



HAL
open science

Introduction au prélude en do mineur BWV 847 de Bach

Marie Demeilliez

► **To cite this version:**

Marie Demeilliez. Introduction au prélude en do mineur BWV 847 de Bach. *Musicologies nouvelles*, 2023, 12, pp.100-111. halshs-03955306

HAL Id: halshs-03955306

<https://shs.hal.science/halshs-03955306>

Submitted on 15 Feb 2024

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.

Introduction au prélude en *do* mineur BWV 847 de Bach

« Le Clavier bien tempéré ou *Préludes*, et *Fugues* à travers tous les *tons* et *demi-tons*, concernant tant la tierce majeure, ou *Ut Ré Mi* que la tierce mineure ou *Ré Mi Fa*. Au profit et à l'usage de la jeunesse *musicienne* avide d'apprendre, et aussi pour le passe-temps de ceux qui sont déjà *habiles* en cette *étude*, composé et rédigé par Johann Sebastian Bach, Maître de Chapelle de Son Altesse le prince d'Anhalt-Kothen et directeur de la *musique* de Sa Chambre. L'an 1722¹. »

Tel est le titre complet figurant sur le manuscrit autographe, conservé à la Staatsbibliothek de Berlin, du premier volume du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach (Illustration 1), l'une des œuvres les plus connues de l'histoire de la musique, considérée comme un sommet musical et théorique de l'œuvre de Bach, et dans lequel s'insère le prélude BWV 847. Alors que les écrits de Bach sont rares, cette page de titre se révèle précieuse, puisqu'elle éclaire en quelques lignes le projet du compositeur. En suivant le fil de ce court texte, nous présenterons les principaux enjeux du recueil et du prélude BWV 847 de Bach, dont plusieurs interprétations et réappropriations musicales sont mises au programme du baccalauréat².

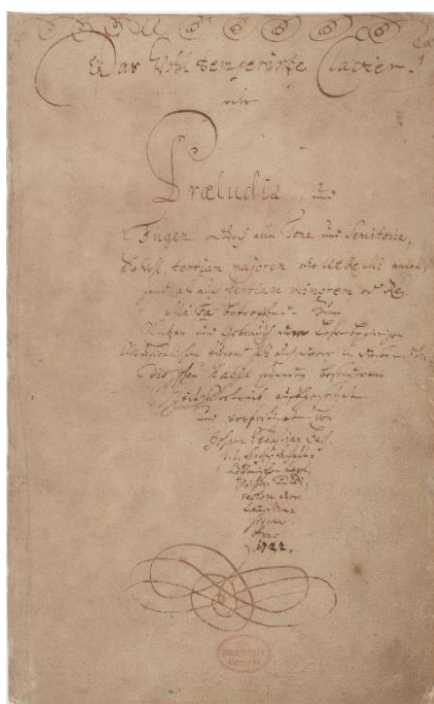


Illustration 1 : page de titre du manuscrit autographe P 415 du *Clavier bien tempéré*.

¹ Page de titre du manuscrit autographe du premier volume du *Clavier bien tempéré* (Berlin, Staatsbibliothek, Mus.Ms.Bach P 415). Traduction française par Gilles Cantagrel, dans *Bach en son temps*, Paris, Fayard, 1997, p. 127-128. Original allemand : « *Das Wohltemperirte Clavier. oder Præludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So Wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem ZeitVertreib auffgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach p.t. HochFürstlich Anhalt-Cöthenischen Capel-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.* »

² La bibliographie sur le *Clavier bien tempéré* est très abondante : parmi les ouvrages de synthèse qui ont nourri la rédaction de cet article, en plus des références citées dans la suite de ce texte, mentionnons ceux de David Ledbetter, *Bach's Well-tempered Clavier. The 48 Preludes and Fugues*, New Haven and London, Yale University Press, 2002 ; Hugo Riemann, *Katechismus der Fugen-Komposition*, i-ii, *Das wohltemperirte Clavier*, Leipzig, 1890-1 ; David Schulenberg, *The Keyboard Music of J.-S. Bach*, 2nd ed., New-York, London, Routledge, 2006 ; Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-tempered clavier. A Performer's Discourse of Method*, New Haven and London, Yale University Press, 1984.

Le Clavier...

Sur quel instrument jouer le *Clavier bien tempéré* ? À l'époque de Bach en Allemagne, le terme *clavier* désigne de manière générique toutes sortes d'instruments à clavier, de mécaniques et de tailles variables : les clavecins (à un, deux ou trois claviers, éventuellement un pédalier), les orgues, les clavicordes, épinettes, clavictherium, clavecin-luth (*lautenwerk*) et piano-forte. Le XVIII^e siècle, période faste pour la facture instrumentale, voit en outre l'invention et l'expérimentation de nouveaux instruments : le *Hammerpantaleon*, le *Cembal d'amour* de Gottfried Silbermann, le *Bogenclavier*, etc.

Dans la *Clavier-Übung* publiée par Bach, le *clavier* désigne l'orgue dans le volume III (*Messe luthérienne* en 1739), le clavecin à deux claviers dans les volumes II et IV (*Concerto italien* et *Ouverture à la française* en 1735 ; *Variations Goldberg* en 1741) mais laisse ouvert le champ des possibles dans le volume I (six *Partitas*). On sait que Bach était excellent organiste, jouant de l'orgue régulièrement dans le cadre de ses fonctions liturgiques, et l'on conserve plusieurs témoignages de son expertise en matière de facture. Son talent pour le clavecin était tout aussi renommé. Il en jouait, mais savait aussi régler et accorder les instruments. Parmi ses fonctions à Kothen, il y avait d'ailleurs l'entretien des clavecins. Si l'orgue est instrument de prière, le clavecin est le clavier privilégié pour les concerts (Illustration 2). Pendant ses années à Kothen, Bach lui dédie des œuvres particulièrement abouties, telle la partie soliste du 5^e *concerto brandebourgeois*, extrêmement virtuose.



