

## Typologie des cycles de quintes évasifs dans *Le Clavier bien tempéré* de J.S. Bach

### Typology of Evasive Circles of Fifths in Bach's *Well-Tempered Clavier*

Marie-Ève Piché

Volume 15, numéro 2, automne 2014

Le style et l'idée : de la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036118ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036118ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Piché, M.-È. (2014). Typologie des cycles de quintes évasifs dans *Le Clavier bien tempéré* de J.S. Bach. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(2), 41–54. <https://doi.org/10.7202/1036118ar>

Résumé de l'article

Le musicologue Manfred Bukofzer, dans son ouvrage *La musique baroque*, mentionne que le système tonal n'arrive à maturité qu'à la fin de la période baroque (1982, 241). Il soutient que c'est par l'utilisation systématique du cycle de quintes dans les oeuvres de cette époque que les compositeurs sont parvenus à mieux définir la tonalité (*ibid.*, 242). Dans les deux volumes du *Clavier bien tempéré* de Bach (1722 et 1742), les cycles de quintes sont en effet particulièrement nombreux et variés. Cette recherche — qui s'inscrit dans la foulée des travaux de Luce Beaudet, professeure d'analyse et de formation auditive à l'Université de Montréal — propose un point de vue tout à fait nouveau sur le *Clavier bien tempéré* en ce qui concerne spécifiquement l'utilisation des cycles de quintes. À partir d'exemples tirés de ce corpus, l'article établit une typologie des cycles de quintes évasifs. Ces cycles de quintes présentent une formulation harmonique imprécise et, de ce fait, peuvent poser de réels problèmes d'analyse. En effet, on retrouve dans le *Clavier bien tempéré* des cycles de quintes de toutes sortes, allant des plus conventionnels aux plus sophistiqués. Les différentes formes que Bach leur a données obligent les analystes à raffiner les méthodes existantes afin de répertorier les variantes par rapport au modèle conventionnel et, en particulier en ce qui concerne les cycles de quintes évasifs, pour faire apparaître ce qui demeure *tacite*. On observe aussi que le cycle de quintes, en plus d'être abondamment utilisé dans le parcours harmonique des préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, constitue un élément structurel fondamental, tant au niveau microscopique que macroscopique.

## Typologie des cycles de quintes évasifs dans *Le Clavier bien tempéré* de J.S. Bach<sup>1</sup>

Marie-Ève Piché  
(Université de Montréal)

Le cycle de quintes descendantes, ensemble composé de l'enchaînement des fonctions I–IV–VII–III–VI–II–V–I d'une tonalité, est omniprésent dans les œuvres de musique tonale et constitue de loin la marche d'harmonie la plus fréquente<sup>2</sup>. Il apparaît très tôt dans le répertoire polyphonique<sup>3</sup>, mais, selon Manfred Bukofzer, c'est à l'époque du Baroque tardif (v. 1680 à v. 1750), au moment où le système tonal atteint sa pleine maturité, que les compositeurs commencent à l'utiliser de façon plus systématique (1982<sup>4</sup>, 241). Le musicologue, dans son ouvrage *La musique baroque*, mentionne que c'est par l'emploi du cycle de quintes que les compositeurs de cette époque sont parvenus à mieux définir la tonalité.

Outre la cadence elle-même, le moyen technique permettant de créer un sentiment de tonalité consistait en l'utilisation de séquences diatoniques d'accords gravitant autour du centre tonal. [...] La séquence des quintes s'est affirmée comme étant la formule la plus courante et la plus évidente permettant de soutenir la structure harmonique d'une pièce élaborée (1982, 242).

Le cycle de quintes, défini en ces termes, constitue le fondement de la théorie de l'harmonie tonale de Luce Beaudet, qui a servi de cadre théorique aux différentes analyses harmoniques présentées dans cet article. La théorie de Beaudet repose en effet sur le postulat suivant :

La logique d'enchaînement de l'un à l'autre des accords constitutifs d'une tonalité fonctionne en rapport avec la progression systématique à même un *cycle de quintes descendantes*, issu lui-même de l'imitation du couple moteur V–I qui apparaît à la fin du cycle<sup>5</sup>.

Ce modèle analytique de Beaudet descend en droite ligne de celui de Richard Franko Goldman, exposé dans *Harmony in Western Music* (1965). Goldman renvoie lui aussi la plupart des enchaînements à une extension du couple V–I et fait du cycle de quintes le « principe transcendant<sup>6</sup> » de sa théorie, pouvant s'appliquer à toute la période tonale (1965, 163). Selon Beaudet,

Goldman réussit là une magistrale démonstration de la pertinence de la référence au cycle de quintes descendantes comme structure de base du discours harmonique de Bach à Wagner, tout en mettant à jour les écarts les plus fréquents par rapport à cette structure et en élaborant parallèlement le cadre théorique propre à les intégrer<sup>7</sup>.

Toutefois, ce ne sont pas tous les auteurs qui, comme Goldman et Beaudet, accordent une si grande importance au cycle de quintes. Si Schenker explique que la subordination des degrés d'une tonalité résulte de l'enchaînement des fondamentales par quintes descendantes, perspective à laquelle souscrit également Célestin Deliège (2005, 152),

<sup>1</sup> Je tiens à remercier tout spécialement Luce Beaudet, professeure à l'Université de Montréal, qui m'a proposé de travailler sur ce sujet et dont l'aide a été plus que précieuse lors de l'analyse des deux volumes du *Clavier bien tempéré*.

