

J. S. Bach et la *règle des octaves de musique* : le prélude en *do* majeur (BWV 846) analysé sous un angle historique

J.S. Bach and the *Octaves Rule*: Prelude in C Major (BWV 846) analyzed from a historic perspective

Patrice Nicolas

Volume 17, numéro 2, automne 2016

S'affirmer, s'exprimer, s'engager

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1052741ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1052741ar>

[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

Nicolas, P. (2016). J. S. Bach et la *règle des octaves de musique* : le prélude en *do* majeur (BWV 846) analysé sous un angle historique. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 17(2), 73–91.

<https://doi.org/10.7202/1052741ar>

Résumé de l'article

Si le prélude en *do* majeur du *Clavier bien tempéré* a souvent été analysé pour son genre, sa forme, sa structure harmonique, voire son expression de la tonalité, les études de cette oeuvre qui en découlent ont pourtant le plus souvent été faites indépendamment de son contexte immédiat. De sorte qu'au lieu de nous révéler la pensée créatrice de Bach, ces analyses du prélude en *do* majeur ne nous transmettent inévitablement que la compréhension après coup qu'en avaient les commentateurs qui les ont faites. Cet article entend retracer autant que possible le cours de cette pensée créatrice, au moyen des techniques improvisatoires acquises par la pratique de la basse continue.

J. S. Bach et la règle des octaves de musique : Le prélude en *do* majeur (BWV 846) analysé sous un angle historique

Patrice Nicolas (Université de Moncton)

Je parle aux Studieux ; car tous les autres sont exclus des sciences.
(Campion 1976 [1730], 4)

En 1722, alors même que Jean-Philippe Rameau fait publier à Paris son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Johann Sebastian Bach, à Köthen, termine la compilation de son *Clavier bien tempéré*¹. Composée d'abord à l'intention de la «jeunesse musicale désireuse de s'instruire²», comme on lit sur la page de titre, cette collection de 24 préludes et fugues compte parmi les œuvres les plus importantes de l'histoire de la musique. Par son biais, Bach, à l'instar de Rameau, se fait pédagogue ; mais son enseignement, plutôt que de prendre la forme d'une théorie écrite, prend celle d'exemples musicaux pratiques présentés selon une progression simple et constante³. À ce propos, il n'est pas sans intérêt de rappeler que le *Petit livre de clavier*⁴ — dont Bach avait entrepris la rédaction au début de 1720 à dessein d'instruire son fils Wilhelm Friedemann, alors âgé de neuf ans — préserve les premières versions de onze des douze préludes initiaux du *Clavier bien tempéré*⁵.

D'une simplicité parfaite, le prélude en *do* majeur qui ouvre le recueil a justement été regardé comme «un portail, une voûte d'entrée menant au temple⁶» (Gray 1938, 13 ; voir Riemann 1906 [1890], 1), offrant ainsi, peut-être, une exception au fait que :

dans le cas de Bach, l'éventuel investigateur du processus de création est très rapidement découragé

dans sa recherche. Car celui-ci réalise assez tôt que Bach était un artisan remarquablement «propre», et que, si ses compositions semblent rarement avoir jailli complètement mûries de la tête du compositeur, les manuscrits contiennent peu de traces de la genèse des compositions qui y sont notées⁷ (Marshall 1972, vol. 1, vii).

C'est donc ce «portail» que je me propose de traverser, pour ainsi dire, espérant montrer que celui-ci permet également d'entrer dans la pensée créatrice de son auteur, pour peu qu'on soit éclairé des lumières de la grammaire musicale appropriée. Mais auparavant, les interprétations d'un passage spécifique de ce prélude n'ayant jamais obtenu l'unanimité (Exemple 1), il convient de jeter un coup d'œil rétrospectif sur quelques-unes de celles qui ont été proposées. Nous entreverrons du même coup les diverses méthodes d'analyse employées.

Interprétations d'un passage équivoque

[C]e qui est *équivoque* n'offre que deux sens :
[...] il y a un sens très-clair dans ce qui est *équivoque*, mais ce sens peut être trompeur.
(Lafaye 1858, 335-336 ; les italiques sont de lui)

Au chapitre de son traité de composition portant sur le prélude en tant que genre musical, Carl Czerny (1848-[1839], 114) donne pour modèle le prélude en *do* majeur réduit à son ossature essentielle (Exemple 2⁸).

¹ *Das Wohltemperirte Clavier*, BWV 846-869. Sur la genèse de cette compilation et ses sources, voir Jones 1994, Heinemann 1997 et Ledbetter 2002. Par ailleurs, qu'il me soit permis ici de remercier Michel Cardin, Marie-Ève Piché et les relecteurs anonymes pour leurs judicieux commentaires et suggestions.

² «Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend». Sauf indication contraire, les traductions sont de moi.

³ Voir Ledbetter 2002, 126-140.

⁴ *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.

⁵ Ce sont, dans l'ordre, les préludes en *do* majeur, *do* mineur, *ré* mineur, *ré* majeur, *mi* mineur, *mi* majeur, *fa* majeur, *do* dièse majeur, *do* dièse mineur, *mi* bémol mineur, et *fa* mineur.

⁶ «a portal, an archway leading into the temple».

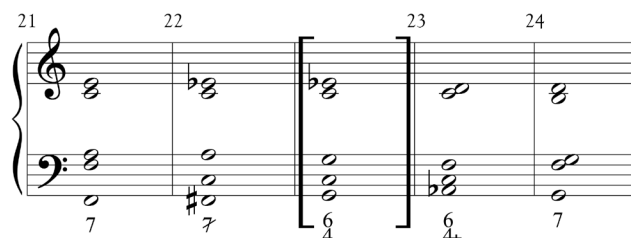
⁷ «in the case of Bach the would-be investigator of the creative process is discouraged very early in his pursuit. For one realizes soon enough that Bach was a remarkably "clean" worker, and that, while his compositions rarely seem to have sprung forth fully grown from the head of their creator, the manuscripts contain few traces of the genesis of the compositions notated in them». La traduction française est celle de Marchand (1997, vol. 1, 33), que j'ai quelque peu amendée.

⁸ Czerny présente cette œuvre en illustration de la première espèce de prélude dont il traite et qu'il appelle «en accords complets» («in full chords»). Ceux-ci peuvent être simplement plaqués ou, comme le fait Bach, figurés selon un motif rythmique particulier.



La réduction originelle de Czerny propose deux accords par mesure, notés en blanches¹⁰. Elle s'appuie sur son édition erronée du *Clavecin bien tempéré* (1837) et, de ce fait, contient la mesure apocryphe — montrée ici par des crochets et non comprise dans la numérotation des mesures — ajoutée au prélude par Christian Friedrich Gottlieb Schwencke en 1801¹¹. On s'explique mal, aussi, la raison pour laquelle Czerny, à la mesure 23, fausse la conduite des voix en ajoutant un *do* grave, jamais entendu dans la version figurée du prélude, plutôt que de considérer une doublure du *fa* ou du *ré*. En outre, sa réduction harmonique, réalisée sans aucune indication des intervalles ajoutés aux notes de la basse par des chiffres arabes ou des fonctions harmoniques par des chiffres romains¹², n'est accompagnée d'aucun commentaire analytique. Mais, puisqu'il exclut de l'ossature le *si* de la mesure 23, on conçoit aisément qu'il voie le *la* bémol comme portant l'accord de *sixte et triton*¹³, c'est-à-dire l'accord de *septième* construit sur la deuxième note de la gamme mineure dans son second renversement, ou, selon la terminologie de l'époque, dans sa «troisième face¹⁴». Cela peut en surprendre certains; or, c'est aussi l'avis de Frederick Iliffe (1897, 2) et Heinrich Schenker (1969 [1932], 36-37), qui, dans leurs analyses respectives

Exemple 2 : Réduction harmonique du prélude en do majeur selon Czerny, mes. 21-24.



de cette œuvre, confèrent également au *si* de la mesure 23 un rôle purement ornamental. Contrairement à Czerny, cependant, ces auteurs rejettent tous deux l'accord de *quarte consonante* (c'est-à-dire l'accord *parfait* dans sa «troisième face») interpolé par Schwencke. La réduction offerte par Iliffe, également sans commentaire, se rapproche beaucoup de celle de Czerny, à ceci près qu'elle présente un seul accord par mesure (mais toujours noté sous la forme de blanches répétées), qu'elle indique le plus souvent seulement quatre des cinq voix, et que la basse y est entièrement chiffrée. Quant à l'analyse de Schenker, plus complexe et qui prend la forme graphique particulière qu'on lui connaît, elle montre les diverses relations structurelles au moyen de réductions successives allant du niveau de surface (*Vordergrund*) à

⁹ D'après le Fonds Bach (Mus. ms. Bach P 415), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, f^{os} 2v^o-3r^o.

¹⁰ J'ai fait le changement de notation pour faire coïncider la numérotation des mesures des Exemples 1 et 2.