Illustration 2 : clavecin Christian Zell (1728), Musée des Arts et Métiers de Hambourg (domaine public).

Dans les foyers, les épinettes sont encore plus nombreuses que les clavecins à l'époque de Bach. C'est pourquoi certains recueils pour clavier mentionnent l'épinette en page de titre, comme celui de Johann Krieger en 1697 : *Musikalische Partien, (...) allen Liebhabern des Claviers, auf einem Spinnet oder Clavichordio zu spielen*³.

Autre instrument à clavier que jouait Bach, le clavicorde⁴, instrument au son discret, dont le toucher exigeant fait un excellent maître et dont l'expressivité, avec la possibilité de varier les nuances et d'habiller certaines notes de vibrato (le *bebung*)⁵, fait un instrument propice au divertissement familial ou solitaire. D'après Forkel, premier biographe de Bach, à partir des témoignages des fils du compositeur :

« Le clavicorde était son instrument favori. Le clavecin, bien que susceptible d'une grande variété d'expression, n'avait point à son gré assez d'âme, et le piano-forte était de son temps dans un état tellement embryonnaire qu'il ne pouvait guère s'en contenter. Cela lui faisait considérer le clavicorde comme le meilleur instrument, soit pour étudier, soit

³ Le titre complet est : *6 Musikalische Partien, bestehende in Allemanden, Courenten, Sarabanden, Doublen und Giquen, nebst eingemischten Bouréen, Minuetten und Gavotten, allen Liebhabern des Claviers, auf einem Spinnet oder Clavichordio zu spielen, nach einer arieusen Manier aufgesetzt*, Nürnberg, Wolfgang Moritz Endter, 1697.

⁴ Voir Christophe d'Alessandro, « Le paradoxe du clavicorde et la technique de Bach au clavier », *Revue musicale OICRM*, Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique, 2019, 6 (1), p. 87-112.

⁵ C'est surtout dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (chez C.P.E. Bach et son école) que le *bebung* et autres ornements spécifiques au clavicorde sont précisés dans les partitions.

pour faire de la musique dans l'intimité. Il aimait à lui confier ses pensées les plus belles, et ne croyait pas qu'il fût possible d'obtenir d'un clavecin une aussi grande variété dans la gradation des sons : car le clavicorde, quoique faible de son, est dans une grande limite extrêmement souple.⁶ »

Le clavicorde est un instrument pédagogique couramment employé dans l'environnement musical de Bach. De nombreux maîtres de musique, de Virdung (1511)⁷ à Griepenkerl (1820)⁸, le recommandent pour l'étude du clavier : il nécessite en effet un parfait contrôle de la vitesse d'attaque et de la profondeur d'enfoncement. Si les clavicordes du XVII^e et du premier XVIII^e siècle sont souvent des clavicordes dits « liés »⁹ (Illustration 3), sur lesquels jouer dans les tonalités avec de nombreuses altérations reste assez délicat, la facture du clavicorde se perfectionne en Allemagne au cours du siècle, avec un élargissement du clavier et le développement d'instruments de plus grande taille, non liés, qui permettent d'interpréter des pièces chromatiques et dans tous les tons plus aisément. Cela étant, ces grands instruments restent rares avant 1740.



Illustration 3 : Clavicorde lié. Copie d'un instrument d'Israel Gellinger (1670), par Pierre Verbeek.

Pour interpréter le premier volume du *Clavier bien tempéré*, le musicien a besoin d'un clavier de quatre octaves *do*¹-*do*⁵, ce qui permet de le jouer sur de nombreux instruments. La longue tenue d'un *la* grave pendant les cinq dernières mesures de la fugue en *la* mineur rend appréciable l'accès à un pédalier, mais la plupart des interprètes font sans – les clavecins et clavicordes à pédalier étaient plus courants au XVIII^e siècle que de nos jours. Face à ces multiples possibilités, le choix de l'instrument à clavier le plus adapté pour jouer le recueil a suscité maints débats. Dans les premières décennies du XX^e siècle, s'affrontent les partisans du clavicorde (Richard Buchmayer) et ceux qui pensent que Bach a composé pour le clavecin (Karl Nef, Wanda Landowska). Désormais, le *Clavier bien tempéré* est plus souvent joué ou enregistré au clavecin, mais quelques interprètes de renom ont proposé des versions pour clavicorde : Arnold Dolmetsch (1932), Ralph Kirkpatrick (1967), Colin Tilney (1990). Une tradition de jouer le *Clavier bien tempéré* à l'orgue est aussi attestée à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne et en Angleterre¹⁰, même si l'accord de certains instruments d'église y rend difficile l'exécution des préludes et fugues des tonalités les plus chargées d'altérations. L'importance du répertoire de Bach dédié spécifiquement à l'orgue fait que rares sont cependant les organistes à graver le *Clavier bien tempéré* au disque¹¹.

Les quelques témoignages attestant que Bach a connu et essayé des piano-forte sont postérieurs à la composition du premier livre du *Clavier bien tempéré*¹². Si les pianistes s'approprient volontiers cette œuvre particulièrement polyvalente (et notamment le prélude en *do* mineur), il n'en reste pas moins qu'il n'a pas été

⁶ Johann Nikolaus Forkel, *Sur la vie, l'art et les œuvres de Johann Sebastian Bach*, traduit par Gilles Cantagrel, dans *Bach en son temps*, *op. cit.*, p. 526.

⁷ Sebastian Virdung, *Musica getuscht und ausgezogen*, Basel, M. Furter, 1511.

⁸ Friedrich Konrad Griepenkerl, préface à l'édition de la *Fantaisie chromatique et fugue* de J.-S. Bach, 1819 : « le clavicorde est de loin préférable au forte-piano pour débiter, toute erreur de toucher est facilement entendue, et tout dépend davantage du joueur que de l'instrument ». Édité par Christophe d'Alessandro, *op. cit.*, p. 95.