<sup>2</sup> Je fais référence ici au concept de marche d'harmonie tel qu'élaboré par Luce Beaudet dans son article de 1988, puis repris sur son site internet : « Qu'est-ce que la marche d'harmonie tonale ? Sera considérée comme telle toute reproduction (R) systématique immédiate, à un palier supérieur ou inférieur de l'échelle sonore (tonale), d'un modèle (M) correspondant à un ensemble harmonique d'au moins 2 termes (fonctions), doté le plus souvent d'une configuration mélodico-rythmique qui lui est propre » (« 1.3 B- Des marches » dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/marche.htm>, consulté le 13 septembre 2014).

<sup>3</sup> Lowinsky retrace les premières manifestations de cycles de quintes complets durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (1990, 46 ; ouvrage original publié en 1961).

<sup>4</sup> Ouvrage original en anglais publié en 1947 sous le titre *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*.

<sup>5</sup> Luce Beaudet. « 1.2.2 La structure de base », dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/structure.htm>, consulté le 20 janvier 2013.

<sup>6</sup> J'utilise le concept de principe transcendant selon le sens que lui accorde Jean-Jacques Nattiez : « [I]a plupart des théories harmoniques se fondent sur un principe transcendant qui se veut valable pour toute la période tonale, et la pertinence des analyses qu'on peut développer dans le cadre de ces théories se rapporte à la poétique, à l'esthétique ou suppose que ces deux points sont équivalents » (1987, 275).

<sup>7</sup> Luce Beaudet. « 1.1 La genèse du modèle d'analyse », dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/source.htm>, consulté le 13 septembre 2014.

le cycle de quintes n'est pas au cœur de sa méthodologie analytique. Riemann, quant à lui, reconnaît seulement trois types de fonctions, soit la fonction tonique, sous-dominante et dominante, et refuse d'accorder une réelle fonction harmonique aux autres degrés de la tonalité<sup>8</sup>. Il affirme dans son ouvrage *L'harmonie simplifiée* que les marches d'harmonie sont de nature essentiellement mélodique et choisit de suspendre la progression des fonctions harmoniques lorsqu'elles surviennent dans le discours tonal (Riemann [s.d.], 139).

Dans cet article, j'aborderai la question des cycles de quintes évasifs en m'appuyant sur des exemples tirés essentiellement des deux volumes du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach (1722 et 1742). Par l'appellation évasifs j'entends les cycles de quintes dont la formulation harmonique demeure imprécise et qui peuvent poser, de ce fait, de réels problèmes d'analyse. Je les ai regroupés en trois catégories, soit les cycles de quintes présentant des enchaînements de fondamentales problématiques, les cycles de quintes sous-jacents et les cycles de quintes équivoques. Je consacrerai la première section de cet article à préciser quelques notions concernant les cycles de quintes à formulation claire, tandis que dans les sections suivantes seront étayés les différents types de cycles de quintes évasifs.

## Les cycles de quintes conventionnels

Les cycles de quintes conventionnels se présentent à la façon d'une marche avec une formulation harmonique claire et un profil mélodico-rythmique correspondant à des motifs tout à fait caractéristiques. Outre le jeu des fondamentales d'accords qui progressent par quintes descendantes donné comme premier critère d'analyse, Beaudet identifie trois motifs caractéristiques de la marche d'harmonie<sup>10</sup>. Ces motifs sont, en général, confiés aux voix extrêmes, ce qui les rend facilement repérables par l'auditeur et l'analyste, et sont diversifiés en fonction de la nature et de l'état des accords qui y figurent. Le premier motif constitue une ligne brisée, caractérisée par l'alternance d'un intervalle de seconde ascendante avec une tierce descendante, comme on peut l'observer au soprano et au ténor de l'exemple 1. Le deuxième motif correspond à une gamme descendante qui progresse à tous les deux accords, telle qu'on la voit apparaître dans l'exemple 2 aux trois voix supérieures. La présence de ce motif au soprano est généralement liée à l'emploi d'accords de septième. L'intervention de dominantes secondaires dans le cycle fait entendre un troisième motif caractéristique, la gamme chromatique descendante, qui résulte de la résolution de la septième d'un premier accord sur la tierce de l'accord suivant (exemple 3).

Exemple 1 : Motif n° 1 : la ligne brisée

Do maj. I IV VII III VI II V I Do min. I IV VII III VI II V I

Exemple 2 : Motif n° 2 : la gamme diatonique descendante qui progresse à tous les deux accords

Do maj. I IV VII III VI II V I Do min. I IV VII III VI II V I

<sup>8</sup> D'ailleurs, Schenker est fortement en désaccord avec Riemann sur ce principe, qu'il considère particulièrement problématique dans l'analyse des séquences par quintes descendantes (2001, 26; ouvrage original allemand publié en 1910 sous le titre *Kontrapunkt*).