¹¹ C'est d'ailleurs à partir de cette version non authentique que Charles-François Gounod composera la contre-mélodie de sa *Méditation sur le 1^{er} prélude de piano de J. S. Bach* et ses dérivés *Vers sur un album* et *Ave Maria*. Fryderyk Chopin fait possiblement allusion à la « mesure Schwencke », en 1839, lorsqu'il écrit à un ami : « je corrige moi-même une édition parisienne des œuvres de Bach ; il y a non seulement des erreurs de gravure, mais, je crois, des erreurs harmoniques commises par ceux qui prétendent comprendre Bach. Je ne le fais pas avec la prétention de le comprendre mieux qu'eux, mais avec la conviction que je devine quelquefois comment cela doit être » (cité dans Pourtales 1927, 111). Pour en revenir à la réduction de Czerny, c'est moi qui ajoute les chiffrages de la basse continue, afin de faciliter la comparaison avec les différents extraits musicaux reproduits dans la suite. À cet effet, et puisque les musiciens du XVIII^e siècle ne s'entendent pas tous sur la façon de chiffrer les différents accords — « [p]lusieurs à leur gré inventent tous les jours quelques nouvelles manières de chiffrer » (Campion 1976 [1730], 36) —, j'utilise, pour plus d'uniformité, un système inspiré de Dandrieu (1718) et Cædès (1806, 66 *bis*), modifiant au besoin et sans autre mention les chiffrages originaux (lorsqu'ils sont présents) des extraits présentés.

¹² La « théorie des degrés » (« *Stufentheorie* ») trouve son origine dans les écrits de Georg Joseph Vogler (1802) qui, reconnaissant la possibilité pour chacun des degrés de la gamme d'être la fondamentale d'un accord, leur assigne les chiffres romains i-vii. S'en inspirant, Gottfried Weber (1830-1832 [1817-1821]) proposera par la suite un système indiquant en plus la qualité des accords au moyen de chiffres majuscules (i-vii, pour les accords majeurs) et minuscules (i-vii, pour ceux mineurs).

¹³ Je donne aux accords les noms qu'ils avaient au XVIII^e siècle (voir l'Annexe 1).

¹⁴ Rousseau, notamment, dans son *Dictionnaire de musique*, précise qu'un accord « peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le composent » (1768, 217 ; les italiques sont de lui). Voir aussi, entre autres, Rameau 1732, 13.

la structure fondamentale (*Ursatz*), réductions qui sont toutes accompagnées des chiffres romains de la théorie des degrés¹⁵. Qui plus est, Schenker a largement commenté son analyse dans deux lettres adressées à l'un de ses disciples à l'hiver 1930, par lesquelles on voit qu'il comprend le passage entier autrement que ses deux devanciers¹⁶. Selon la notion de prolongation, principe central de sa méthode, 1) l'accord de la mesure 22 n'en est pas un de *septième diminuée*¹⁷, mais le prolongement de l'accord de *septième*¹⁸ précédent, la fonction de sous-dominante restant sous-entendue malgré les inflexions chromatiques (*fa* dièse et *mi* bémol) ajoutées euphoniement, selon lui, pour adoucir la dissonance de septième majeure (*fa-mi*), plus forte; 2) le *fa* grave de la mesure 21 se prolonge encore implicitement jusqu'à la mesure 23: d'une part, ceci permet la résolution de la dissonance *fa-mi* (mes. 21) sur la consonance imparfaite *fa-ré* (mes. 23) selon les règles du contrepoint (retard 7-6); et, d'autre part, fait de cette harmonie non pas un accord de *sixte et triton* sur la bémol, mais de *grande sixte* (c'est-à-dire un accord de *septième* sur la deuxième note de la gamme dans sa «seconde face») sur *fa*. Cette interprétation, dont la logique peut sembler forcée, trouve possiblement son fondement dans la version originelle du prélude en *do* majeur que contient le *Petit livre de clavier* de Wilhelm Friedemann. En effet, comme le montre l'Exemple 3, le passage correspondant, plus simple et entièrement diatonique, ne comporte que les trois accords ($IV^7-II^6_5-V^7$) considérés par Schenker dans sa structure intermédiaire (*Mittelgrund*): ceux de *septième* sur *fa*, de *grande sixte* sur *fa* et de *septième* sur *sol*.

Exemple 3 : J. S. Bach, *Petit livre de clavier*, «Prélude en *do* majeur», mes. 21-23¹⁹.

De son côté, Luce Beaudet (2016) envisage la chose d'un point de vue différent (Exemple 4).

Exemple 4 : Analyse harmonique du prélude en *do* majeur selon Beaudet, mes. 21-24²⁰.

Son analyse, établie surtout selon le paradigme du cycle de quintes I-IV-VII-III-VI-II-V-I, tel que formulé dans la théorie des degrés de Simon Sechter (1853), considère au contraire le contenu harmonique des mesures 23-24 comme consistant uniquement en l'accord de *septième* sur *sol*, suite logique, dans le cycle de quintes, de la dominante secondaire précédente. Par conséquent, le *si* de la mesure 23 y est vu comme une note harmonique et le *la* bémol comme une appoggiature. Cette conception trouve un appui, entre autres, chez Hugo Riemann (1906 [1890], 2-3), dans son examen du prélude fait à la lumière de sa «théorie des fonctions» («*Funktionstheorie*»). Riemann (1895 [1893]) reconnaît trois fonctions tonales principales: la tonique (*T*), la dominante (*D*) et la sous-dominante (*S*). Au lieu de chiffres romains, son système particulier de notation donne pour ce même passage les indications $f^{7<}$, $d^{9>}$, $g^{9>}$, g^7 sous la voix aiguë du prélude, la seule à être notée (deux blanches répétées par mesure²¹). Le second accord, $d^{9>}$, est vu comme une «seconde dominante» (*DD*), c'est-à-dire la dominante de la dominante, et le *la* bémol comme la base d'un accord autonome de *seconde superflue* (ou *septième diminuée* dans sa «quatrième face»).

Je pourrais encore multiplier les exemples à l'appui de l'un ou l'autre point de vue, mais ce n'est pas le but de cet article. Il ne s'agit pas de savoir qui a raison et qui a tort (bien

¹⁵ Pour une introduction à la méthode de Schenker, voir Meeùs 1993.

¹⁶ Sur ces lettres et leur contenu, voir Drabkin 1985.

¹⁷ Accord de *septième* de sensible du mode mineur dans sa «première face».

¹⁸ Accord de *septième* d'espèce ou de dominante dans sa «première face».

¹⁹ D'après le Fonds des manuscrits et livres rares (Music Deposit 31), Beinecke library — Yale University, New Haven, f^{os} [14r^o-14v^o]. Cette toute première version du prélude en *do* majeur (Ledbetter 2002, 361, note 4) contient aussi des ajouts ultérieurs (mes. 5 et 7). Seuls les accords des six premières mesures sont figurés; ceux des mesures 7-13 sont notés en blanches répétées, et les suivants en rondes (voir l'Annexe 2). C'est moi qui ajoute les chiffreages de la basse continue.

²⁰ Le modèle d'analyse de Beaudet s'inspire de Goldman (1965). Le prélude en *do* majeur lui sert à démontrer les divers mécanismes d'intervention sur le cycle de quintes, à savoir: la substitution, l'interpolation et la déviation. C'est moi qui ajoute les chiffreages de la basse continue, conformément aux accords indiqués par les chiffres romains.

²¹ Une lettre barrée montre l'absence de cette fondamentale et les chevrons, au besoin, la qualité (majeure ou mineure) de l'intervalle dissonant désigné par le chiffre précédent.

que j'y reviendrai plus loin), ni de juger de la valeur de l'une ou l'autre interprétation : on ne saurait douter du fait que ces analyses du prélude en *do* majeur aient, chacune à leur façon, très bien servi les buts pédagogiques de leurs auteurs. Il s'agit plutôt de faire remarquer que ni les réductions simples et sommaires de Czerny et Iliffe, ni les analyses plus complexes et complètes de Riemann, Schenker et Beaudet, ne contribuent réellement à améliorer notre compréhension du *processus compositionnel sous-jacent*, bien que cela ne soit pas leur but premier et malgré leur utilité certaine à d'autres égards. C'est pourquoi je me propose de traiter ici cette question, en traçant, comme complément, une image aussi juste que possible de ce processus de création qui paraissait à Marshall presque impossible à retrouver. C'est là une tâche qui, cependant, ne peut être menée à bien qu'à la condition de répondre aussi parfaitement que possible à l'exigence minimale en matière d'analyse des musiques anciennes, à savoir : l'emploi d'une méthode fondée sur la grammaire musicale appropriée (Bent 1998). Car il va sans dire que les théories des degrés et des fonctions tonales du XIX^e siècle, de par leur anachronisme, n'offrent qu'une bien faible utilité pour ce qui est d'entrer plus avant dans la genèse des œuvres qui leur sont antérieures. Pour mieux s'imaginer Bach composant au clavier, c'est vers la théorie de la basse continue qu'il faut se tourner²².

L'art de la basse continue

[J]e veux donner mon secret [...]. J'ai eu beaucoup d'écouliers de Théorbe, & de guitare, qui, en trois mois, n'avoient plus besoin de mes leçons
(Campion 1976 [1730], 20, 22).

