

Bach, Contrapunctus no 7 tiré de *l'Art de la fugue*

Mathilde Reichler, HEMU, janvier 2026

L'Art de la fugue est considéré comme le testament de Bach dans le domaine de son art du contrepoint. Le compositeur y travaille entre 1740 et 1750. Resté inachevé à sa mort, l'ensemble est constitué d'une quinzaine de fugues (chacune appelée « Contrapunctus ») et de 4 canons, dont certains sont particulièrement virtuoses, comme le laisse envisager le sous-titre de « *Canon per augmentationem in contrario motu* »...

Toutes ces pièces sont élaborées à partir d'un unique thème, en ré mineur, simple et relativement court. (On trouvera le thème de *L'Art de la fugue* exposé au début de la partition, en p. 3 de ce support.)

A noter que le manuscrit de Bach se présente sous la forme de parties séparées (voir ci-contre), ce qui a provoqué des questionnements sur la formation instrumentale à laquelle Bach destinait son volume. On estime aujourd'hui que l'œuvre a clairement été pensée pour le clavier : cette présentation était usuelle à l'époque baroque pour les pièces polyphoniques dans le domaine de la littérature pour clavier. Ceci étant dit, d'autres formations sont envisageables, ainsi qu'en témoignent les nombreuses réappropriations modernes dont ces fugues ont fait l'objet. (Voir dia suivante pour quelques propositions d'écoute).



Quelques propositions d'écoute :

Sur piano moderne, par Cédric Pescia :

https://www.youtube.com/watch?v=XxEjgFfK2wI&list=OLAK5uy_I5sxb6G3h3VF8t1pDYwtMd0VqjXiLw1w8&index=9

Remarquable interprétation par le Quatuor à cordes Emerson :

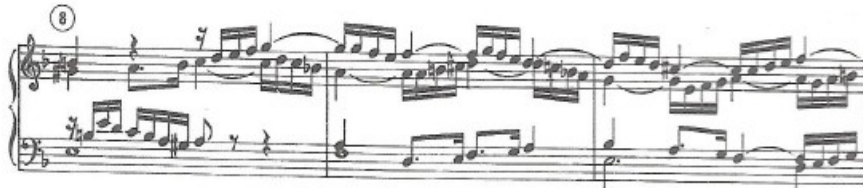
<https://www.youtube.com/watch?v=jOrfBgYRGeU>

Par l'ensemble de musique ancienne Hespérion (Jordi Savall) :

<https://www.youtube.com/watch?v=0pHVEtlyOik>

-> Bien d'autres interprétations / instrumentations possibles.

CONTRAPUNCTUS VII
from Die Kunst der Fuge, BWV 1080 (ca. 1740–1750)
Johann Sebastian Bach (1685–1750)



L'Exposition du Contrapunctus no 7 de l'*Art de la fugue* réserve bien des surprises. A quatre voix, la polyphonie semble se remplir de façon pour le moins irrégulière. Dès l'entrée de la 2ème voix, une série de questions se posent lorsqu'on cherche à utiliser les outils et termes consacrés à l'analyse de fugue: peut-on parler de « réponses » pour les entrées des voix de soprano, puis d'alto ? Et si oui, de quelles natures ? D'autre part, on risque de manquer l'arrivée de la basse, mesure 5 (voir la flèche) : sur un piano moderne, cette 4ème entrée est assez discrète...

Commençons par préciser que dans cette fugue, Bach modifie le thème qui sert de base à *L'Art de la fugue*, de sorte à lui donner un caractère nouveau :

- Par l'ajout de notes de passages, pour combler l'arpège
- Par l'introduction du rythme pointé (qui provient de la fugue précédente, « *in stilo francese* »)
- Et par une diminution rythmique qui donne à notre thème un caractère plus « allant ».

Lorsqu'entre la voix de soprano, les valeurs rythmiques sont augmentées (la noire revient une blanche). En plus de l'augmentation rythmique, deux autres procédés sont exploités :


- la strette (le ténor n'a pas encore fini d'énoncer son sujet lorsqu'entre le soprano) !
- le renversement : la réponse n'est autre qu'un sujet renversé (soit : en miroir) !

On pourrait dire que Bach met d'emblée toutes les cartes sur la table, en dévoilant les procédés qu'il va utiliser durant toute la fugue.