⁹ Sur un clavicorde lié, une même corde peut être frappée par plusieurs tangentes et donc faire sonner plusieurs notes conjointes (mais pas simultanément).

¹⁰ Ledbetter, *op. cit.*, p. 25-28.

¹¹ Citons l'enregistrement de Louis Thiry à l'orgue de l'Église Réformée d'Auteuil (Arion, 1977).

¹² Ledbetter, *op. cit.*, p. 31-33.

pensé par Bach pour cet instrument. Enfin, on compte des adaptations de tout ou partie du recueil pour la harpe¹³, le marimba¹⁴ ou encore l'accordéon¹⁵, et pour ensemble instrumental ou vocal¹⁶, tant cette œuvre fascine les musiciens et se prête aux arrangements.

... bien tempéré

« Il savait aussi tempérer tous les clavecins avec tant de pureté et de justesse que toutes les tonalités en étaient belles et plaisantes. Il ne connaissait aucune tonalité qu'il faudrait éviter pour des raisons d'impureté.¹⁷ »

Dans le vocabulaire musical du XVIII^e siècle, le verbe « tempérer » signifie accorder, un savoir-faire dans lequel, d'après le témoignage de son fils Carl Philipp Emanuel, Johann Sebastian Bach excellait. L'expression « bien tempéré » ne renvoie pas à une manière spécifique de tempérer, mais il appelle un accord qui permette de jouer dans les vingt-quatre tonalités, majeures et mineures, ce que tous les tempéraments en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles ne permettaient pas. Les clavecins et les orgues étaient en effet accordés selon un partage de l'octave en douze demi-tons inégaux. Le choix d'intervalles acoustiquement « purs », ou proches de la pureté, nécessitait d'en sacrifier d'autres, à la sonorité plus rude, sinon inutilisables : lorsque le *fa #* est proche du *ré* et éloigné du *si b*, la tierce *ré - fa #* sonne plus agréablement que la tierce *sol b - si b*, d'autant plus fautive qu'elle est grande. Au XVII^e siècle, le tempérament dominant fut longtemps le tempérament mésotonique, composé de onze quintes diminuées d'un quart de comma syntonique et d'une quinte « du loup » très grande, inaudible, ce qui offrait aux exécutants huit tierces pures : *do - mi*, *ré - fa #*, *mi b - sol*, *mi - sol #*, *fa - la*, *sol - si*, *la - do #*, *si b - ré*, mais sacrifiait les *ré b*, *ré #*, *mi #*, *sol b*, *fa b*, *la b*, *la #*, *si #*, *do b*¹⁸. Certains musiciens ou musicologues ont défendu l'idée que le clavier « bien tempéré » de Bach devait l'être en tempérament égal, le plus en usage de nos jours, un accord dans lequel tous les demi-tons sont égaux, ce qui implique que ni les quintes (légèrement petites) ni les tierces (grandes) ne soient acoustiquement pures. Mais, depuis les années 1960, clavecinistes et chercheurs, en s'appuyant sur les usages du XVIII^e siècle allemand, expérimentent des solutions inspirées par des tempéraments « historiques »¹⁹ : en 1960, Herbert Kellat suggère de suivre les préconisations de Johann Philipp Kirnberger, un ancien élève de Bach, qui décrit dans les années 1770 des accords privilégiant les quintes pures²⁰ ; après Kellat, d'autres propositions émergent, fondées sur des textes plus proches des années 1720, d'autant qu'à l'époque de Bach, les expérimentations et les débats sont nombreux sur les questions de tempéraments. Si de nombreux orgues sont encore accordés en mésotonique, Andreas Werckmeister²¹, l'un des théoriciens et organistes les plus influents de la fin du XVII^e siècle, puis, au XVIII^e siècle, Johann Georg Neidhardt²², Jakob Adlung²³, Georg Andreas Sorge²⁴ ou Friedrich Wilhelm Marpurg²⁵ décrivent les caractéristiques mathématiques et sensibles de plusieurs tempéraments dont le projet est de bien faire sonner les instruments dans le plus grand nombre de tonalités. Ces expérimentations incluent une réflexion sur le tempérament égal, qui ne s'implantera cependant qu'au siècle suivant. Tous ces textes révèlent surtout que les usages étaient variés et qu'ils dépendaient étroitement des préférences de chaque musicien.

En 2005, Bradley Lehman, musicien et chercheur américain, propose d'interpréter le frontispice en haut de la page de garde du *Clavier bien tempéré* comme la description par Bach de son mythique tempérament et livre

¹³ Sayura Takoshima, 2018.

¹⁴ Pour le prélude BWV 847, citons l'enregistrement de Stanislas Marco Spina (*Baroque Marimba*, Stone Records, 2015).

¹⁵ Mie Miki, *Das Wohltemperierte Akkordeon*, BIS, 2017.

¹⁶ Citons les arrangements en jazz vocal des Swingle Singers, les quelques fugues transcrites par Mozart pour quatuor à cordes ou plus récemment l'intégrale du *Clavier bien tempéré* I par le Borromeo String Quartet.

¹⁷ *Nécrologie de Johann Sebastian Bach par Carl Philipp Emanuel et Agricola*, Leipzig, ca 1750, traduit par Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, op. cit., p. 478.

¹⁸ Pour un ouvrage de synthèse sur les tempéraments anciens, voir Pierre-Yves Asselin, *Musique et tempérament*, Paris, Jobert, 1984.

¹⁹ Ledbetter, op. cit., p. 35-50.

²⁰ Voir Herbert Kellat, *Zur musikalischen Temperatur insbesondere bei Johann Sebastian Bach*, Kassel, J. G. Oncken, 1960.

²¹ Ses tempéraments sont notamment décrits dans *Musicalische Temperatur* (Frankfurt and Leipzig, 1691) et *Hypomnemata musica* (Quedlinburg, 1697).

²² *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi*, Jena, 1706 ; *Gänzlich erschöpfte, mathematische Abtheilungen des diatonisch-chromatischen, temperirten Canonis Monochordi*, Königsberg, 1732.