Dans son histoire de la musique en cinq livres, Hugo Riemann (1912) intitule celui portant sur la période baroque «L'Ère de la basse continue²³», du nom de l'une de ses innovations les plus importantes. Caractère essentiel du langage musical des XVII^e et XVIII^e siècles, la basse continue est un art qui, en effet, s'est pratiqué dans toute l'Europe pendant les deux siècles environ qui ont suivi l'avènement de la *seconda prattica* (Williams et Ledbetter 2001²⁴). Son

principe est le suivant : à partir d'une simple ligne de basse notée, le musicien jouant d'un instrument harmonique — à clavier ou de la famille des luths — crée une texture polyphonique en improvisant un accompagnement accordique²⁵. Cette ligne de basse contient parfois seulement les notes elles-mêmes, mais d'autres fois des chiffres leur sont adjoints qui indiquent de façon plus ou moins précise les harmonies voulues par le compositeur. C'est pourquoi, pour bien pratiquer cet art, il est au préalable «nécessaire de posséder toutes les bonnes règles du contrepoint²⁶» (Gasparini 1708, 6).

L'art de la basse continue était si fondamental aux yeux des musiciens de l'époque que Carl Czerny pouvait encore affirmer, dans le second quart du XIX^e siècle, que l'enseignement de la composition musicale repose essentiellement sur la basse continue et le contrepoint, et que «ces deux sciences sont incontestablement aussi essentielles au compositeur que l'orthographe et la grammaire à celui qui souhaite devenir poète²⁷» (1848 [1839], iii). Deux documents confirment de surcroît le rôle primordial de la basse continue dans l'approche didactique et le processus compositionnel de J. S. Bach. Le premier est une lettre de sa main, datée du 18 mai 1727, dans laquelle il relate avoir enseigné à l'un de ses étudiants «la basse continue, et les règles fondamentales de la composition basées dessus²⁸» (David et Mendel 1998, 135). Le second est une lettre bien connue de Carl Philipp Emanuel Bach décrivant les leçons de composition de son père :

Pour ce qui est de la composition, il allait directement avec ses élèves aux choses pratiques sans passer par les *espèces arides* du contrepoint telles que les donnent Fux et d'autres. Ses élèves commençaient leurs études par celle de la basse continue à quatre voix. Ensuite, il passait aux chorals : au début, il composait lui-même la basse et eux l'alto et le ténor, puis il leur enseignait à composer la basse. [...] La réalisation d'une basse continue et l'introduction aux chorals sont sans aucun doute la meilleure façon d'étudier la composition²⁹ (David et Mendel 1998, 399).

²² Johann Philipp Kirnberger (1773, 55-115), qui passe pour avoir été l'un des élèves de Bach, analyse deux œuvres de ce dernier à l'aide de cette même grammaire musicale, en leur adjoignant leurs basses fondamentales (selon la théorie de Rameau) entièrement chiffrées : la fugue en *si* mineur (vol. i) et le prélude en *la* mineur (vol. ii) du *Clavier bien tempéré* ; voir l'Annexe 3.

²³ «Das Generalbasszeitalter».

²⁴ Ces auteurs ont recensé un peu plus de cent méthodes de basse continue publiées entre 1600 et 1800.

²⁵ Pour le dire autrement, «en joûant la Basse, on y doit joindre d'autres Parties, pour former des accords, & de l'harmonie. [...] Au clavier,] on joûe la Basse de la main gauche, & à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note» (Saint-Lambert 1710 [1707], 1, 19).

²⁶ «è necessario il possesso di tutte le buone regole del contrapunto».

²⁷ «These sciences [thorough bass and counterpoint] are indisputably as essential to the composer, as orthography and grammar to him who desires to become a poet».

²⁸ «thorough bass, and the fundamental rules of composition based thereupon».

²⁹ «In composition he started his pupils right in with what was practical, and omitted all the *dry species* of counterpoint that are given in Fux and others. His pupils had to begin their studies by learning pure four-part thorough bass. From this he went to chorales; first he added the basses to them himself, and they had to invent the alto and tenor. Then he taught them to devise the basses themselves. [...] The realization of a thorough bass and the introduction to chorales are without doubt the best method of studying composition» (les italiques sont dans l'original).

À l'exception de la sus-dominante, lorsqu'elle se porte vers la dominante, les gammes majeure et mineure sont harmonisées de façon identique. Le contenu harmonique de la *règle* peut être résumé tel qu'indiqué dans le Tableau 1 (page suivante).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for a grand piano (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of 12 measures. The notes in the bass clef are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. The notes in the treble clef are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass clef notes.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various chords and single notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes a variety of musical notations such as chords, single notes, and rests.

vos mains me seront témoins qu'ils [vos doigts] sont plus en habitude de faire la *Petite Sixte* sur le deuxième degré du *Ton*, que pas un autre Accord; cependant on y peut faire aussi l'Accord de *Septième*, ou celui de *Neuvième & Quarte*³⁵ [...]; ainsi des autres degrez

³⁵ Accord *parfait* dans sa « première face » avec retards de la tierce (4-3) et de l'octave (9-8).

Tableau 1 : Contenu harmonique de la *règle de l'octave*.

Notes de la gamme	Accords demandés	Accords fondamentaux
Tonique Dominante	<i>Parfait</i>	I (« première face ») V (« première face »)
Sus-tonique	<i>Petite sixte</i>	V ⁷ (« troisième face »)
Médiant	<i>Sixte</i>	I (« seconde face »)
Sous-dominante	<i>Grande sixte</i> (en montant) <i>Triton</i> (en descendant)	II ⁷ (« seconde face ») V ⁷ (« quatrième face »)
Sus-dominante	<i>Sixte</i> (en montant) <i>Petite sixte</i> (en descendant, mode majeur) <i>Sixte et triton</i> (en descendant, mode mineur)	IV (« seconde face ») V ⁷ /V (« troisième face ») II ⁷ (« troisième face »)
Sensible/ Sous-tonique	<i>Fausse quinte</i> (en montant) <i>Sixte</i> (en descendant)	V ⁷ (« seconde face ») V (« seconde face »)

du *Ton*, à chacun desquels [la *règle* n'applique] qu'un Accord par prédilection, lorsqu'il peut s'y en trouver un ou deux autres (1732, 11 ; les italiques sont de lui³⁶).

Et Campion lui-même de rajouter : « à la seconde [note] du ton mineur en montant, j'aime beaucoup mieux [l'accord de *petite sixte* et] *fausse quinte*³⁷, au lieu de [celui de *petite sixte*], je trouve cet accord plus sensible, quand on procède par degrés conjoints » (1976 [1716], 11 ; les italiques sont de lui). C'est donc dans le but de compléter quelque peu le tableau qu'il fait suivre ses vingt-quatre gammes de deux autres basses chiffrées (planche [3]), l'une mineure, l'autre majeure, mais cette fois-ci contenant une pédale (« point d'orgue ») de tonique, des mouvements disjoints, ainsi que des modulations (Exemple 6).

Exemple 6a : F. Campion, *Table du ton majeur*³⁸.

Exemple 6b : F. Campion, *Table du ton mineur*.

Par ce supplément, Campion enrichit le vocabulaire harmonique fourni par la *règle* en y introduisant les accords de *seconde* (6a et 6b, mes. 2³⁹), de *quarte consonante* (6a et 6b, mes. 5, 8 ; 6b, mes. 19, 26), de *septième* (6a et 6b, mes. 7 ; 6b, mes. 16, 27), de *septième superflue* (6a, mes. 104⁴⁰), de *septième superflue et sixte mineure* (6b, mes. 104⁴¹), de *neuvième* (6a, mes. 14 ; 6b, mes. 19⁴²), de *sixte superflue et quarte* (6b, mes. 16⁴³), de *quinte superflue et tierce* (6b, mes. 22⁴⁴), de *seconde superflue* (6b, mes. 24), et de *septième diminuée* (6b, mes. 25). Par ailleurs, pour surprenante qu'elle soit, la résolution de l'accord de *triton* sur un accord *parfait* par saut de quarte descendant à la basse (6a et 6b, mes. 12-13) est un procédé tout à fait régulier et propre au langage harmonique prétonal. Saint-Lambert, entre autres, la donne également en exemple, tout en précisant les conditions de son emploi :

Quand la Basse fait trois notes de suite, dont les deux premières sont en même degré [= répétées], & la troisième descend d'une quarte, en tombant sur le premier temps de la mesure, [s]i la première porte un accord parfait [...], la seconde doit porter un Triton, & la troisième un accord parfait avec mouvement contraire (1710 [1707], 26, 105⁴⁵).

Aussi, bien que la *règle* se pratique d'abord en « contrepoint simple », c'est-à-dire de façon accordique note contre note, rien n'interdit aux improvisateurs plus chevronnés de « monter ou descendre les octaves par d'autres accords figurez [...] ; car les octaves se peuvent figurer de bien des façons différentes : néanmoins l'on y doit toujours découvrir

³⁶ Sur ces autres possibilités harmoniques, voir aussi celles proposées par Heinichen (1728, 738-744) dans ses « règles spéciales » (« *special-regeln* »).

³⁷ Accord de *septième diminuée* dans sa « seconde face ».

³⁸ Campion fait ensuite la remarque que « [p]our parvenir à la connoissance parfaite de la composition & de l'accompagnement, il faut non seulement pratiquer ces accords, ainsi qu'ils sont écrits ; mais les transposer dans les onze autres semi-tons [de chaque mode] » (1976 [1716], 17).

