assez singulière, nous pouvons dire qu'il s'agit plutôt d'un pont en tant que résolution de l'épisode précédent.

Dans les mesures 61-80 nous trouvons, en tout, quatre expositions du sujet. Il n'est pas certain que les quatre font partie de la même exposition. Il faut considérer la qualification de ce que Chailley appelle le pont (mm. 69-72). Or, si l'on considère ce passage à la lumière d'une vision rhétorique nous pouvons constater que nous nous trouvons encore dans un exorde de la disposition. Les éléments des deux parties sont la *codetta* et le contre-sujet, mais la deuxième partie change d'attitude et devient plutôt une élaboration. C'est pour cette raison que nous pourrions soutenir l'idée de deux expositions séparées par un divertissement et non d'une, séparée par un pont¹².

¹¹Hans Heinrich Unger, *op. cit.*, p. 115-127.

¹²Jacques Chailley, *L'Art de la Fugue*, *op. cit.*, p. 47. Hans Heinrich Unger, *op. cit.*, p. 85-91.

Figure iv.6. Contrapunctus iv, mesures 65-71 et 72-76.

Ce qui reste dans la deuxième exposition est l'élaboration de la *codetta* au ténor (mm. 73-76) et le segment (la tierce) élaboré. Ce qui relie toutes les expositions est la nature altérée du sujet. L'altération du sujet utilise toujours sa quinte note ou note d'extrémité¹³, en la transformant en véhicule vers la sensible de la dominante de l'exposition, et plus précisément la sensible (viiV). En conséquence, l'échelonnement suit un ordre

¹³Zsolt Gàrdonyi, *La struttura della fuga di Johann Sebastian Bach*, Edizioni, Ricordi, Milano, 1996, p. 13.

de quintes, qui fait rentrer le discours musical à la dominante. Le divertissement suit avec sa phase finale et avec une écriture particulièrement dense (mm. 81-86). À notre avis Bach utilise l'effet de la V2 pour arrêter la fluidité précédente et l'harmonie. Nous sommes face à une figure de cadence de six mesures qui utilise des éléments que l'on n'a pas rencontrés dans la première partie de la fugue. Nous ne pouvons pas voir ici un pont, ainsi que Chailley le propose¹⁴. Par ailleurs, il nous semble légitime de poser la fin de la première partie structurelle du *Contrapunctus*. Ce n'est pas simple d'établir si nous devons considérer cette rupture comme ellipsis ou aposiopesis. En tout cas, nous trouvons pour la première fois la syncope qui joue un rôle de première importance.



Figure iv.7. *Contrapunctus iv*, mesures 84-87.

La situation se présente ici comme si on avait un épisode de la forme de A--- avec l'A qui se répète jusqu'à la fin, le tout

¹⁴Jacques Chailley, *L'Art de la Fugue*, op. cit., p. 47.

construit sur un type de pédale créé par l'obstination de la syncope. Cette cadence est différente des deux autres présentant exactement la même typologie, toujours au milieu d'un divertissement. Dans les mesures 87-106 nous avons la deuxième partie de l'épisode (toujours construit sur la *codetta* et la tierce du contre-sujet). Il est divisé en plusieurs parties exactement comme le précédent et dans son centre nous trouvons une cadence identique à celle de la mesure 52 (mm. 52 et 102). Comme le montre le tableau iv.2., la différence entre les deux est définie par ce qui suit (continuation du divertissement pour le premier et exposition pour le deuxième). L'intention de ces cadences n'est pas claire. Elles peuvent être considérées comme l'expédient spécifique retenu par le compositeur pour arrêter la course du divertissement étant donné sa longueur, et rétablir un centre tonal (aux antipodes des progressions continues harmoniques des divertissements) pour l'exposition qui va suivre. La construction des divertissements dans cette fugue est tellement orthodoxe qu'elle semble vouloir exprimer un projet et un dessin prémédité, comme si leur structure était appliquée sur la composition.

L'exposition qui vient après est, peut-être, une annonce des expositions similaires dans les fugues x et xiv où nous avons la présentation contemporaine de deux sujets ou plus en parallèle. Bach utilise le mouvement par tierces dans cette double exposition, un expédient harmonique du passé. Vraisemblablement nous savons qu'il avait connu et apprécié la

musique de Palestrina¹⁵. Le choix de proposer une fausse bitonalité, correspond à la façon de travailler les triades à l'ancienne. Nous avons une double exposition en Ré mineur et en Sib majeur (mm. 107-110) suivie d'un double *comes* en La mineur et Fa majeur (mm. 111-114). Par conséquent, il est clair que la réponse respecte l'intervalle de la quinte sur les deux voix. L'effet de double pédale aux voix supérieures qui maintiennent l'harmonie dans la sonorité de ré mineur est singulier. Pareillement, le *comes* est transposé à la quinte qui devient dominante avec la *codetta* modulante (m. 114, soprano, *do#*). Dans les mesures suivantes (mm. 114-127) nous trouvons le dernier divertissement multiple, divisé en trois parties avec une construction assez claire et régulière, comme le montre le tableau iv.2. Nous pouvons constater que les éléments utilisés sont toujours pris de la *codetta* et du contre-sujet, en supposant que Bach ait choisi d'utiliser tout le matériau à sa disposition (en dehors du sujet même qui sera utilisé dans les sections suivantes). La dernière exposition est amplifiée. Il s'agit d'une exposition de deux entrées qui correspondrait à un *dux* en sol mineur qui suit un *comes* mais avec une réponse réelle¹⁶. Le seul but de cette réponse réelle est de faire revenir le discours musical à la tonique.

¹⁵ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, op. cit.*, p. 333, p. 463.

¹⁶ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La Fugue*, Presses Universitaires de France, Paris 1981. p. 64.

Comme pour la fugue i¹⁷, mais aussi d'utilisation fréquente dans le recueil, la fin du Contrapunctus iv passe à travers une cadence plagale. Pour cette dernière exposition et selon les critères du tableau iv.1., Bach en amplifiant les parties de la fugue a utilisé deux entrées du sujet, la pédale (double pédale basse/soprano) de la tonique et une écriture dense mais, comme la section l'impose, sans augmenter le nombre des voix.

¹⁷ Anne Bagnall, *op. cit.*, p. 59.