EXPOSITION

Entrée en strette

Soprano : REPONSE = SUJET RENVERSE, en augmentation !



(etc.)

Ténor: SUJET (= thème de *l'Art de la fugue*, en diminution rythmique, avec rythme pointé et notes de passage)

Cette réponse sous forme de sujet renversé n'est vraiment pas orthodoxe ! Le procédé est astucieux : il permet à Bach de faire entendre la dominante (on tourne maintenant autour de la note *la*) tout en restant en ré mineur. On ne sait du coup plus très bien s'il faut noter « réponse » ou « sujet renversé » ; « réponse réelle » (dans la mesure où tous les intervalles sont respectés, mais en miroir ?), ou « tonale » (on ne module pas à la dominante avec cette réponse, qui commence et termine en ré)... ? Peu importe, finalement. Mais en tout cas, c'est original !

La voix d'alto, qui entre aussi en strette mes. 3, va proposer à son tour une réponse très intéressante.

Soprano (en strette): REPONSE REELLE = SUJET RENVERSE, en augmentation

Alto (en strette): REPONSE TONALE, avec renversement



Ténor : contrepoint libre sur la queue du SUJET

L'alto retrouve les valeurs rythmiques du ténor, et termine donc son sujet avant la voix de soprano, alors qu'elle a commencé après celle-ci ! Elle propose une réponse « tonale », sur la dominante (on module à la mineur), avec deux mutations d'intervalles : la quarte en tête du sujet, au lieu de la quinte (mutation qu'on retrouvera partout dans la fugue) ; et le do# sur la queue du sujet, qui nous fait revenir à ré mineur.

A noter que cette fugue ne comprend **pas de contresujet** : le ténor, au moment de l'entrée des voix supérieures, travaille la queue du sujet en séquence : le rythme qui en découle sera présent dans toute la fugue, lui donnant un côté très entraînant « malgré » la présence de valeurs rythmiques élargies.

Mesure 5, c'est au tour de la basse d'entrer, avec une réponse qui ressemble beaucoup à celle de l'alto... Mais en valeur deux fois augmentées !

Soprano (en strette): REPONSE REELLE = SUJET RENVERSE, en

EXPOSITION (m. 1-12) augmentation

Ténor : SUJET



ré min

Ténor : CP libre sur la queue du SUJET

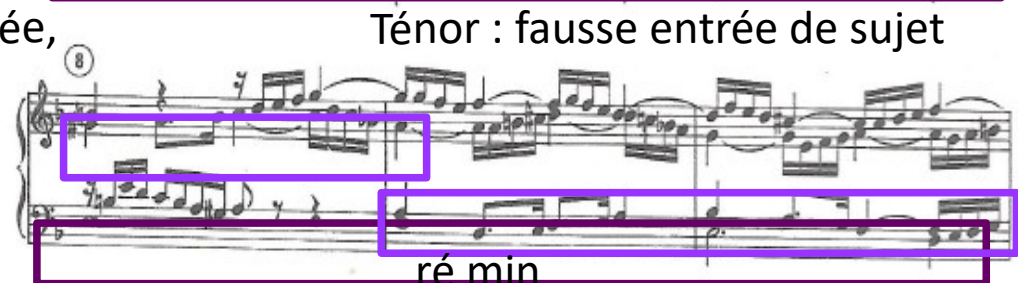
Alto (en strette):
REPONSE TONALE,
renversée



la min

Alto : SUJET en la min

Basse : REPONSE
TONALE, renversée,
en double
augmentation !!



Ténor : fausse entrée de sujet

ré min

Ténor : SUJET renversé
en ré min

Voix supérieures :
imitation libre sur la
queue du sujet et
travail séquentiel



sol min

Fin EXPO : accord de Ré M
comme dominante de sol

NB : il est délicat de choisir un système de couleur cohérent pour l'analyse de cette fugue... Faut-il faire ressortir les augmentations / diminutions (comme je l'ai fait ici) ? Et/ou les tonalités... ? Et/ou les renversements... ? Il est difficile de trancher, car il ne faut pas non plus compliquer trop la lecture de la partition, l'analyse cherchant plutôt à en donner la lecture la plus claire possible.