³⁹ Accord de *septième* d'espèce dans sa « quatrième face ».

⁴⁰ Accord de *septième* de dominante avec ajout d'une quinte sous la fondamentale.

⁴¹ Accord de *septième diminuée* avec ajout d'une septième majeure sous la fondamentale.

⁴² Accord de *septième* d'espèce avec ajout d'une tierce sous la fondamentale.

⁴³ Accord de sixte augmentée « française ».

⁴⁴ Accord de *septième* de dominante avec ajout d'une tierce sous la fondamentale (usité en mineur seulement).

⁴⁵ C'est précisément ce qui se passe aux mesures 11-13 des Exemples 6a et 6b ; voir aussi Gasparini (1708, 17).

le véritable cannevas » (Campion 1976 [1716], 9, 18). À cet effet, plusieurs ouvrages de l'époque, dont le plus achevé est sans doute celui de Friedrich Erhard Niedt (1706), fournissent une foule de façons d'élaborer en écriture fleurie tant la ligne de basse que les accords ajoutés⁴⁶. Dans cet esprit, la moitié ascendante de la *règle* pourrait être figurée ainsi, dans une texture à trois voix rappelant celle des sonates en trio (Exemple 7).

Exemple 7 : Figuration de la *règle de l'octave*⁴⁷.



D'autre part, s'il est malaisé de connaître parfaitement les détails de l'éducation musicale qu'a reçue J. S. Bach, on peut tout au moins présumer, comme le soutient Ledbetter (2002, 53), que ceux-ci se reflètent de façon générale dans le *Musicalische Handleitung* de Niedt (1710 [1700]; 1706), qui avait étudié avec son cousin Johann Nicolaus Bach. Qui plus est, J. S. Bach avait chez lui le *Der General-Bass in der Composition* (1728) de Johann David Heinichen, un ouvrage dont il approuvait manifestement les principes et pour lequel il agissait comme agent de vente à Leipzig⁴⁸. Cela, à son tour, présuppose un lien étroit entre les deux musiciens et permet de penser que Bach possédait également un autre ouvrage de Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (1711), publié dix-sept ans auparavant. Tel que mentionné ci-haut (note 33), Heinichen y harmonise les gammes majeure et mineure (*schemata modorum*), donnant à chacune des sept notes son accord naturel (*natürlichen ambitu modorum*), parfois d'une manière identique à celle de Campion, parfois avec de légères variantes. Quelques années plus tard, l'un des plus ardents partisans de la *règle* en Allemagne, le luthiste David Kellner (1732, 29-34), reproduira les planches [1 et 2] de Campion en conservant ces mêmes dénominations (*natürlichen ambitu* et *schemata der zwölf Dur-/Moll-Thöne*), mais avec quelques modifications

d'armures ; et Carl Philipp Emanuel Bach (1762, 327-328), qui l'avait sans doute reçue de son père, concevra encore la *règle* de Campion comme la méthode d'improvisation la plus rapide et la plus naturelle qui soit⁴⁹.

Enfin, j'ai déjà souligné que l'art de la basse continue consiste à improviser, ou, comme on le disait alors, *préluder*. Selon François Couperin, en effet, le « [p]rélude est une composition libre, [... faite par] des génies capables de produire dans l'instant » (1717 [1716], 60), et c'est encore ainsi que Rousseau définit le verbe dans son dictionnaire :

Préluder [...], c'est composer & jouer impromptu [...]. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur [...], mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellents Organistes (1768, 389 ; les italiques sont de lui⁵⁰).

Malgré son caractère local, cette affirmation doit être vue comme générale, l'art de *préluder* ayant été pratiqué avec le même degré d'excellence, hors de France, dans tout le reste de l'Europe. Et cela nous ramène naturellement au *prélude* de Bach.

Analyse du *prélude en do majeur*

À gens éclairés, mon tableau d'octaves suffit pour la manière de placer un accord : & le point d'orgue, pour celle de le composer, par le secret que je vous donne
(Campion 1976 [1730], 20).

Il est vraisemblable que Carl Philipp Emanuel Bach, par le biais du second livre de sa méthode de clavier, transmette « la doctrine de l'accompagnement et de l'improvisation libre⁵¹ » (1762, page de titre) telle qu'il l'avait reçue de son père. D'ailleurs, dans le dernier chapitre, qui traite de la façon dont il faut s'y prendre pour improviser un *prélude*, se trouve une description qui s'applique si parfaitement au *prélude en do majeur* qu'on ne peut s'empêcher de penser qu'il avait alors cette œuvre de son père à l'esprit :

⁴⁶ Sur ce sujet, Lorenz Christoph Mizler remarque que « le *Capellmeister* Bach [...] accompagne chaque basse continue d'un solo, de sorte que l'on pense qu'il s'agit d'une pièce de musique concertante, comme si la mélodie jouée à la main droite était écrite à l'avance. Je peux en témoigner, l'ayant entendu personnellement » (David et Mendel 1998, 328 : « *Capellmeister* Bach [...] accompanies every thorough bass to a solo so that one thinks it is a piece of concerted music and as if the melody he plays in the right hand were written beforehand. I can give a living testimony of this since I have heard it myself »).

⁴⁷ Cet exemple est de moi. J'omets volontairement les chiffres additionnels que devrait comporter la basse pour bien rendre compte de la figuration, afin de mieux faire ressortir ceux de la *règle*.

⁴⁸ Voir Tatlow 2015, 18.

⁴⁹ « Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen bedienen können » ; voir aussi la page suivante.

⁵⁰ Au tournant du siècle, André-Ernest-Modeste Grétry prétend encore que quiconque appliquera sa *Méthode simple pour apprendre à préluder* pourra « improviser harmoniquement, et plus ou moins agréablement, selon les idées mélodieuses que la nature seule inspire. [...] Qu'on essaie cette méthode simple ; je réponds qu'elle suffit pour devenir harmoniste improvisateur » (1802, 2-4).

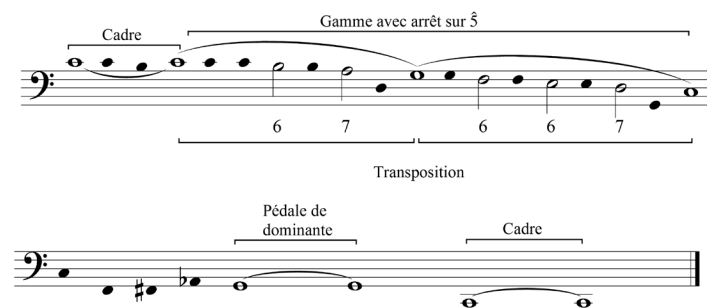
⁵¹ « die Lehre von dem Accompanement und der freyen Fantasie ».

Il y a des occasions où un accompagnateur doit improviser avant le début d'une pièce. Une telle improvisation, puisqu'elle prépare l'auditeur pour la pièce qui suit, est considérée comme un prélude. [...] La tonalité principale doit d'emblée être établie et prévaloir pendant un certain temps, afin que l'auditeur ne soit pas désorienté [...]. [Le claviériste] tire sa basse de la gamme ascendante et descendante du ton, en variant les chiffres de la basse continue; il peut y insérer quelques demi-tons [c'est-à-dire du chromatisme], disposer les notes de la gamme dans l'ordre ou le désordre, et jouer le tout dans le style brisé ou soutenu à une vitesse convenable. Un point d'orgue sur la tonique aide à établir la tonalité, et ce tant au début qu'à la fin. Un point d'orgue sur la dominante est aussi efficace à l'approche de la cadence finale⁵² » (1762, 327-328).

Par l'expression « tire sa basse de la gamme ascendante et descendante du ton », Carl Philipp Emanuel réfère à la *règle de l'octave*⁵³. C'est un fait que Lester (1998) a fort bien reconnu, en plus de démontrer avec éloquence que cette description procédurale peut bien s'appliquer non seulement au prélude en *do* majeur, mais encore à ceux en *do* mineur, *ré* majeur et *mi* mineur du *Clavier bien tempéré*⁵⁴. Là où mon opinion diffère de la sienne, pour me limiter au prélude en *do* majeur qui nous occupe ici, c'est sur le nombre d'octaves impliquées. Lester considère l'ossature sous-jacente des mesures 1-19 comme étant composée d'une seule octave, et plus précisément de la moitié descendante de la *règle* en *do* majeur (Exemple 8).