<sup>9</sup> NDLR: Il existe une traduction française de cet ouvrage parue en 1890 chez Augener (Londres).

<sup>10</sup> Luce Beaudet. «Formulation mélodique: les motifs caractéristiques», *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/motifs-carac.htm>, consulté le 20 janvier 2013.

Exemple 3: Motif n° 3: la gamme chromatique descendante

Do maj. Vde IV Vde Vde Vde Vde V I Do min. Vde Vde Vde III Vde Vde V I  
IV III VI II V IV VII III II V

Exemple 4: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Fugue n° 15 en sol majeur», BWV 860, mes. 17-20

Sol maj. IV VII III VI  
do fa# si mi  
II V I  
la ré sol

Ces différents motifs peuvent se combiner les uns aux autres et être présents à n'importe quelle voix.

Pour les besoins de la démonstration, il sera quelquefois pertinent de considérer le jeu des fondamentales comme quatrième motif caractéristique du cycle de quintes. Ce motif se présente généralement à la basse (voir la ligne de basse de l'exemple 1), quoiqu'il se retrouve parfois au soprano ou dans les voix intermédiaires. De plus, ce mouvement mélodique par quintes descendantes alternées avec des quartes ascendantes peut faire intervenir d'autres notes que la fondamentale de l'accord. Dans certains passages, c'est le jeu des tierces ou des quintes des accords du cycle qui est articulé dans une voix, comme c'est le cas dans l'exemple 4 où le jeu des tierces des accords progresse par quintes descendantes à la basse.

### Les cycles de quintes évasifs

#### *Les jeux de fondamentales problématiques*

Le premier type de cycles de quintes évasifs, caractérisé par une succession d'accords ne se rapportant pas à la progression normale des fonctions dans le cycle, comporte dans tous les cas observés du *Clavier bien tempéré* un ou plusieurs des quatre motifs de la marche d'harmonie exposés plus haut. On peut regrouper les différents exemples trouvés dans ce corpus en deux catégories: les cycles de quintes dont un accord sur deux est incomplet en raison de la fondamentale absente et les cycles de quintes élaborés à partir du modèle V-VI.

Dans l'exemple 5 (page suivante), la conduite des trois voix correspond aux motifs caractéristiques du cycle de quintes: les deux voix supérieures en tierces parallèles font entendre la gamme descendante qui progresse à tous les deux accords, tandis que la voix de basse articule la ligne brisée.

Exemple 5: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

gamme descendante  
qui progresse à tous les  
deux accords

ligne brisée

*La maj.*

Exemple 6: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

*La maj.*   ré   si   do#   la   si   sol#   la

En ce qui concerne les motifs caractéristiques, cet extrait se rapporte donc très aisément au cycle de quintes. Il en va autrement lorsqu'on cherche à dégager l'enchaînement des fondamentales à partir de celles qui sont effectivement énoncées (exemple 6).

Le problème consiste ici à réconcilier les plans contrapuntique et harmonique. La clé de l'énigme se retrouve à la fin du cycle. La fonction I, au troisième temps de la mesure 8, est précédée d'un accord de quinte diminuée construit sur la sensible de la tonalité. Or, on attribue généralement une fonction de dominante à cet accord, plutôt que la fonction VII, lorsqu'il est suivi de l'accord de tonique. La fondamentale réelle de l'accord (*mi*) n'est pas exprimée, mais elle se trouve ici sous-entendue (comme fondamentale tacite) compte tenu du contexte d'un couple dominante-tonique qui vient clore la marche harmonique.

Le couple  $V_{f.t.}-I$  (f.t. pour fondamentale tacite) se substitue alors au modèle habituel du cycle de quintes. La même analyse est appliquée aux autres accords du cycle, de sorte qu'on en arrive à la conclusion qu'un accord sur deux est exprimé sans sa fondamentale. Lorsqu'on rétablit le jeu des fondamentales réelles (indiquées entre parenthèses dans l'analyse), on obtient un enchaînement qui correspond à un cycle de quintes descendant (exemples 7 et 8, page suivante). Il est important de noter ici que si la notion de fondamentale tacite semble tout à fait évidente lorsqu'il s'agit d'accords ayant une fonction de dominante principale ou secondaire, il est cependant plus délicat de l'appliquer aux autres accords constitutifs de la tonalité. Ici, la présence des motifs caractéristiques dans toutes les voix dans un contexte de

traitement séquentiel, d'une part, et l'emploi du couple  $V_{f.t.}-I$  en fin de cycle, d'autre part, justifie cette perspective d'analyse.

On trouve dans d'autres œuvres de Bach des cas de figure similaires: ainsi, dans l'exemple 9 (page suivante), le couple  $V_{f.t.}-I$  est présent à la fin du cycle et permet d'adopter une perspective analytique semblable en repérant plusieurs accords dont la fondamentale est tacite.

L'hypothèse des harmonies implicites a déjà été défendue par Laurent Fichet (2000, 72). Dans son ouvrage *Le langage musical baroque*, celui-ci stipule que le cycle de quintes peut adopter plusieurs formulations et qu'il arrive que la basse réelle soit absente un accord sur deux. Toutefois, Fichet n'explique pas précisément la logique sous-jacente de ce type d'enchaînements harmonique. La proposition analytique présentée ici vise à élucider le fonctionnement de ces cycles de quintes évasifs. Ceux-ci résultent de l'imitation systématique du couple  $V_{f.t.}-I$ , couple qu'on retrouve généralement en fin de marche.