A propos de l'Exposition, notons encore quelques particularités, liées à la contrainte que Bach s'est imposée (le jeu sur les proportions du sujet, mais aussi sur les strette, présentes dès le début de la fugue) :

- Tandis que la basse énonce « tranquillement » son long sujet à la ronde, comme un *cantus firmus* qui constituerait le socle de la polyphonie, les doubles croches issues de la queue du sujet sont travaillées en dialogue, moyennant un principe d'imitation libre entre les voix supérieures : ce procédé provoque une impression de divertissement, alors qu'on est encore dans l'Exposition.
- Bach en profite pour glisser une fausse entrée de sujet au ténor, puis pour faire entendre 2 sujets complets (dont l'un renversé) à l'alto et au ténor (voir dia précédente). L'Exposition, pour le moins irrégulière, comprend ainsi 7 entrées de sujets / réponses, alors que la fugue ne comprend que 4 voix.

Rien n'indique véritablement la fin de l'Exposition : on a d'ailleurs presque « oublié » que la basse n'avait pas terminé son sujet, tellement celui-ci est étendu dans le temps.

On peut toutefois estimer que l'Exposition se termine sur le 1er temps de la mesure 13. On entend ici un accord de Ré M (comme une tierce picarde par rapport à la fin du sujet de la basse), qui devient un V de sol mineur. Ainsi, la continuité avec la suite est assurée : la section suivante sera en sol min. Nous y entendons deux entrées de sujets en strette :

Fin EXPOSITION

Entrées intermédiaires
(strette)

Soprano :
SUJET en
sol min

sol min

Alto:
REPONSE
en strette,
miroir +
augmentation

> do min

Pendant que les voix de soprano et d'alto font entendre le sujet et son renversement en strette, en sol min, les doubles croches circulent dans les autres voix, ce qui engendre une grande continuité.

SibM

> do min

Ces entrées du sujet en sol mineur débouchent sans rupture sur de nouvelles entrées en SibM (relative de sol min), en strette par rapport à la section précédente. Le discours passe ensuite par do mineur, avant de revenir à SibM (début de la page suivante).

Les voix qui ne font pas entendre de sujets continuent imperturbablement leur dialogue en doubles croches, avec la liaison, ce qui donne à cette fugue sa rythmique caractéristique, pleine de grâce et d'entrain.

En strette, un sujet et sa réponse (renversée) en SibM

SibM

mutation d'intervalle > modulation à Fa M

Les doubles croches en flux continu camouflent les entrées de sujets en valeurs longues, et surtout notre « *cantus firmus* », qui apparaît mesure 23 au ténor, en Fa M.

FaM

Les strette se densifient : trois voix se superposent ici, sur des valeurs rythmiques différentes.

ré min

Nous sommes au centre de la fugue, et après un mouvement chromatique ascendant très expressif, Bach revient à ré mineur. Il faut ici souligner **le tuilage constant des tonalités** : très souvent, une voix termine d'énoncer le sujet en valeurs longues, tandis que d'autres voix démarrent de nouveaux sujets dans une nouvelle tonalité.

Mesures 32-35 : ce sont les seules mesures sans entrées de sujets de toute la fugue (sauf la cadence finale) !

Strette à 3 voix

chrom. desc. à la voix de soprano

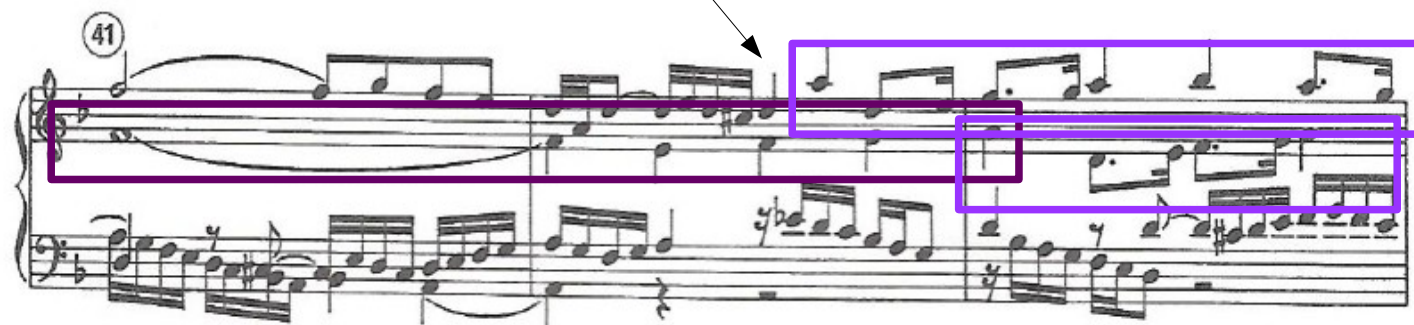
> marche harmonique

ré min

A partir d'ici, les doubles s'émancipent de la liaison, et le flux devient encore plus continu.