Selon ce point de vue, Lester voit des accords irréguliers de *septième* sur les sus-dominante et sus-tonique, ainsi que de *sixte* sur la sous-dominante. Mais, pour qu'il y ait *règle de l'octave*, il ne suffit pas que la basse fasse entendre une gamme ascendante ou descendante; il faut encore y trouver les accords prescrits par cette *règle*. Or, l'inadéquation harmonique de l'Exemple 8 avec le Tableau 1 est manifeste. Et pour autant qu'on puisse invoquer les quelques autres

Exemple 8 : *Règle de l'octave* dans le prélude en *do* majeur selon Lester⁵⁵.



possibilités d'accords évoquées par Rameau (ci-dessus, p. 77-78), je doute fort que Bach ait fait appel à ces substitutions plus avancées dès ce premier prélude, lequel, je le rappelle, a d'abord été destiné à l'usage de Wilhelm Friedemann, puis à celui de la « jeunesse musicale désireuse de s'instruire ». Ici, comme dans tout autre domaine, il faut connaître la règle avant l'exception, un principe qui, sans doute, guidait Bach dans sa démarche pédagogique. Ayant cela à l'esprit, je vois plutôt à l'intérieur de ces dix-neuf mesures initiales plusieurs octaves, ou, devrais-je dire, fragments d'octaves. J'appuie mon opinion sur celle de Campion, qui, en parlant des modulations, s'exprime en ces termes :

La grande affaire est de savoir quand on change d'octave, car une Musique est un assemblage d'une partie de ces octaves; c'est ce qui se découvre par le diéze extraordinaire à l'octave dans laquelle on est, & ce diéze extraordinaire, se rencontrant devant la note, ou devant le chiffre [de la basse], annonce l'octave du semi ton au-dessus du diéze [...]. J'accompagne une Musique en *la* mineur; [...] après avoir traité quelque temps cette octave, j'y rencontre un *ré* diéze: sûrement je suis dans l'octave du *mi* [:] après avoir traité quelque temps cette octave – plus ou moins, car quelquefois il n'y a qu'une note, par ce qu'un diéze efface l'autre, le dernier ayant toujours lieu, je rencontre un *ut* diéze: sûrement je suis dans l'octave du *ré*; après avoir traité cette octave, je rencontre un *sol* diéze: sûrement je

⁵² « Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompanist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll [...]. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird [...]. [Clavierspieler] daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen, und einigen eingeschalteten halben Tönen, in, und ausser der Ordnung mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen. Vordem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden ».

⁵³ Des lettres placées entre parenthèses et insérées dans sa description, mais omises dans la citation précédente, renvoient à dix-neuf variations possibles sur la *règle de l'octave*, ainsi qu'à des exemples d'harmonisation des « points d'orgue » de tonique et de dominante.

⁵⁴ Schenker, dans son analyse précitée, remarque également que les dix-neuf premières mesures du prélude en *do* majeur sont basées sur une gamme descendante (1969 [1932], 36); voir aussi Drabkin 1985, 244. Ce fait est encore souligné par Ledbetter, selon qui cette pièce « est fondée sur les deux formules les plus courantes pour l'improvisation des préludes, et dont les premiers spécimens remontent à la tablature d'Adam Ileborgh (1448): une gamme descendante et une pédale » (2002, 146; « constructed on the two commonest improvisation formulas for preludes going back to the earliest examples in Adam Ileborgh's tablature (1448): a descending scale and a pedal »). Bien qu'il ne mentionne pas la *règle de l'octave*, Iliffe voit juste lorsqu'il affirme que la forme du prélude en *do* majeur « est clairement une version artistique affinée d'un type de prélude communément improvisé » (1897, 1: « Its form is evidently an artistically matured version of a familiar type of extemporaneous preluding »).

⁵⁵ Je reproduis la réduction de Lester à l'identique, hormis toutefois les chiffres des notes noires (interpolations hors *règle*) et des points d'orgues finals. J'omets aussi un commentaire, ici sans importance, sur la symétrie des harmonies qui accompagnent la pédale de dominante (voir 1998, 35). Par « cadre », Lester entend soit une prolongation de la tonique, soit une véritable pédale de tonique (1998, 34).

rentre dans l'octave du *la*, & ainsi du reste. [...] Ceux qui voudront se divertir sur un Instrument, pourront faire le tour des octaves, [...] qui] toutes ensemble ne composent qu'un prélude (1976 [1716], 8-9, 18⁵⁶).

Campion met ce raisonnement à l'œuvre dans l'*Addition* à son traité (1976 [1730], 29), en l'appliquant à l'aria « Vous devez vous animer », tiré de l'opéra *Atys* de Lully, dont il reproduit la partie de basse continue pour en montrer la permutation des octaves (Exemple 9).

Exemple 9 : Permutation des octaves dans l'aria « Vous devez vous animer » de Lully selon Campion (extrait).

Le *ré* dièse « extraordinaire » signale l'entrée dans l'octave de *mi* (mes. 8-9), le *fa* dièse dans celle de *sol* (mes. 15), et le *fa* naturel dans celle de *do* (mes. 16).

Pour revenir au prélude en *do* majeur, j'irai même plus loin dans ma démonstration en montrant que les accords interpolés par Bach entre ceux demandés par la *règle*, aussi bien que ceux qui accompagnent les « points d'orgue » de sa seconde moitié, proviennent tous des formules normalisées et typiques du langage tonal naissant que proposent aux débutants les manuels d'accompagnement et de composition de l'époque⁵⁷. Car en donnant ses préludes à l'étude, il s'agissait avant tout pour Bach de rendre familiers à ses élèves (notamment Wilhelm Friedemann) les principales formes d'accords par la pratique d'enchaînements simples et tombant facilement sous les doigts⁵⁸ (Ledbetter 2002, 117, 143). L'Exemple 10 montre donc mon analyse du prélude

en *do* majeur d'après la pratique contemporaine de la basse continue, que je fais suivre de commentaires explicatifs.

Exemple 10 : Analyse du prélude en *do* majeur d'après la pratique contemporaine de la basse continue⁵⁹.

Commentaires analytiques

Exordium

L'exorde (mes. 1-4), qui sert à établir la tonalité⁶⁰, reproduit à l'identique les quatre enchaînements initiaux des suppléments de Campion (voir Exemples 6a et 6b, mes. 1-4). Également

⁵⁶ C'est la raison pour laquelle l'intitulé de son traité spécifie « selon la règle des octaves de musique » : au-delà de la *règle* fondée sur une octave prototypique non modulante pour chacun des deux modes, Campion entend aussi initier ses lecteurs, par ses tables complémentaires (revoir l'Exemple 6), à l'art de la modulation par l'assemblage de fragments d'octaves différentes. C'est moi qui mets les noms des notes en italiques. J'ai aussi corrigé la ponctuation qui rend difficile la lecture de ce passage dans sa forme originelle.

⁵⁷ Pour ne pas alourdir inutilement le texte par de trop nombreuses traductions, je me limiterai principalement aux traités français de Rameau (1722) et Dandrieu (1718), en plus de celui de Campion (1976 [1716]). Rameau et son traité n'ont plus besoin de présentation. Quant à Jean-François Dandrieu, grand contrapuntiste et organiste de la chapelle royale, il est le claviériste français le plus louangé du XVIII^e siècle après François Couperin et Rameau (Fuller 2001). Son traité propose à l'apprenti accompagnateur/compositeur vingt-et-une « Tables pour s'exercer » aux divers accords (voir l'Annexe 4), et à la suite desquelles « on en trouve deux autres dont la première regarde la Modulation majeure, et la seconde la Modulation mineure. Dans l'une et dans l'autre Table les notes se succèdent par degrez conjoints de la Finale à son Octave, soit qu'elles montent soit qu'elles descendent [= *règle de l'octave*], ce qui fera voir aisément l'ordre qu'exige la Modulation dans la pratique des acords » (1718, [3]). Pour la pleine compréhension de cette citation, je rappelle que le terme modulation s'entend, au XVIII^e siècle, de deux façons. Selon Brossard, moduler, c'est « faire passer un *Chant* par les Chords *essentiels* & *naturelles* d'un mode plus souvent que par les autres » ou, au contraire, « sortir quelque fois hors du *Mode*, mais pour y entrer à propos & naturellement » (1703, n. p., « *Modulation* » ; les italiques sont de lui). Rousseau abonde dans le même sens, lorsqu'il écrit que la modulation, « [c]'est proprement la manière d'établir & traiter le Mode » ou, au contraire, « l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille » (1768, 298). Dandrieu utilise le terme dans sa première acception.

⁵⁸ Ces formes d'accords sont désignées sous le nom de *Griffe* dans les ouvrages de langue allemande traitant tant du clavier que du luth.

⁵⁹ Pour rendre la comparaison plus facile, j'adopte la notation en noires, une par mesure, des suppléments de Campion (revoir l'Exemple 6), à l'exception des notes constitutives de la *règle* que je présente en notes évidées.

⁶⁰ Voir la description procédurale de Carl Philipp Emanuel (1762, 327-328, ci-dessus p. 80).

utilisée par Dandrieu au début de plusieurs de ses «Tables pour s'exercer» (1718, tables [ix, x, xi], xii, xiii et xiv), cette formule cadentielle a le mérite de bien installer la tonalité, mais sans toutefois être trop conclusive du fait que l'accord de *septième* de dominante s'y trouve renversé⁶¹. Conformément à la *règle de l'octave*, la tonique porte l'accord *parfait* et la sensible, vu son mouvement ascendant suivant, celui de *fausse quinte*. Quant au passage de l'accord *parfait* à celui de *sixte* sur la tonique (mes. 4-5), qui substitue simplement à la quinte une sixte, il s'agit d'un enchaînement courant, tombant facilement sous les doigts, et avec lequel Dandrieu débute même sa «Table pour s'exercer sur l'Accord de la Septième» (1718, table [x]).