²³ *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt, 1758.

²⁴ *Anweisung zur Stimmung und Temperatur sowohl der Orgelwerke, als auch anderer Instrumente, sonderlich aber des Claviers*, Hamburg, 1744.

²⁵ *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin, 1755.

une clef de déchiffrement de cette « pierre de rosette »²⁶. Les boucles et volutes y sont interprétées comme la manière de tempérer les quintes, la place du *do*, noté C en allemand, étant indiquée sur la droite du motif, entre le C de *Clavier* et la dernière volute (Illustration 4). Même si certains musicologues contestent cette hypothèse²⁷, le tempérament « Bach/Lehman 1722 » a fait l'objet de plusieurs enregistrements²⁸. Après lui, d'autres lectures du frontispice ont permis l'élaboration de nouveaux tempéraments « Bach 1722 » : le facteur de clavecins Émile Jobin décrit ainsi un tempérament Bach/Jobin assez différent de celui de Lehman, avec deux tierces pures (*do - mi* et *sol - si*) et quatre quintes pures (*fa - do*, *si - fa #*, *fa # - do #*, *do # - sol #*), depuis adopté par plusieurs facteurs et musiciens français²⁹.

Finalement, comme à l'époque de Johann Sebastian Bach, les propositions de tempéraments sont nombreuses et si les pianistes jouent le *Clavier bien tempéré* en tempérament égal, les clavecinistes choisissent généralement un tempérament qui associe cohérence historique et goûts personnels.

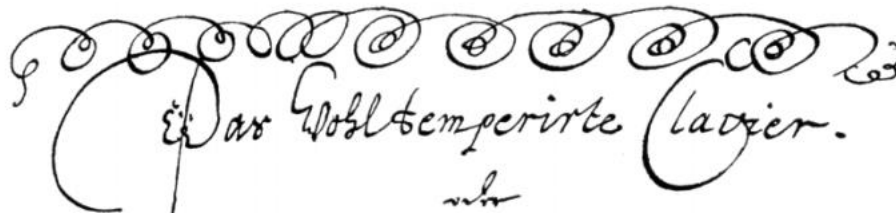


Illustration 4 : le frontispice du *Clavier bien tempéré*, pierre de rosette du tempérament Bach pour plusieurs clavecinistes.

Préludes, et Fugues

Le *Clavier bien tempéré* est constitué de vingt-quatre paires de « préluce et fugue ». Dans l'Allemagne du début du XVIII^e siècle, « Præludia » et « Fugen » renvoient à des manières de composer inscrites dans une longue tradition. Les plus anciens *præludia* connus se trouvent dans des tablatures allemandes pour orgue du XV^e siècle : celles du franciscain Adam Ileborgh, dans la tablature dite d'Erlangen, ou encore dans le *Buxheimer Orgelbuch*³⁰, l'un des plus importants recueils pour clavier de cette époque³¹. Il s'agit alors de brèves pièces souvent non mesurées, caractérisées par une main droite volubile et une main gauche en accords tenus. Du latin *præcludere* (se préparer à jouer), le *præcludium* pour orgue a pour fonction d'introduire le chant liturgique et de donner le ton aux chanteurs – celui-ci fait d'ailleurs souvent partie du titre de la pièce, *Præambulum super C* pour un préluce en *do* par exemple. Aux XVI^e et XVII^e siècles, de nombreux préluces sont notés pour le clavier, adoptant progressivement une forme qui les confond parfois avec d'autres genres tels que la toccata³² : au XVII^e siècle, dans le répertoire allemand, un *præcludium* est une œuvre en plusieurs sections, alternant des épisodes d'écriture improvisée déployant des accords arpégés entrecoupés de traits virtuoses et de récits monodiques, et des sections en contrepoint imitatif incluant volontiers des entrées fuguées. Les préluces de Dietrich Buxtehude ou d'Heinrich Scheidemann sont de magnifiques exemples de cette manière qu'on désigne depuis Athanasius Kircher (1650) comme le *stylus fantasticus*³³. Les préluces pour orgue et les toccatas pour clavecin du jeune Bach suivent ce modèle. On compose ou on improvise des préluces pour l'orgue, mais aussi pour le clavecin, le luth et

²⁶ Bradley Lehman, « Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone », *Early Music*, 33/1 (2005), p. 3-23. De nombreuses ressources liées à cette découverte sont disponibles sur son site : <http://www.larips.com/>.

²⁷ Voir notamment : Mark Lindley et Ibo Ortgies, « Bach-Style Keyboard Tuning », *Early Music*, 34/4 (2006), p. 613-623 ; John O'Donnell, « Bach's temperament, Occam's razor, and the Neidhardt factor », *Early Music*, 34/4 (2006), p. 625-633.

²⁸ Par exemple les *Variations Goldberg* par Richard Egarr (Harmonia Mundi, 2006), le *Clavier bien tempéré* vol. 1 par Luc Beauséjour (Naxos, 2007).

²⁹ Émile Jobin, « Un autre éclairage à la découverte de Bradley Lehman », 2005, en ligne, <https://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article52> ; « Bach et le *Clavier bien tempéré* », *La Revue du Conservatoire*, 2019, en ligne : <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1859>. Plusieurs orgues français sont désormais accordés en tempérament Bach/Jobin : au Temple du Foyer de l'Âme à Paris (orgue Quentin Blumenroeder), régulièrement joué en concert et enregistré, ou à l'église Saint-Martin d'Amilly (orgue Bertrand Cattiaux) par exemple.

³⁰ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 352b / Mus.Ms.3725. Le *Buxheimer Orgelbuch* est numérisé et accessible en ligne : http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00045513/image_1.

³¹ Pour une histoire synthétique du préluce, voir David Ledbetter et Howard Ferguson, « Prelude », *Grove Music Online*, Oxford University Press.

³² Matthias Weckmann (ca 1619-1674) est ainsi l'auteur d'une *Tocatta vel præcludium*.