La deuxième catégorie de cycles de quintes proposée ici repose sur une explication différente d'un jeu des fondamentales pratiquement identique, mais où le contexte harmonique oblige l'analyste à envisager une autre option, le couple  $V-VI$  servant cette fois de modèle plutôt que le couple  $V-I$ . De telles marches harmoniques comportent les motifs caractéristiques du cycle de quintes dans toutes les voix sans que les fondamentales s'enchaînent par quintes descendantes. C'est le cas de l'exemple 10 (page 46) où, à partir de la neuvième mesure, les voix extrêmes font entendre le quatrième motif caractéristique (jeux de quintes

Exemple 7: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

La maj. IV VII(f.t.) III VI(f.t.) II V(f.t.) I  
ré (sol#) do# (fa#) si (mi) la

Exemple 8: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

gamme descendante  
qui progresse à tous les  
deux accords

ligne brisée

La maj. IV VII(f.t.) III VI(f.t.) II V(f.t.) I  
ré (sol#) do# (fa#) si (mi) la

Exemple 9: J.S. Bach, «Invention n° 14 en si bémol majeur», BWV 785, mes. 14 (4<sup>e</sup> temps)-16

ligne brisée

Si<sup>b</sup> maj. V(f.t.) de IV (si<sup>b</sup>) IV VII(f.t.) III VI(f.t.) II V(f.t.) I  
mi<sup>b</sup> (la) ré (sol) do (fa) si<sup>b</sup>

descendantes en alternance avec des quarts ascendantes). Toutefois, l'enchaînement des fondamentales ne correspond pas à la progression typique du cycle de quintes et peut difficilement s'expliquer par des accords dont la fondamentale est sous-entendue, puisque la fonction de dominante à la fin du cycle est exprimée avec sa fondamentale.

Il était donc plus pertinent de considérer ici une autre perspective d'analyse, déjà explicitée par Beudet (je reprends dans cette section son analyse d'un extrait du prélude en *sol* majeur BWV 884<sup>11</sup>). Le début de l'exemple fournit une clé d'analyse importante. La tonalité de *sol* majeur est quittée par la progression V–VI à la mesure 8 et cet enchaînement est immédiatement répété dans la nouvelle tonalité. La fonction VI agit dans ce contexte

comme substitut de la fonction de tonique, le couple V–VI constituant la structure habituelle de la cadence rompue.

Comme je l'ai fait précédemment pour le couple V<sub>ft.</sub>–I, il est possible d'appliquer la relation V–VI aux autres degrés de la tonalité. Au lieu d'avoir le couple V–I reproduit systématiquement par secondes descendantes, ce qui constitue la configuration typique du cycle de quintes, c'est le couple V–VI qui est reproduit une seconde plus bas à chaque palier de la marche (exemple 11, page suivante). On peut observer la présence des motifs caractéristiques du cycle de quintes à toutes les voix, bien que la verticalité des accords soit modifiée. Le prélude en *sol* majeur peut en effet s'analyser selon cette perspective, comme le démontre l'exemple 12 (page 47).

<sup>11</sup> Luce Beudet. «Diversification des contenus harmoniques» dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/diversification.htm>, consulté le 12 avril 2014.

motif n° 4

Sol maj. II V VI = II V VI  
 la ré mi la si sol  
 Ré maj.

la fa# sol mi la ré

Exemple 11<sup>12</sup>: Le cycle de quintes avec le modèle V-V

Do maj. V VI IV V III IV II III

Il serait possible d'analyser ce passage autrement. Au premier temps de la mesure 9, les notes *ré* et *fa* dièse évoquent d'abord l'accord de tonique et non la fonction VI en *ré* majeur. Cependant, le *ré* à la main gauche se trouve immédiatement quitté par saut pour se diriger vers *si* dès la deuxième double croche de cette mesure. Schubert et Niedhöfer utilisent d'ailleurs l'appellation *harmonic smudge* pour qualifier ce type d'ambiguïté harmonique, qui, selon les auteurs, se retrouve fréquemment en début de marche harmonique dans le répertoire baroque (2006, 203). Cette ambivalence se poursuit à chaque palier de la marche dans l'exemple 10. Toutefois, étant donné le tempo très rapide de cette œuvre, je suggère d'interpréter cette progression

comme un mouvement rompu V-VI reproduit de façon séquentielle.

L'exemple 13 (page suivante), trouvé lui aussi dans le deuxième volume du *Clavier bien tempéré*, pourrait également être interprété comme un cycle de quintes élaboré à partir du modèle V-VI.

En somme, les cycles de quintes avec des accords à fondamentale tacite et ceux qui sont élaborés à partir du couple V-VI constituent deux variantes possibles de la marche d'harmonie dont la logique tonale est éclairée par cette notion de cycle de quintes évasif. Toutefois, à l'oreille, ces marches harmoniques ne sont pas vraiment ambiguës, grâce à la présence des motifs caractéristiques.