Propositio

Dès la mesure 6, apparaît un *fa* dièse «extraordinaire» indiquant la sortie de l'octave de *do* et l'entrée dans celle de *sol*. Dans ce contexte, les notes *do* et *si* de la basse deviennent sous-dominante et médiane (mes. 6-7), et, de ce fait, portent respectivement les accords de *triton* et de *sixte* demandés. Les mesures 8-9 qui suivent sont une transposition des mesures 2-3 précédentes, montrant une variation possible et tout aussi fréquente de la résolution de l'accord dissonant de *seconde*: la basse y descend toujours conjointement, mais la quinte de l'accord, plutôt que de la suivre en sixtes parallèles, reste en place pour créer une dissonance. Ce fragment d'octave de *sol* se conclut aux mesures 10-11, où l'accord *parfait* de tonique fait suite, de façon régulière, à celui de *petite sixte* sur la sus-tonique. Bach brouille cependant quelque peu la piste, en évitant une doublure du *la* par la basse (mes. 10), doublure que semblait annoncer la répétition des notes par deux amorcée à la mesure 5, pour mettre plutôt sous l'accord de *petite sixte* un *ré* grave, c'est-à-dire sa basse fondamentale selon la

théorie de Rameau⁶². Ce faisant, Bach remplace l'«imitation de cadence par renversement» naturelle de la *règle* par une «cadence parfaite», laquelle, toujours selon Rameau (1722, 54-61), consiste à faire suivre l'accord de *septième* de dominante de celui *parfait* de tonique, tous deux dans leur «première face».

Confirmatio

Un nouveau dièse «extraordinaire» signale l'entrée dans l'octave de *ré* (mes. 12-13). Cette modulation, du reste très brève, se fait de la même manière que la précédente (mes. 6-7), c'est-à-dire au moyen de la sous-dominante descendant à la médiane⁶³, mais à ceci près que l'accord régulier de *triton* sur la sous-dominante y est remplacé par celui de *triton et tierce mineure*, sa variante la plus proche⁶⁴. Bach revient ensuite «à propos & naturellement» dans l'octave initiale de *do* (mes. 14-19), par la duplication à la quinte inférieure du fragment d'octave de *sol* précédent (mes. 6-11). La sous-dominante y reçoit aussi l'accord substitué de *triton et tierce mineure*, permettant la continuation de la descente chromatique, au ténor, commencée trois mesures plus tôt.

Confutatio

Les mesures 20-21 sont la conclusion de la partie descendante de la *règle* sur *fa*, dont l'octave est annoncée par le bémol «extraordinaire». Comme aux mesures 10-11 et 18-19, l'accord de *petite sixte* sur la sus-tonique est supporté par sa basse fondamentale, cependant que la sensible, elle, reste ici en place. Ainsi, après avoir enseigné la façon d'intégrer à la *règle* la cadence parfaite, Bach montre maintenant comment l'éviter en ne l'imitant «qu'en partie [...], puisque] l'accord consonant [*parfait* sur *fa* s'y trouve] altéré par l'addition d'une Tierce, qui y introduit la dissonance de la Septième» (Rameau 1722, 68⁶⁵). La mesure 22 marque le retour dans

⁶¹ On la retrouve aussi, notamment, dans les exemples donnés par Samber (1707, 110), Saint-Lambert (1710 [1707], 42), Gugl (1719, 8), et Delair, qui précise que lorsque «la première note est sincopée [...], on fait la seconde et ses accompagnemens [= accord de *seconde*] sur la seconde partie de ladite note sincopée, et la sixte et la fausse quinte [= accord de *fausse quinte*] sur la suivante, pourvu que l'on monte ensuite du semiton» (1690, 38-39). Au reste, cela n'a rien d'étonnant, compte tenu qu'il s'agit, depuis Giacomo Carissimi au xvii^e siècle, de la formule privilégiée pour harmoniser la phrase initiale des récitatifs (voir Ledbetter 2002, 145). Selon Rameau, c'est là une «imitation de cadence par renversement [...] qui réveille l'Auditeur à tout moment par la diversité que cause ce renversement» (1722, 67). Sur les cadences «évitée[s] ou imitée[s]», voir Rousseau 1768, 62. Pour une figuration différente de ce même canevas harmonique cadentiel, voir les quatre premières mesures du prélude en *mi* mineur (vol. i) du *Clavier bien tempéré*. Enfin, pour deux variations sur le second accord de cette formule cadentielle, voir Grenerin (v.1682, 11).

⁶² Sur ce sujet, Rameau remarque que l'inverse est tout aussi possible, car «si l'on retranche la Basse fondamentale [de l'accord de *septième* de dominante], & que l'on mette alternativement à sa place l'une des autres parties, l'on trouvera tous les Accords renversez de ceux-cy, dont l'Harmonie sera toujours bonne, parce que si la basse fondamentale en est retranchée, elle y est toujours sous-entendue» (1722, 57). Schenker (1969 [1932], 36) considère également le *la* comme étant structurellement plus important que le *ré*, ce dernier n'étant indiqué dans son graphique de ligne génératrice (*Urlinie-Tafel*), autrement réalisé en rondes, qu'au moyen d'une croche.

⁶³ Corrette (1753, 78-79) et Kirnberger (1774 [1771], 108), notamment, enseignent aussi la modulation au moyen de l'accord de *triton*, qui transforme la note de basse qui le porte en sous-dominante du nouveau ton. Il en va de même de Champion: «Ceux qui [voudront faire le tour des octaves] auront soin pour la liaison d'harmonie, de faire sur la dernière [note] de chaque octave, après l'accord ordinaire, le triton, moyennant quoy ils iront de l'une à l'autre» (1976 [1716], 18).

⁶⁴ En d'autres mots, à l'accord de *septième* de dominante dans sa «quatrième face» se substitue celui de *septième diminuée* dans sa «troisième face». D'ailleurs, à propos de l'intervalle de triton de l'accord du même nom, Champion remarque que «ordinairement [dans la *règle*] il est accompagné de la 6^e & de la 2^e, & c'est une élégance de l'accompagner de la 3^e mineure» (1976 [1716], 11; voir Delair 1690, 26). Revoir aussi l'Exemple 6b, mes. 12.

⁶⁵ Une autre façon d'«éviter les cadences en les imitant» consiste à rendre «mineure la Tierce qui se trouve naturellement majeure dans les Dominantes, pouvant ainsi conduire une assez longue suite de chant & d'Harmonie, sans y introduire aucune conclusion» (Rameau 1722, 68). Au passage, je souligne que c'est précisément à la mesure 21 que la basse cesse enfin sa descente, pour changer de direction et s'immobiliser ensuite quelque temps sur la dominante. Il n'est peut-être pas fortuit que cet endroit corresponde approximativement à la section d'or du prélude: 35 mesures ÷ 1,618 = 21,6.

l'octave de *sol*, mais pendant un court moment seulement⁶⁶ : la sensible, *fa* dièse, y reçoit l'accord de *septième diminuée*, le cousin germain, pour ainsi dire, de celui de *fausse quinte* régulier⁶⁷. L'accord *parfait* sur la tonique *sol*, annoncé par cette sensible, subit pour sa part une double transformation (mes. 23-24) : d'une part, et comme précédemment, Bach lui adjoint une tierce supplémentaire (*fa*) qui le rend dissonant et qui permet de sortir de l'octave de *sol* pour rentrer dans celle de *do*⁶⁸ ; d'autre part, Bach en fait d'abord un accord de *seconde superflue* (mes. 23) « occasionné par la suppression de la note Dominante, à laquelle on substitue la 6^e du ton » (Corrette 1753, 44), c'est-à-dire un accord « par emprunt, en ce que la *Dominante tonique* cède son fondement à la *Sixième des tons mineurs* seulement⁶⁹ » (Rameau 1722, 282-285 ; les italiques sont de lui). Au reste, les enchaînements des mesures 22-24 n'ont rien d'exceptionnel et doivent être considérés comme des automatismes acquis par la pratique. Campion, dans son supplément, en donne même une variation encore plus développée (voir Exemple 6b, mes. 24-27) : à l'inverse de ce qui se produit chez Bach, l'accord de *seconde superflue* « par emprunt » sur la sus-dominante y précède celui de *septième diminuée* sur la sous-dominante altérée, en plus de voir sa résolution sur l'accord de *septième* de dominante encore plus différée par celui de *quarte consonante* interpolé⁷⁰. De son côté, Heinichen (1728, 718-719), qui désapprouve ce mouvement mélodique de tierce diminuée — assez fréquent pour en tenir compte, surtout dans la musique théâtrale —, reproduit un passage presque identique pour en montrer les défauts (Exemple 11a).