³³ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in libros digesta*, Roma, Corbellotti, 1650.

bientôt d'autres instruments. Dans un contexte profane, le prélude introduit les suites de danses à la française (y compris en Allemagne, chez Fischer ou chez Bach notamment) et constitue le premier mouvement de sonates à l'italienne. C'est au cours du XVII^e siècle que s'impose l'idée d'assembler des « préludes et fugues ». Certains *præludium* de la deuxième *Neue Clavier-Übung* de Johann Kuhnau (1692), organisés en deux sections dont la seconde est une fugue³⁴, ont pu inspirer Bach, qui admirait ce musicien. Quant à concevoir un recueil entier de préludes et fugues, on considère Johann Caspar Ferdinand Fischer comme le précurseur du *Clavier bien tempéré*, avec son *Ariadne musica* de (1702) qui regroupe vingt préludes et fugues dans vingt tons différents.

Le *Clavier bien tempéré* de Bach est une vraie démonstration de la grande variété d'écriture et d'esprit dont peuvent relever le prélude et la fugue. Les vingt-quatre fugues de deux à cinq voix se caractérisent chacune par une organisation formelle et contrapuntique originales. Quant aux préludes, ils donnent l'occasion à Bach d'explorer librement divers modèles formels et de proposer différentes textures sonores et figurations digitales.

Brève analyse du prélude en *do* mineur BWV 847

La structure du prélude en *do* mineur BWV 847 renoue avec l'esprit du *præludium* du XVII^e siècle, que Michael Praetorius décrivait comme une pièce faite d'accords et de traits (1619)³⁵, ainsi qu'avec le *stylus fantasticus*. Les 38 mesures que compte le prélude s'organisent en deux parties :

PREMIERE PARTIE (mes. 1-25)

La première partie du prélude conduit d'une pédale de *do* à une pédale de *sol* (dominante du ton). Elle est constituée de 24 mesures à deux voix, au cours desquelles les deux mains enchaînent en un mouvement perpétuel un motif d'arpège brisé augmenté de broderies en 6^{xtes} ou en 3^{ces} parallèles (par exemple *mi - ré - mi* à la main droite, *sol - fa - sol* à la main gauche pour la mes. 1), au rythme d'une harmonie par mesure.

C'est dans cette première partie que le prélude fait entendre quelques emprunts dans les tons voisins³⁶, habituels dans le langage tonal du premier XVIII^e siècle : *sol* mineur (ton de la dominante) mes. 6-7, *fa* mineur (ton de la sous-dominante) mes. 8-9, puis *mi b* majeur (ton relatif) mes. 10-15, avant de revenir au ton principal, *do* mineur. Le discours musical progresse grâce à des enchaînements harmoniques typiques de la syntaxe musicale tonale, ce qui est cohérent avec la dimension didactique de ce prélude (voir ci-après).

Les six dernières mesures (19-24) accentuent l'intensité des doubles croches, en retournant soudainement le motif de main droite (mes. 19-20), au moment d'engager une progression harmonique expressive vers la pédale de dominante *sol* (mes. 21 et suivantes). Sur le plan harmonique, cette progression est soulignée par quelques accords dissonants expressifs (7^e diminuée mes. 20, accord de 7^e augmentée et 6^{xte} mineure mes. 22, accord de 2^{nde} mes. 24), parallèlement à un mouvement ascendant de la voix supérieure, jusqu'ici descendante³⁷.

Cette première partie constitue l'essentiel de la première version du prélude, notée dans le petit livre de musique du fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann (voir ci-dessous) : il s'agissait alors d'une pièce de 27 mesures, les mes. 1-25 suivies d'un accord arpégé en *do*, pour conclure la pièce (Illustration 5).

DEUXIEME PARTIE (mes. 25-38)

Plus théâtrale, la deuxième partie du prélude retrouve l'esprit du *præludium* ancien, en plusieurs sections contrastées, qui se déploient ici sur une pédale de *sol* (dominante) puis une pédale de *do* (mes. 34-fin) :

- **mes. 25-27** : 3 mesures d'accords arpégés, partagés entre les deux mains (pédale de *sol*) ;

- **mes. 28-33** : 6 mesures « Presto », où l'on retrouve l'écriture à 2 voix et le matériau motivique du début, avec un rythme harmonique accéléré (plusieurs harmonies par mesure) et un déplacement d'ambitus. De la mes. 28 à la mes. 32, les deux mains sont écrites en canon à l'octave, avec une mesure d'écart, à quelques altérations près (un *la b* et un *fa* bécarré à la main gauche mes. 30). Si la pédale de *sol* n'est plus visible à partir de la mes. 29, elle reste sous-entendue dans les enchaînements d'accords jusqu'à la fin de la mes. 33 ;

³⁴ Voir par exemple les préludes des suites en *sol* mineur et *la* mineur.

³⁵ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, 1619, livre III, chap. X, p. 23. Praetorius définit ainsi la *Toccata*, le *Præambulum* et le *Præludium*.

³⁶ Précisons que cette terminologie actuellement en usage dans les classes d'analyse n'existe pas au temps de Bach, mais elle permet de rendre compte des éléments caractéristiques du langage musical du XVIII^e siècle.

³⁷ Des mesures 5 à 18, la partie supérieure du motif (qu'on peut entendre comme une voix supérieure) descend progressivement d'une octave (de *mi b*⁴ au *mi b*³), elle remonte ensuite au *fa* #³ (mes. 22) puis au *sol*³ et au *la b*³ (mes. 23-24).

- mes. 34 : 1 mesure « Adagio » : mélodie déclamatoire à la main droite, accords à la main gauche (début de la pédale de *do*) ;

- mes. 35-38 : 4 mesures « Allegro » : arpèges et fin (pédale de *do*).