<sup>12</sup> *Ibid.*

Exemple 12 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Prélude n° 15 en sol majeur», BWV 884, mes. 7-13

motif n° 4

Sol maj. II V VI = II V VI IV  
 la ré mi la si sol  
 Ré maj.

V III IV II V I  
 la fa# sol mi la ré

Exemple 13 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Fugue n° 9 en mi majeur», BWV 878, mes. 41-42

Mi maj. V VI IV V III IV II III I II V.f.t. I  
 si do# la si sol# la fa# sol# mi fa# (si) mi

Il arrive cependant que le cycle de quintes soit difficilement identifiable pour l'auditeur, et ce, malgré une conduite caractéristique des voix.

### Les cycles de quintes sous-jacents

Les cycles de quintes, omniprésents dans les progressions harmoniques du *Clavier bien tempéré*, apparaissent également sur deux autres plans de l'écriture : l'ornementation et la macrostructure. Ces cycles de quintes sont désignés comme *sous-jacents* étant donné qu'ils sont difficilement audibles. L'analyste et l'interprète peuvent toutefois les faire ressortir en mettant en relief certains éléments mélodiques.

Quelques passages du *Clavier bien tempéré*, analysés sur une petite échelle, comportent des cycles de quintes dont le rythme harmonique est très rapide. Par exemple, dans la fugue en *mi* mineur BWV 855 (exemple 14, page suivante), les changements de fonction harmonique se font le plus souvent sur le premier temps de chaque mesure, mais le rythme harmonique n'est jamais plus rapide que la noire. Le cycle de quintes qui survient à la mesure 40 se déploie cependant dans un rythme harmonique beaucoup plus rapide, soit un accord par croche. Ce cycle de quintes est considéré comme ornemental et indiqué entre parenthèses dans l'analyse, car il s'inscrit dans le cadre d'une grande fonction.



Exemple 14 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, « Fugue n° 10 en mi mineur », BWV 855, mes. 40-42

gamme chromatique descendante

Mi min. (V) (Vf.t. de IV) (Vde VII) (Vf.t. de III) (III)

si (mi) la (ré) sol

ped. tonique (ténor) \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_

I 3<sup>ce</sup> de Picardie

Exemple 15 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, « Fugue n° 17 en mi mineur », BWV 855, mes. 40-42

Mi min. V Vf.t. de IV V de VII Vf.t. de III III

Exemple 16 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, « Prélude n° 7 en mi bémol majeur », BWV 876, mes. 31-42

ligne brisée

Mi<sup>b</sup> maj. V si<sup>♭</sup>

(IVf.t. III II I) VII VI V I = VII la<sup>♭</sup>

marche n° 7

(IVf.t. III II I) (IVf.t. III II I)

V VII VI V I = VII sol do

Si l'on exclut la pédale de tonique au ténor, on obtient à partir du deuxième temps de la mesure 40 la conduite de voix illustrée par l'exemple 15 (page précédente). L'alto et la basse articulent une gamme chromatique descendante tandis que le soprano fait entendre une gamme descendante qui progresse à tous les deux accords.

On retrouve le même cas de figure dans le prélude n° 7 en *mi* bémol majeur du deuxième volume du *Clavier bien tempéré*; le cycle de quintes y est traité comme une ornementation d'une grande fonction. Par exemple, à la mesure 34 de l'exemple 16 (page précédente), la fonction de dominante perdure alors que les lignes mélodiques suggèrent un cycle de quintes, notamment par l'utilisation de la ligne brisée dans les deux voix (il en va de même aux mesures 37 et 39). Il est particulièrement intéressant de comparer dans ce passage les analyses des plans microscopique et macroscopique, car tous les deux comportent une marche d'harmonie. Sur le plan microscopique, il s'agit d'un cycle de quintes où le premier motif caractéristique est articulé dans les deux voix, tandis que sur le plan macroscopique, on retrouve un autre type de marche, bâti sur le modèle V-I, qui progresse par secondes ascendantes et est classé n° 7 dans la typologie de Beaudet<sup>13</sup>.

Le contraire peut aussi se produire: sur le plan macroscopique, le cycle de quintes génère parfois de grands piliers harmoniques sur lesquels se greffent des fonctions à plus petite échelle (exemple 17, page suivante). Ce type de cycle de quintes est également *sous-jacent*, puisque le réel parcours harmonique se fait à un rythme plus rapide. Ces grands cycles de quintes sont indiqués entre parenthèses dans l'analyse puisqu'il s'agit d'éléments structurels et non d'une analyse harmonique en tant que telle.

Le cycle de quintes apparaissant dans ce passage ne peut être facilement identifié à l'écoute; il structure à un niveau plus profond l'écriture harmonique. Dans l'exemple 18 (page suivante), j'ai extrait l'ossature du soprano et de la basse sur les temps forts de la mesure. Les motifs contrapuntiques et la résultante verticale concordent tout à fait avec la structure habituelle du cycle de quintes, par l'articulation de la ligne brisée dans les deux voix.