Mieux vaut, selon lui, passer immédiatement de l'accord de *septième diminuée* à celui *parfait* sur *sol* ou médiatement par un accord de *petite sixte* sur *la*. De ce dernier cas résulte une double approche de la dominante par saut de tierce mineure — ascendante par l'accord de *fausse quinte* (ou *septième diminuée*) et descendante par celui de *petite sixte* (ou *petite sixte et fausse quinte* ; Exemples 11b-c) — conforme à la *règle*, la dominante devenant alors tonique du fait du *fa* dièse « extraordinaire » et du changement d'octave résultant. Cette suite d'accords « améliorée » abonde d'ailleurs tant dans les œuvres des grands maîtres

Exemple 11 : Double approche de la dominante⁷¹.

que dans les leçons que contiennent les traités musicaux de l'époque, comme ces autres variantes que permet le mode mineur (Exemples 11d-e) : une double approche régulière ascendante par l'accord de *grande sixte* et descendante par celui de *sixte et triton* (ou *sixte superflue et quarte*). Qui plus est, Heinichen (1728, surtout 230) légitime l'approche de la dominante au moyen de ses demi-tons supérieur et inférieur — portant respectivement les accords de *sixte superflue et quarte* (ou *seconde superflue*) et *fausse quinte* (ou *septième diminuée*) — avec interpolation de l'accord *parfait* ou de *quarte consonante* sur la dominante (Exemples 11f-g). Voilà sans doute l'origine de la « mesure Schwencke » (revoir l'Exemple 2) et, de là, on en revient naturellement aux enchaînements de Bach et Campion qui éludent cette interpolation (Exemples 11h-i) ; il en va de même dans un passage donné par Gugl (1719, 50), notamment, quelques années auparavant (Exemple 11k). Enfin, je veux souligner la grande similitude que présentent entre elles les basses du prélude de Bach (Exemple 10, mes. 21-24) et de cet autre extrait donné par Heinichen comme étant vicieux par ces dissonances mal gérées (Exemple 11j ; 1728, 621). Il apparaît dès lors que ce motif mélodique de tierce diminuée, sous quelque forme que ce soit, et loin d'être particulier à Bach, n'est qu'un autre de ces lieux communs du langage tonal naissant qui, telle la résolution du triton par saut de quarte (voir ci-dessus, p. 78), semblent s'être éteints avec les derniers grands accompagnateurs baroques.

Sur le nombre d'or dans les œuvres de J. S. Bach, voir Marchand (1997 et 2003), qui discerne aussi dans le prélude en *do* majeur une allusion possible à la série de Fibonacci (1997, vol. 1, 371-372).

⁶⁶ Comme le souligne Campion, « quelquefois il n'y a qu'une note » (1976 [1716], 9).

⁶⁷ « La septième [note] du ton porte quelquefois la 7^e diminuée » (Campion 1976 [1716], 12).

⁶⁸ En effet, au moyen du chromatisme descendant (ici les notes *fa* dièse et *fa* des mesures 22-23), « chaque *Notte tonique* [c'est-à-dire portant normalement l'accord *parfait*] peut devenir *Dominante* du *Ton* dans lequel on entre » (Rameau 1722, 286 ; les italiques sont de lui).

⁶⁹ Les exemples qu'en donne Rameau proposent une résolution identique à celle de Bach, sur l'accord de *septième* de dominante dont « il [l'accord de *seconde superflue*] tire son origine par emprunt » (1722, 285). C'est ce même principe qui permet la substitution évoquée par Campion (ci-dessus, note 64), ainsi que celles pratiquées par Bach (mes. 12, 14 et 23). Dans tous ces cas, on remarquera qu'il s'agit seulement de remplacer la fondamentale de l'accord par la neuvième, une substitution simple et à la portée de tous les apprentis accompagnateurs/compositeurs.

⁷⁰ Deux variantes de ce que propose ici Campion étaient aussi familières aux lecteurs du traité de Dandrieu (1718, tables vi, vii, xviii, xix, xx et xxi), qui intègre dans plusieurs de ses tables un fragment de basse presque identique, soit : sus-dominante mineure, sous-dominante naturelle et dominante, lesquelles portent respectivement les accords de *sixte et triton* (ou *seconde superflue*), *grande sixte* et *parfait*.

⁷¹ J'ai transposé certains de ces passages afin de faciliter la comparaison.

Avant d'aller plus avant dans l'analyse du prélude, je veux revenir brièvement sur le contenu harmonique de la mesure 23 et les deux principales interprétations présentées. On l'a vu, lorsque la sus-dominante du mode mineur descend à la dominante, la *règle de l'octave* demande que la première de ces notes reçoive l'accord de *sixte et triton*. Et s'il n'en tenait qu'à cela, il faudrait donner raison à Czerny et Iliffe, qui voient le *si* comme une note étrangère à l'harmonie⁷². Or, s'il est vrai que les musiciens du XVIII^e siècle, dans ce contexte, avaient sans doute bien souvent pour réflexe initial de donner cet accord à la sus-dominante, cela n'exclut aucunement d'autres possibilités, comme je viens de le démontrer. Dandrieu, par exemple, dans sa «Table pour s'exercer sur l'Accord de la Seconde Superflue» (1718, table xx), montre que lorsque la sus-dominante mineure descend sur la dominante, ces notes peuvent recevoir, en plus des accords réguliers, ceux irréguliers de *seconde superflue* et de *quarte consonante*. Champion, de son côté, place parfois sur la sus-dominante mineure l'accord de *sixte superflue et quarte* (voir l'Exemple 6b, mes. 16). Dans l'un comme dans l'autre cas, le second accord régulier ou irrégulier permet toujours la bonne résolution des notes attractives du premier. Champion et Rameau légitiment même la tenue d'une seule harmonie sur ces deux notes, en considérant l'accord de *seconde superflue* sur la sus-dominante comme étant une variante de celui de *septième* de dominante qui suit (ce dernier étant lui-même un substitut à l'accord *parfait* prescrit par la *règle*, par l'ajout d'une tierce supplémentaire ; voir Heinichen 1728, 452). Dès lors, la pensée harmonique baroque permet également de voir le *si* comme faisant partie intégrante de l'harmonie — comme le proposent Riemann et Beudet —, d'où il découle que, dans cette question, personne n'a tort ni raison : tout est affaire de point de vue. Quant à savoir comment Bach lui-même interprétait cet accord, c'est une question à laquelle on ne peut répondre avec certitude et je m'en tiens, pour ma part, à l'explication que j'en ai donnée au début de cette sous-section.

Peroratio

À la mesure 24, comme je l'ai mentionné dans la sous-section précédente, l'accord *parfait* sur *sol* annoncé par celui de *septième diminuée* précédent est rendu dissonant

par l'ajout d'une tierce supplémentaire, et perd de ce fait sa fonction de tonique au profit de celle de dominante du nouveau ton (revoir la note 68). Il marque aussi le début d'une pédale de dominante, puis de tonique⁷³, qui inscrivent la musique des douze dernières mesures du prélude dans l'octave principale de *do* majeur. En effet, dans ce contexte particulier, les altérations «extraordinaires» (mes. 28 et 32) ne causent plus aucun changement d'octave, puisque «la conséquence [en] est suspenduë par un point d'Orgue» (Champion 1976 [1716], 10-11⁷⁴). Ici encore, par les accords qu'il fait défiler sur cette première moitié de pédale (mes. 24-27), Bach, le pédagogue, enseigne une formule cadentielle aussi familière que clichée. C'est, notamment, la «cadance dans la mesure plaine» de Fleury (1660, 37), la «cadence longue de quarte et tierce» de Bartolotti (1669, 19), la «cadence septiesme majeure» de Grenerin (v.1682, 5), et la «cadence principale composée⁷⁵» de Gasparini (1708, 30), à cette différence près que chez Fleury, Grenerin et Gasparini, l'accord de *quarte* correspondant à celui de la mesure 26 est dépourvu de septième⁷⁶. Dandrieu la donne aussi à l'étude dans sa «Table pour s'exercer sur l'Accord de la Quarte Consonante» (1718, table xii), mais avec la dissonance de septième uniquement dans le premier accord. En outre, on remarque qu'il s'agit simplement de l'harmonisation requise selon la *règle* pour les degrés 4-3-2 (voir Exemple 5a, mes. 12-14), à laquelle est adjointe une pédale de dominante. Quant aux mesures 28-31, elles sont harmonisées de façon identique, exception faite de l'accord de *septième superflue* (mes. 28), une variante que l'on retrouve encore une fois chez Dandrieu, entre autres, dans sa «Table pour s'exercer sur l'Accord de la Seconde Superflue» (1718, table xx⁷⁷). Bach conclut son prélude en enseignant l'un des nombreux enchaînements pouvant trouver place sur un «point d'orgue» de tonique, enchaînement tout aussi stéréotypé et que l'on retrouve, encore une fois, dans le supplément de Champion (voir Exemple 6a, mes. 7-11) : Bach ne fait que remplacer l'accord de *septième* qui, chez Champion, suit celui de *quarte consonante* (mes. 9), par un accord de *seconde*⁷⁸. Heinichen, notamment, propose la formule harmonique entière (mes. 24-31) à divers endroits de son traité (1728, surtout 414).

⁷² C'est aussi l'opinion de Lester (1998, 35), qui favorise l'accord de *sixte et triton*.

⁷³ Revoir la description procédurale de Carl Philipp Emanuel (1762, 327-328, ci-dessus p. 80).

⁷⁴ Dans les commentaires relatifs à son supplément, Champion (1976 [1716], 11) considère effectivement que le premier changement d'octave ne s'y fait qu'à la fin de la pédale de tonique, sur l'accord de *triton* (revoir les Exemples 6a et 6b, mes. 12).

⁷⁵ «cadenza composta maggiore».

⁷⁶ On trouve encore cette cadence dans plusieurs ouvrages de langue allemande, dont ceux de Niedt 1710 [1700], sig. [C4v^o]-Dr^o ; Samber 1707, 105 ; Gugl 1719, 21 ; et Kellner 1732, 26.