Mesure 35 à l'alto : début d'un long sujet renversé en rondes. En même temps, les voix de ténor et de soprano font entendre deux sujets non renversés, à la blanche, en strette.

Coquille de l'édition : il devrait y avoir une barre ici entre la et ré, pour faire deux croches



Alto : 3 sujets s'enchaînent sans solution de continuité : la fin d'un sujet correspond chaque fois au début du suivant !

Depuis la mesure 45, la voix de soprano se tait. Ce procédé met mieux encore en valeur son retour, mesure 50.



sol min



FaM

A noter qu'après un long passage en ré mineur au centre la fugue, amené par une montée chromatique à la basse puis par une descente chromatique au soprano, Bach repasse par les mêmes tonalités qu'au début de sa fugue (mais beaucoup plus rapidement) : sol min, Fa M et SibM.

Mesure 50, la voix de soprano entre avec un sujet en valeurs doublement augmentées, sur ré mineur, non renversé. Si les apparitions de ce sujet-*cantus firmus* avaient été plus discrètes auparavant dans le corps de la fugue, on ne peut ici le manquer : il émerge à la surface de la polyphonie.

50

SibM / sol min

ré min

Soprano :
SUJET en
valeurs
doublement
augmentées,
en ré min :
effet très
conclusif.

Mes. 55 :
trois sujets
sont
superposés.
La réponse
du ténor, ici,
est très
intéressante.
La quarte
initiale est
trompeuse :
si on y
regarde de
plus près, on
constate qu'il
s'agit

53

Strette à 3 voix

55

CODA

Mesure 55 :
les strette se
sont encore
rapprochées !
Les sujets
entrent ici à
une noire de
distance !

57

59

d'une réponse sur sol mineur – soit une réponse plagale (sur la SD). La mutation d'intervalle sur la queue du sujet (absence de sensible et modification du dessin mélodique) permet toutefois de rester en ré min.

Ce n'est qu'à la toute fin de sa fugue que Bach cesse de faire entrer des sujets, pour faire entendre quelques derniers échos de la queue du sujet en bribes de gammes, qui prolongent le geste expressif de la cadence. Cette dernière partie, très libre (à la manière d'un récitatif instrumental), présente une harmonie extrêmement riche, remplie d'accords de 7ème diminuées, dominantes intermédiaires et mouvements chromatiques. Jusqu'au dernier moment, Bach suggère un mouvement vers la SD, sol mineur, rendant le dernier accord (RÉM : tierce picarde) comme suspendu...

«Per augmentationem et diminutionem» : le sous-titre de la fugue indiquait bien que Bach allait travailler sur **les proportions** du sujet. Mais **le miroir et la strette** sont aussi au cœur de cette fugue, qui imbrique étroitement les procédés contrapuntiques, et en use dès le départ (2ème entrée de voix!), tout en nous entraînant dans un discours gracieux et énergique, presque hypnotisant, grâce à l'omniprésence de la queue du sujet.

Dans ce contexte, l'**absence de contresujet** est logique : la fugue ne cesse de superposer, en strette, avec des miroirs et des augmentations rythmiques, le sujet sur lui-même, sans même que l'on ne s'en rende toujours compte. (Il y a plusieurs fois jusqu'à 3 sujets superposés.)

Le « sujet-*cantus firmus* » (noté « CF » ci-dessous) accomplit une trajectoire remarquable au cours de la fugue. Parti de la basse, il passe par le ténor (mes. 23) puis par l'alto (mes. 35), avant d'émerger à la surface de la polyphonie au soprano (mes. 50). Il migre ainsi du grave vers l'aigu, rendant visible un principe caché qui a manifestement guidé l'ensemble du déroulement de la polyphonie.

BASSE (m. 5)	TENOR (m. 23)	ALTO (m. 35)	SOPRANO (m. 50)
Sujet CF, renversé	Sujet CF non renversé	Sujet CF renversé	Sujet CF non renversé