Les exemples 14 à 18 présentent donc des logiques d'organisation du discours harmonique où chaque plan de l'écriture est articulé selon des principes différents et parfois contradictoires. Cependant, on retrouve dans *l'Art de la fugue* (1751) un passage où les niveaux microscopiques

et macroscopiques sont tous deux structurés par le cycle de quintes (exemple 19, page 51). La progression III-VI-V de V-V-I, qui relève d'un cycle de quintes incomplet, est reproduite par intervalle de quinte descendante, de sorte que l'enchaînement des tonalités se rapporte également à un cycle de quintes.

### ***Les cycles de quintes équivoques: le voilement par un autre phénomène harmonique de type séquentiel***

Certains passages du *Clavier bien tempéré* semblent renvoyer à une marche d'harmonie, même si l'identification du phénomène harmonique en question peut être problématique. En effet, par les jeux de contrepoint, Bach réussit à créer une ambiguïté entre le cycle de quintes et d'autres marches d'harmonie, dont par exemple le parallélisme d'accords de sixte et la marche de type n° 8 (modèle V-I qui progresse par tierces ascendantes) illustrée à l'exemple 23 (page 52)<sup>14</sup>.

Le parallélisme d'accords de sixte survient lorsque, à partir d'un accord au premier renversement, toutes les voix procèdent par mouvement parallèle descendant, faisant ainsi apparaître une suite d'accords de sixte. Dans la démarche analytique de Beaudet<sup>15</sup>, ces accords sont relégués, le plus souvent, au plan ornemental; seuls le premier et le dernier accord de la chaîne se voient attribuer une fonction harmonique (exemple 20, page 51).

Le parallélisme d'accords de sixte et le cycle de quintes partagent certains motifs mélodiques. Le deuxième motif caractéristique du cycle de quintes, qui consiste en une gamme descendante qui progresse à tous les deux accords, trouve son équivalent dans le parallélisme d'accords de sixte, où toutes les voix progressent par degré descendant, mais à chaque changement d'accord. En fonction du rythme harmonique choisi et du contexte, les deux perspectives peuvent se superposer (exemples 21, page 51, et 22, page 52).

On rencontre également dans *Le Clavier bien tempéré* des cycles de quintes qui prennent l'apparence de marches de type n° 8 (V-I qui progresse par tierces ascendantes, voir l'exemple 23, page 52). Pour ce faire, le cycle de quintes emprunte à cette marche sa formulation ascendante, les motifs caractéristiques sont donc absents de ce type de progression harmonique. Encore une fois, c'est par de savants jeux contrapuntiques que Bach crée une ambiguïté entre les deux marches d'harmonie. Le rythme harmonique ainsi que l'analyse des notes étrangères diffèrent selon la perspective adoptée.

<sup>13</sup> Beaudet établit un classement des différentes marches selon le sens de la progression (ascendant ou descendant), le type de modèle (V-I, I-V ou I-V-I) et l'intervalle de progression (seconde ou tierce). Consulter à ce sujet: Luce Beaudet. «Classification des marches», dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/classification-marche.htm>, consulté le 20 janvier 2013.

<sup>14</sup> Voir aussi la note 13.

<sup>15</sup> Luce Beaudet, *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, «Le parallélisme d'accords de 6te», <http://bw.musique.umontreal.ca/chap2/par6.htm>, consulté le 13 avril 2014.

Exemple 17 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Prélude n° 21 en si bémol majeur», BWV 890, mes. 76-83

V \_\_\_\_\_ I V \_\_\_\_\_ I V de \_\_\_\_\_ IV V de \_\_\_\_\_ IV IV \_\_\_\_\_  
 (V) (I) (IV)

V V de \_\_\_\_\_ V V \_\_\_\_\_ If.t. V \_\_\_\_\_ If.t. V de \_\_\_\_\_  
 (VII) (III)

IVf.t. V de \_\_\_\_\_ IV V de \_\_\_\_\_ II \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_  
 (VI) (II) (V)

Exemple 18 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Prélude n° 21 en si bémol majeur», BWV 890, mes. 76-83

ligne brisée

ligne brisée

V I IV VII III VI II V \_\_\_\_\_

Par exemple, le passage de la fugue n° 20 en *la* mineur, présenté ci-dessous (exemples 24 et 25, page 52), peut être analysé de deux façons. La marche de type n° 8 (exemple 24) suppose un rythme harmonique à la noire, tandis que l'analyse faisant ressortir le cycle de quintes (exemple 25) se déploie plus rapidement. Il en va de même dans un passage de la fugue n° 22 en *si* bémol mineur, dont je propose également deux perspectives d'analyse (exemples 26 et 27, page 53).

On peut donc observer, grâce aux exemples analysés dans cette section, que le cycle de quintes constitue une structure harmonique très souple pouvant se faufiler dans diverses situations harmoniques. La finesse de l'écriture contrapuntique de Bach permet par ailleurs de superposer plusieurs analyses.