Les indications de *tempi*, rares dans *Le Clavier bien tempéré*, ici contrastées et rapprochées, les arpèges, le récitatif de main droite mes. 34, les changements d'écriture, tous ces éléments renvoient à l'esprit virtuose, inventif et improvisé qui caractérise le *stylus fantasticus*. Ils contribuent aussi à dramatiser un prélude qui fut d'abord un exercice pour les doigts et la mémoire musicale de Wilhelm Friedemann Bach. Dans cette première version, les mesures 26-34 et 36-38 n'existaient pas. Bach passait directement de la mes. 25 à la mes. 35, sans changement de tempo, pour terminer avec un simple arpège descendant (Illustration 5).



Illustration 5 : Fin du prélude BWV 847, dans la version du *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann Bach.

Il existe une version intermédiaire du prélude en *do* mineur dans un autre manuscrit : comme dans le *Clavier bien tempéré*, la pièce est augmentée de la dizaine de mesures en *stylus fantasticus* (mes. 26-34), incluant les passages *Presto* et *Adagio*, mais la mesure *Adagio* est légèrement différente de la version définitive, ainsi que les deux mesures finales (Illustration 6).

Illustration 6 : Fin du prélude BWV 847, dans une version intermédiaire³⁸.

Dans la dernière version du prélude, étendu à 38 mesures, le moment où le motif de main droite est retourné (mes. 19-20) se trouve placé au centre exact de la pièce. Ce souci des proportions justifie peut-être l'ajout d'une mesure supplémentaire. Quant à l'accord final, dont l'arpège se termine par un *mi* bécarré à la main droite (majoriser la tierce du dernier accord d'une pièce mineure est alors habituel), après être allé jusqu'au *do*⁴, il semble laisser la fin en suspens, manière d'appeler plus naturellement au début de la fugue qui suit, avec un sujet qui commence justement sur un *do*⁴ en en levée. (Illustrations 7 et 8)

³⁸ Voir la *Neue Bach-Ausgabe* (V/6.1), Alfred Dürr (éd.), Kassel, Bärenreiter Verlag, 1989, p. 245.

Illustration 7 : Fin du prélude BWV 847 (version définitive).



Illustration 8 : Début de la fugue BWV 847

TABLEAU DE SYNTHÈSE

| Mesures | 1 | 21 | 25 | 28 | 34 | 35 |
|------------------------------|---|--|-----------------------|--|--|---|
| Sections | 1 ^e partie | | 2 ^e partie | | | |
| Principaux éléments musicaux | -Ecriture à 2 voix, fondée sur un motif d'arpège brisé + broderie -1 harmonie par mesure motif retourné (19-20) | | Arpèges | Presto -Ecriture à 2 voix reprenant le motif initial, -Canon à l'octave, -4 harmonies par mesure | Adagio Récitatif de main droite sur des accords de main gauche | Allegro Arpèges Accélération du rythme harmonique (mes. 36-37) |
| | Pédale de <i>do</i> | Marche harmonique (5-11) | Pédale de <i>sol</i> | Pédale de <i>do</i> | | |
| Tonalité | <i>do</i> min | <i>sol</i> min, <i>fa</i> min, <i>mi</i> b maj | <i>do</i> min (16) | | | |

... à travers tous les tons et demi-tons, concernant tant la tierce majeure, que la tierce mineure

Les termes *tone* et *semitonia* désignent ici les touches du clavier : les *tone* sont les notes naturelles (sur un piano, ce sont les touches blanches) et les *semitonia* les feintes (c'est-à-dire les touches des dièses et bémols). Une octave de clavier comporte douze touches, ce qui implique de composer vingt-quatre préludes et fugues – douze majeurs et douze mineurs. Ces vingt-quatre ne représentent pas toutes les tonalités théoriquement possibles – Bach ne prévoit pas de préludes et fugues en *la #* mineur, ni en *sol b* majeur par exemple, et le prélude en *mi b* mineur est associé à une fugue en *ré #* mineur.

L'usage de constituer des recueils de pièces parcourant les différents tons est ancien : on le fait généralement remonter au XVI^e siècle, avec le manuscrit pour luth de Giacomo Gorzanis (1567), qui contient vingt-quatre paires de passamezzo et saltarello, en modes dorien et mixolydien transposés sur les douze notes de la gamme. Plus proches de Bach, les méthodes d'accompagnement sur la basse continue faisaient volontiers s'exercer les apprentis-accompagnateurs dans tous les tons. En 1719, Johann Mattheson publie ainsi à Hambourg une collection d'exercices de basse continue dans les vingt-quatre tonalités (*Exemplarische Organisten-Probe*). L'idée d'utiliser chaque note du clavier comme tonique était ainsi dans l'air du temps. L'*Ariadne Musica* de Fischer (1702), cycle de vingt préludes et fugues dans dix-neuf tonalités majeures et mineures et en *mi* phrygien, sous le signe métaphorique du labyrinthe des tonalités et du fil d'Ariane, est l'une des sources d'inspiration pour le *Clavier bien tempéré* de Bach, qui outre l'organisation du recueil, étendue à vingt-quatre tonalités, en reprend quelques éléments thématiques.

La terminologie utilisée par Bach dans le titre de son recueil, « tous les tons et demi-tons, concernant tant la tierce majeure, ou *Ut Ré Mi* que la tierce mineure ou *Ré Mi Fa* », est néanmoins peu courante dans l'Allemagne des années 1720, alors que l'usage s'installait progressivement d'utiliser les termes *dur* et *moll* pour désigner les tons majeurs et mineurs. Ainsi, lorsqu'en 1722, année du *Clavier bien tempéré*, Friedrich Suppig, organiste à

Dresde, met sur le papier la partition de son *Labyrinthus musicus*, fantaisie pour clavier modulant dans les vingt-quatre tonalités majeures et mineures, il l'intitule « Labyrinthus musicus bestehend in einer Fantasia durch alle Tonos nemlich durch 12 duros und 12 molles, zusammen 24 Tonos » – le manuscrit en est conservé à la Bibliothèque nationale de France³⁹. En revanche, l'utilisation « tierce majeure » pour désigner une tonalité majeure ou « tierce mineure » pour une tonalité mineure était habituelle dans la musique française, où une pièce en *do* mineur était dite en « C sol ut tierce mineure »⁴⁰. Les termes choisis par Bach pour le *Clavier bien tempéré* inscrivent en fait son recueil dans une filiation avec un compositeur qu'il admire depuis longtemps et auquel il s'apprête à succéder à l'église Saint-Thomas de Leipzig : Johann Kuhnau (1660-1722). Le *cantor* avait publié en 1689 et 1692 deux volumes de *Clavier-Übungen*, l'un constitué de sept suites « aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia majore eines jedweden Toni » (c'est-à-dire dans des tons majeurs), l'autre de sept suites « aus dem Re, Mi, Fa, oder Tertia minore eines jedweden Toni » (c'est-à-dire mineurs).