Exemple 19 : J.S. Bach, *Art de la fugue*, « Contrapunctus 3 », BWV 1080, mes. 18-22

*Ré min.* V — III — VI — Vf.t. Vf.t. Imm — III — VI — Vf.t. Vf.t.  
 de V de V  
 fa si<sup>b</sup> (mi) (la) ré si<sup>b</sup> mi<sup>b</sup> (la) (ré)

(LA) (RÉ)

Imm — III — VI — Vf.t. Vf.t. Imm — III — VI — Vf.t. Vf.t. Imm —  
 = V = V = V  
 sol mi<sup>b</sup> la<sup>b</sup> (ré) (sol) do la<sup>b</sup> ré<sup>b</sup> (sol) (do) fa

(SOL) (DO) (FA)

Exemple 20 : Le parallélisme d'accords de sixte

*Do maj.* I<sub>6</sub> (VII<sub>6</sub>) (VI<sub>6</sub>) (V<sub>6</sub>) IV<sub>6</sub> V I

Exemple 21 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, « Prélude n° 14 en fa dièse mineur », BWV 859, mes. 9-10

*Do# min.* V I II<sub>6</sub> (I<sub>6</sub>) VII<sub>6</sub> et I  
 V(f.t.)

parallélisme d'accords de 6te

Exemple 22 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 14 en fa dièse mineur», BWV 859, mes. 9-10

ligne brisée

Do# min. V I IV VII(f.t.) III VI(f.t.) II V(f.t.) I

cycle de quintes

Exemple 23 : La marche de type n° 8

Do I IV III VI V I

Exemple 24 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Fugue n° 20 en la mineur», BWV 865, mes. 71-72

Ré min. I V I = VI V I

ré la ré do fa

marche no. 8 Fa maj.

Exemple 25 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Fugue n° 20 en la mineur», BWV 865, mes. 71-72

Ré min. I II V I = VI II V I IV VII V I

ré mi la ré sol do fa si mi

cycle de quintes Fa maj.

Exemple 26 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Fugue n° 22 en si bémol mineur», BWV 891, mes. 56-58

La<sup>b</sup> min. V I V de III III II V (I  $\frac{4}{4}$ ) V I  
 mi<sup>b</sup> la<sup>b</sup> sol<sup>b</sup> do<sup>b</sup> si<sup>b</sup> mi<sup>b</sup>  
 marche no. 8

Exemple 27 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Fugue n° 22 en si bémol mineur», BWV 891, mes. 56-58

La<sup>b</sup> min. V I IV VII III VI II V (I  $\frac{4}{4}$ ) V I  
 mi<sup>b</sup> la<sup>b</sup> ré<sup>b</sup> sol<sup>b</sup> do<sup>b</sup> fa<sup>b</sup> si<sup>b</sup> mi<sup>b</sup>  
 cycle de quintes

## Conclusion

Au cours du siècle qui vient de s'écouler, le *Clavier bien tempéré* de Bach a fait l'objet de nombreuses analyses détaillées. Certaines sont destinées aux interprètes (Iliffe 1971 et Keller 1972), tandis que d'autres, proposant le *Clavier bien tempéré* comme modèle de style fugué, sont davantage utilisées comme outils pédagogiques pour la formation des compositeurs (Riemann 1890). En 1985, l'ouvrage de Kirkpatrick consacré à l'analyse de ce corpus offrait déjà une synthèse des différentes approches utilisées pour aborder l'œuvre: l'auteur, également un claveciniste réputé, y compare les forces et les faiblesses des approches historique, esthétique, mélodique, rythmique, harmonique et interprétative. Les travaux récents de Mihaela-Lidia Corduban (2011) ont montré l'importance des principes rhétoriques dans la construction formelle de l'œuvre. Il semble bien que le contenu du *Clavier bien tempéré* soit une source inépuisable de découvertes pour le chercheur, justement à cause des différents angles d'approche utilisés pour l'aborder.

Les cycles de quintes évasifs fournissent de nouveaux outils pour lire et comprendre harmoniquement le *Clavier bien tempéré*. Dans les ouvrages d'analyse et d'harmonie tonale, les seules variantes du cycle de quintes conventionnel qu'on identifie généralement sont celles où sont intégrés

des accords de septième et de dominantes secondaires; elles demeurent tout à fait simples à décoder. Dans cet article, j'ai mis en valeur trois autres catégories de cycles de quintes, dont la formulation est beaucoup plus subtile et qui ont été révélées par l'analyse du *Clavier bien tempéré*, à la lumière de la notion de cycle de quintes évasif. Les principes analytiques proposés pour décrypter les cycles de quintes comportant des enchaînements de fondamentales problématiques permettent soit de restituer la basse réelle sur laquelle est construite l'harmonie, soit de se référer au couple substitut V-VI. Cette notion permet également de mesurer l'importance de la dimension contrapuntique lorsqu'il s'agit de reconnaître des enchaînements harmoniques signifiants sur le plan tonal, puisqu'à l'oreille, ces cycles de quintes perdent leur ambiguïté en raison de la présence des motifs caractéristiques. Les cycles de quintes sous-jacents mettent en valeur l'écriture à plusieurs échelles de Bach et la logique avec laquelle elles sont construites. Enfin, les cycles de quintes équivoques démontrent la richesse contrapuntique de cette partition et la diversité des analyses harmoniques possibles que celle-ci peut générer.