La terminologie de Bach est un peu ancienne, mais les armures sont toutes notées dans le *Clavier bien tempéré* suivant l'usage resté dans le langage tonal, alors que ce n'était pas forcément le cas dans les versions antérieures de certaines pièces du recueil. Ainsi, le prélude en *do* mineur BWV 847 est-il copié par Wilhelm Friedemann avec uniquement les *si b* et *mi b* à l'armure, ce qui révèle que le prélude a d'abord été pensé en mode de *ré* transposé sur *do*⁴¹, comme c'était encore souvent le cas pour les tons mineurs à bémol. Mais, dans un esprit de système, tous les préludes et fugues mineurs rassemblés dans le *Clavier bien tempéré* sont présentés comme des transpositions du mode de *la* sur tous les tons (donc avec trois bémols à l'armure pour *do* mineur).

Puisque les tempéraments inégaux font sonner inégalement les différentes tonalités, certains musiciens leur attribuent des propriétés expressives variées, qui ont pu induire des manières de composer adaptées. Johann Mattheson par exemple décrit le ton de *do* mineur, comme « surtout agréable, charmant, mais aussi triste, désolé. Porte facilement à la somnolence. Deuil ou sensation caressante », alors qu'il distingue en *do* majeur un « caractère insolent. Réjouissances. On donne libre cours à sa joie ». Bach avait-il à l'esprit de tels éléments lorsqu'il élaborait son *Clavier bien tempéré* ? Il est vrai que le prélude en *do* mineur sonne de manière plus sombre que le lumineux prélude en *fa* majeur par exemple, une tonalité qui, pour Mattheson, indique la « Magnanimité, fermeté, persévérance, amour, vertu, facilité. On ne peut mieux décrire la sagesse, la gentillesse de cette tonalité qu'en la comparant à un homme beau, qui réussit tout ce qu'il entreprend aussi vite qu'il veut et qui a bonne grâce »⁴². Si Mattheson reconnaissait la subjectivité de son propos, il n'en demeure pas moins que de telles listes associant tonalités et caractéristiques expressives sont courantes au XVIII^e siècle⁴³.

... au profit et à l'usage de la jeunesse musicienne avide d'apprendre, et aussi pour le passe-temps de ceux qui sont déjà habiles en cette étude ...

Tout au long de sa vie active, Bach enseigne. Il donne des leçons privées d'instrument et de composition à des élèves, jeunes garçons ou adultes. Il transmet aussi la musique à ses enfants, parfois à des cousins ou neveux. Plus tard, à Leipzig, sa fonction de *cantor* inclut l'enseignement aux élèves de l'école Saint-Thomas. Tout un pan de son œuvre pour clavier a donc une vocation didactique. Comme l'indique la page de titre, c'est aussi le cas du *Clavier bien tempéré*.

En janvier 1720, pour Wilhelm Friedemann, âgé de neuf ans, Johann Sebastian Bach commence un petit cahier de musique où son fils aîné puisera les bases d'un apprentissage du clavier. Ce *Clavier-Büchlein* réunit soixante-treize pièces de divers auteurs, dont la majeure partie de Bach, parmi lesquelles les *Præambula* à deux voix et les *Fantaisies* à trois voix qui deviendront les *Inventions* et *Sinfonie*. Le jeune Wilhelm Friedemann y copie aussi les premières versions de onze préludes du *Clavier bien tempéré*⁴⁴, organisés de manière progressive, dont une version courte du prélude en *do* mineur (voir ci-dessus).

³⁹ F-Pn, RES F-211. Le manuscrit est disponible en ligne sur Gallica :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100735518/f3.item>.

⁴⁰ La notation « C sol ut » vient de la solmisation : la note C (notre *do*), dans le solfège mobile en usage, peut alors être chantée soit *ut*, soit *sol*.

⁴¹ Les *la* bémols qui se rencontrent dans le cours de la pièce sont cependant précisés au fur et à mesure comme des altérations accidentelles.

⁴² Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. Les traductions sont reprises des annexes du *Discours sur la Rhétorique Musicale, et plus particulièrement sur la Rhétorique Allemande entre 1600 et 1750* de Pierre-Alain Clerc.

⁴³ Voir notamment les listes établies par Jean-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau, Christian Friedrich Daniel Schubart. Pour une synthèse, voir Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

⁴⁴ Il s'agit des 12 premiers préludes du *Clavier bien tempéré* à l'exception de celui en *mi b* majeur.

6 +4 6 +4 6 +4 6

sol min i fa min i Mi b maj I

Illustration 10 : réduction harmonique des mes. 5-11 du prélude.

Cet enchaînement habituel se retrouve dans les méthodes d'accompagnement, dont l'enseignement était à l'époque de Bach étroitement lié à celui de la composition, comme l'illustre cet extrait du traité *Der General-Bass in der Composition* de Johann David Heinichen (1728), qui évolue dans les mêmes milieux musicaux que Bach. On y voit la succession d'accords +4 et 6 (désignés ici avec des chiffreages anciens) en ré mineur puis en do mineur (Illustration 11).

Illustration 11 : Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (1728), vol. I, p. 166.