Le discours harmonique tonal constitue un langage relativement unifié. Comme le souligne Goldman, même si « [l]e style de Bach diffère clairement de celui de Schubert ou de Wagner, [...] les principes syntaxiques à partir desquels

le style a évolué restent fondamentalement les mêmes dans tous les cas» (1965, 163, traduit par Nattiez 1987, 273). Dans cette perspective, il resterait à examiner les œuvres d'autres compositeurs de la période tonale afin de déterminer si elles font entendre ces mêmes types de cycles de quintes évasifs, ou d'autres encore, non discutés ici. Une telle étude permettrait également de mieux comprendre l'interaction des niveaux contrapuntique et harmonique dans le langage musical des compositeurs de la période tonale.

## RÉFÉRENCES

- BEAUDET, Luce (1988). «Essai de typologie des marches d'harmonie dans la musique tonale de Bach à Wagner», *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 9, n° 1, p. 19-82.
- BEAUDET, Luce et Sylvie-Anne MÉNARD. *L'œil qui entend, l'oreille qui voit: Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, <http://bw.musique.umontreal.ca/>, consulté le 13 septembre 2014.
- BUKOFZER, Manfred (1982). *La musique baroque*, traduit de l'anglais par Claude Chauvel, Dennis Collins, Frank Langlois et Nicole Wild [1947], Paris, J.-C. Lattès.
- CORDUBAN, Mihaela-Lidia (2011). *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach: Rhétorique et sémiologie*, Sampzon, Éditions Delatour.
- DELIÈGE, Célestin (1984). *Les fondements de la musique tonale: Une perspective analytique post-schenkerienne*, Paris, J.-C. Lattès.
- DELIÈGE, Célestin (2005). *Sources et ressources d'analyses musicales: Journal d'une démarche*, Sprimont, Mardaga.
- FICHET, Laurent (2000). *Le langage musical baroque: Éléments et structures*. Bourg-la-Reine, Zurfluh.
- GOLDMAN, Richard Franko (1965). *Harmony in Western Music*. New York, W.W. Norton.
- LIFFE, Frederick (1971). *Bach's Forty-Eight Preludes and Fugues Analysed for Students*, Borough Green, Novello.
- KELLER, Hermann (1972). *Le Clavier bien tempéré de Johann Sébastian Bach: L'œuvre, l'interprétation*. Paris, Bordas.
- KIRKPATRICK, Ralph (1985). *Le Clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach*, traduit par Dennis Collins. Paris, J.C. Lattès.
- LOWINSKY, Edward Elias (1990). *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* [1961]. New York, Da Capo Press.
- MEEÛS, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker, une introduction*. Liège, Mardaga.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- RIEMANN, Hugo (1890). *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier: (48 Preludes and Fugues)*, traduit de l'allemand par John South Shedlock, Londres, Augener.
- RIEMANN, Hugo (s.d.). *L'harmonie simplifiée ou, Théorie des fonctions tonales des accords*, traduit de l'allemand par Georges Humbert, Londres, Augener.
- SCHENKER, Heinrich (1954). *Harmony*, traduit de l'allemand par Elisabeth Mann Borgese, Chicago, University of Chicago Press.
- SCHENKER, Heinrich (2001). *Counterpoint*, traduit de l'allemand par John Rothgeb et Jürgen Thym, Ann Arbor [1910], Musicalia Press.
- SCHUBERT, Peter et Christoph NEIDHÖFER (2006). *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall.

# Les Cahiers

de la Société québécoise de  
recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2  
AUTOMNE 2014

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,  
de la typologie à la pratique***

## AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

|   |   |
|---|---|
| Éditorial. ....   | 7 |
| Jean Boivin   |   |
| De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film ..... 9<br>et de télévision  |   |
| Alexis Perron-Brault  |   |
| La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles ..... 23<br>de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams  |   |
| Chloé Huvet   |   |
| Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach ..... 41  |   |
| Marie-Ève Piché   |   |
| <i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury ..... 55<br>( <i>En écho</i> , <i>60° Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i> ) |   |
| Brice Tissier   |   |
| <i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs ..... 71<br>de la relève canadienne   |   |
| Symon Henry   |   |
| La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses. .... 87  |   |
| Jeanne Doucet   |   |



## COMPTES RENDUS

Sophie Stévançe et Serge Lacasse. *Les enjeux de la recherche-création en musique* : . . . . . 99  
*Institution, définition, formation*

Bianca De Mario

Jean-Jacques Nattiez. *Analyses et interpr ations de la musique : La mélodie du berger dans le* . . . . . 102  
*Tristan et Isolde de Richard Wagner*

Yaël H eche

Carl Dahlhaus. *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de l'allemand par . . . . . 105

Marie-Hélène Benoit-Otis

Damien Ehrhardt

R esum es . . . . . 109

Abstracts . . . . . 111

Les auteurs . . . . . 113

## NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invit es à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : [www.sqrm.qc.ca](http://www.sqrm.qc.ca).

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique  rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter  rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM à [info@sqrm.qc.ca](mailto:info@sqrm.qc.ca).

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique  
Faculté de musique de l'Université de Montréal,  
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville  
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,  
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738  
Outremont (Québec)  
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761  
[info@sqrm.qc.ca](mailto:info@sqrm.qc.ca)

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprim es dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et  
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

  Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.

Tous droits réservés pour tous les pays.