Dans la suite du prélude, Bach insère une longue pédale de dominante (à partir de la mes. 21) puis une de tonique (mes. 34 sq), chacune harmonisée par des successions d'accords typiques du langage tonal de son temps, et que l'on retrouve dans d'autres préludes du *Clavier bien tempéré*⁴⁸.

Plusieurs préludes (*do majeur, ré mineur, fa majeur, sol majeur...*) sont intégralement élaborés sur des figures d'accords arpégés. Celui en *do mineur* (comme ceux en *ré majeur* et *mi mineur*) ajoute quelques notes étrangères, mais il se caractérise par sa grande homogénéité motivique – particulièrement dans la version courte du *Clavier-Büchlein*. Ces préludes montrent comment composer (ou improviser) une pièce à partir d'une formule d'arpège déployée de façon systématique et d'une basse chiffrée : il s'agit d'une manière de conduire un discours musical enseignée dans plusieurs traités du temps, tel le *Musicalische Handleitung* de Friedrich Erhard Niedt, formé à Iéna auprès de Johann Nicolaus Bach, cousin de Johann Sebastian⁴⁹.

... composé et rédigé par Johann Sebastian Bach, Maître de Chapelle de Son Altesse le prince d'Anhalt-Kothen et directeur de la *musique* de Sa Chambre

C'est dans la petite principauté de Kothen que Johann Sebastian Bach constitue ce recueil de vingt-quatre préludes et fugues. Nommé *capellmeister* et *director musices*, Bach est alors responsable de toute la musique de la cour du prince Léopold d'Anhalt-Kothen. Le jeune prince est passionné de musique ; il chante, joue du violon, de la viole et du clavecin et prend soin de recruter d'excellents musiciens. Dans cet environnement favorable, Bach est l'un des officiers de la cour les mieux rémunérés et jouit d'une grande estime. La cour est calviniste, la musique d'Église y est donc peu développée et Bach se consacre principalement au répertoire profane. En un

⁴⁸ Cf. Joel Lester, « J. S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Pattern Preludes of the "Well-Tempered Clavier" », *College Music Symposium*, vol. 38 (1998), p. 33-46.

⁴⁹ Friedrich Erhard Niedt, *Handleitung zur Variation* (vol. II du *Musicalische Handleitung*), Hambourg, 1706, chap. VI.

peu plus de cinq ans, de décembre 1717 à mai 1723, il conçoit une grande partie de sa musique instrumentale : outre le premier volume du *Clavier bien tempéré* et une partie du *Clavier-Büchlein*, les *Suites anglaises*, les *Sonates* et *Partitas* pour violon, les *Suites* pour violoncelle, certaines sonates pour violon et clavecin, plusieurs concertos dont les six *Concertos Brandebourgeois*.

L'an 1722

Il y a trois siècles, en 1722, Bach entreprend de constituer un recueil manuscrit de préludes et fugues explorant vingt-quatre tonalités majeures et mineures, destiné à devenir l'une des œuvres les plus connues, de Bach, et plus généralement du langage tonal. Tout au long du XVIII^e siècle, le *Clavier bien tempéré* circule sous forme de copies manuscrites, admiré et étudié par Mozart ou Beethoven, servant l'éducation de nombreux musiciens. Il faut pourtant attendre le début du XIX^e siècle pour voir les premières éditions complètes du recueil (deux en 1801, une 3^e en 1802), à Bonn (chez Simrock), Zurich (Naegeli) puis Leipzig (Hoffmeister & Kühnel). Dans l'annonce de la publication, l'éditeur Simrock fait l'éloge de « ce chef-d'œuvre de l'art allemand, dont la durable valeur a été depuis longtemps et unanimement décidée par toutes les nations⁵⁰ ». L'un des premiers souscripteurs connus en sera Beethoven, qui le joue depuis son enfance. Devenu plus accessible, le recueil continue d'inspirer de nombreux compositeurs des XIX^e-XX^e et XXI^e siècles : citons entre autres les 24 *Préludes* op. 67 de Hummel, ceux de l'op. 28 de Chopin⁵¹, les six *Préludes et fugues* op. 35 de Mendelssohn, les 24 *Préludes et fugues* de Dmitri Chostakovitch, ou plus récemment le *Clavecin non tempéré* d'Alain Louvier⁵². Sur un plan technique, de nombreux motifs musicaux développés dans le *Clavier bien tempéré* sont réexploités dans les *Études* de Clementi, Czerny, Moscheles ou Cramer. « Jouez fréquemment les fugues des bons maîtres, particulièrement celles de J. Seb. Bach. Faites votre pain quotidien de son *Clavecin bien tempéré*. Il fera de vous, à lui seul, un bon musicien », recommandait Schumann⁵³ : le devenir du recueil, resté un classique de l'apprentissage du clavier et de l'écriture tonale, lui aura donné raison.

Marie Demeilliez
Université Grenoble Alpes
Institut Universitaire de France

⁵⁰ N. Simrock, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Bonn, décembre 1800, traduit par Gilles Cantagrel, *J.-S. Bach : l'œuvre instrumentale*, Paris, Buchet-Chastel, 2018, p. 181.

⁵¹ Bach est d'ailleurs à la source de l'entraînement de pianiste de Frédéric Chopin, de son métier de compositeur et de son répertoire de professeur. Cf. J.-J. Eigeldinger, « Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin. Genre, Structure, Signification », *Revue de Musicologie*, t. 75/2 (1989), p. 201-228 ; *Le Clavier bien tempéré annoté par Frédéric Chopin*, Paris, Société Française de Musicologie, 2010. Ce volume reproduit une édition du premier livre annotée par Chopin lors de la formation d'une élève tardive, Pauline Chazaren.

⁵² Dont la composition s'étend de 1973 à 2022.

⁵³ Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln* publié en appendice de *l'Album für die Jugend* (1850), traduit par Gilles Cantagrel dans *J.-S. Bach : l'œuvre instrumentale*, op. cit., p. 179.