⁷⁷ Sur un «point d'orgue» de dominante, Dandrieu fait s'enchaîner les accords de *septième superflue*, de *quarte* et *parfait*, suivis de l'accord *parfait* sur la tonique. Concernant la disparité entre les accords de *quarte* (chez Dandrieu) et de *quarte consonante* (chez Bach), dans lesquels la quarte est accompagnée de la quinte ou de la sixte, Champion précise que, dans ce contexte cadentiel, «au lieu de la 6^e, on met si l'on veut la 5^e» (1976 [1716], 15 ; voir Exemples 6a, mes. 15-16 ; et 6b, mes. 26-27). Pour un emploi similaire de l'accord de *septième superflue*, voir aussi les Exemples 6a et 6b, mes. 10-11.

⁷⁸ Voir aussi les autres variantes d'harmonisation des pédales de tonique et de dominante que donnent notamment Dandrieu (1718, tables xii, xiii, xiv, [xv, xvi], xvii, xviii, xix, xx et xxi) et Bach (1762, 329-330).

Conclusion

Si mon but est atteint, l'analyse que j'ai présentée du prélude en *do* majeur aura permis au lecteur de se transporter, en quelque sorte, à Köthen, chez J. S. Bach, pour y entrevoir l'une des leçons dans l'art de préluder données par le père à son fils. En franchissant cette « voûte d'entrée menant au temple », Wilhelm Friedemann recevait son initiation à la *règle de l'octave*, tout en se familiarisant davantage avec les formes d'accords (*Griffe* en allemand) les plus simples et leur bon enchaînement. Qui plus est, mon analyse devrait avoir montré qu'il ne s'agissait pas seulement, pour Bach, de présenter la *règle* sous sa forme la plus simple, telle que la donne Campion, mais encore de mettre en évidence la possibilité d'user de ses « conventions apparemment dénuées d'intérêt [...] pour composer une musique [...] toujours vibrante⁷⁹ » (Lester 1998, 46) et ce, en l'augmentant d'interpolations harmoniques qui tombent facilement sous les doigts tout en montrant « l'ordre qu'exige la Modulation dans la pratique des acords » (Dandrieu 1718, [3]; voir la note 57). Enfin, j'espère avoir fait ressortir que ce n'est qu'en examinant les œuvres anciennes à l'aide de théories historiquement justes que nous parviendrons vraiment à pénétrer la pensée musicale qui leur a présidé. Pour ce qui est de la musique du premier XVIII^e siècle, la connaissance de la *règle des octaves de musique* est aussi nécessaire qu'indispensable. Campion nous en donne d'ailleurs la raison, et c'est à lui que je laisse le mot de la fin :

Le chemin des octaves est sûr, & leur pratique rend l'oreille Musicienne & infaillible, & les Maîtres qui les enseigneront bien, feront d'habiles gens. [...] Je ne doute pas que les Maîtres à Chanter, & les Maîtres d'Enfants de Chœur, qui voudront, sans prévention, les enseigner, ne fassent une pépinière de très-habiles gens [...] Ceux qui douteront de la vérité des principes des octaves, n'auront pour s'en convaincre, qu'à consulter les ouvrages de Messieurs [Nicolas] Bernier, [Louis-Nicolas] Clerambault, [Jean-Baptiste] Morin, & tant d'autres, dont il me faudroit faire une liste trop longue, s'il me falloit les nommer tous. Ils verront que les octaves y sont servies ponctuellement & clairement ; car quelques varietez qu'il y ait dans leur Musique, l'on y trouvera toujours la simplicité des octaves (1976 [1716], 18-19⁸⁰).

⁷⁹ « seemingly dull conventions [...] to create ever vibrant [...] music ».

⁸⁰ L'*Addition* de Campion se termine par une série d'approbations, dont celle de « Messieurs [Louis-Nicolas] Clerambault & [Antoine] Forqueray, Organistes », qui se lit comme suit : « Nous avons lû avec plaisir cette addition au traité d'Accompagnement & de Composition du Sieur Campion, que nous avons jugé très conforme à la bonne harmonie, & par conséquent, très-utile à tous ceux qui veulent accompagner de quelqu'instrument que ce soit, n'y ayant aucune Méthode aussi sensible, ni si abrégée que la Règle de l'Octave, dont nous nous servons nous-même préféablement dans nos Leçons, & dans nos chiffres. Fait à Paris ce vingtième Juillet 1729. [Signé] M. Forqueray, Clerambault » (1976 [1730], 55). Compositeur réputé et auteur d'un traité intitulé *Principes de composition* (manuscrit non daté), Nicolas Bernier occupe notamment le poste de « maître de musique » à la Sainte-Chapelle de Paris entre 1704 et 1726, à la suite de Marc-Antoine Charpentier. Quant à Jean-Baptiste Morin, concurremment « ordinaire de la musique » du duc d'Orléans et futur régent de France Philippe II (v. 1701–), et « maître de la chapelle et de la chambre » puis « surintendant de la musique » de Louise-Adélaïde d'Orléans (1719-1731), il est considéré avec Bernier comme l'un des premiers créateurs de la cantate française (Montagnier 2001 et Turellier 2001).

Annexe 1 : Nomenclatures et constitution des accords usuels.

Nomenclature française			Nomenclature allemande		
Accord consonant	Dérivés par renversement	Dérivés par supposition	Consonnirenden harmonischen Dreyklang	Umkehrungen	Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords
Parfait (1a)	Sixte (1b)	—	Vollkommene Dreyklang	Sextenaccord	—
	Quarte consonante (1c)			Sextquartenaccord	
Accords dissonants			Dissonnirenden harmonischen Dreyklang		
Septième de dominante (2a)	Fausse quinte (2b)	Quinte superflue (2e)	Septimenaccord der Dominante	Sextquintenaccord	Grosse Nonenaccord
	Petite sixte (2c)	Neuvième mineure (2f)		Terzquartenaccord	Kleine Nonenaccord
	Triton (2d)	Septième superflue (2g)		Secundenaccord	Undecimenaccord
Septième diminuée (3a)	Petite sixte et fausse quinte (3b)	Neuvième mineure et tierce majeure (3e)	Verminderte Septimenaccord	Sextquintenaccord	Kleine Nonenaccord
	Triton et tierce mineure (3c)	Quinte superflue et quarte (3f)		Terzquartenaccord	Undecimenaccord
	Seconde superflue (3d)	Septième superflue et sixte mineure (3g)		Secundenaccord	Kleine Terzdecimenaccord
Septième (4a)	Grande sixte (4b)	Neuvième (4e)	Septimenaccord	Sextquintenaccord	Nonenaccord
	Tierce et quarte (sixte et triton) (4c)	Onzième (4f)		Terzquartenaccord	Undecimenaccord
	Seconde (4d)	Neuvième avec quinte et septième diminuées (4g)		Secundenaccord	Kleine Nonenaccord
Sixte superflue (5a)	—	—	Übermässigen Sextenaccord	—	—
Sixte superflue et quarte (5b)	—	—	Terzquartenaccord mit der übermässigen Sexte	—	—
Sixte superflue et quinte (5c)	—	—	Sextquintenaccord mit der übermässigen Sexte	—	—

1. a b c 6 6 4

2. a b c d e f g 7 5+ 6 4+ 5+ 9 #7

3. a b c d e f g 7 6 5 4+ 3 2 9 # 5+ 4 #7 6

4. a b 7 6 5

5. c d e f g a b c 4 3 6 4+ 2 9 9 4 9 7 #6 #6 4 #6 5





XX.

Table pour s'exercer sur l'Acord de la Seconde Superflue.

The table consists of six staves, each containing a series of musical notes and accidentals. The notes are primarily whole notes and half notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating different chromatic alterations. The exercises are arranged in a grid-like fashion, with each staff representing a different harmonic or melodic exercise. The notation is clear and legible, typical of 18th-century musical manuscripts.

La Seconde Superflue s'accompagne du Triton et de la Sixte. Cet accord est extraordinaire, et lorsque l'on s'en sert c'est presque toujours sur la Sudominante du Ton Mineur. On le marque ainsi #2.

m m m

RÉFÉRENCES

- ARLETTAZ, Vincent, J.-M. BELVISI, M. I. GUIMARÃES, N. S. LEE et Nicolas MEEÛS (1996). «Les règles des sixtes : Un moment du développement de la théorie tonale au XVII^e siècle», *Musurgia*, vol. 3, n° 2, p. 67-79.
- BACH, Carl Philipp Emanuel (1762). «Die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie», *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. 2, Berlin, George Ludewig Winter.
- BARTOLOTTI, Angelo Michele (1669). *Table pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse continuë*, Paris, Robert Ballard.
- BEAUDET, Luce (2016). «Exemple 34: J. S. Bach: *Le clavier bien tempéré*, vol. I, prélude n° 1, BWV 846», *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/index.html>, consulté le 14 mars 2018.
- BENT, Margaret (1998). «The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis», dans Cristle Collins Judd (dir.), *Tonal Structures in Early Music*, London, Garland, p. 15-59.
- BOYVIN, Jacques (1705) [1700]. *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, 2^e éd., Paris, Christophe Ballard.
- BROSSARD, Sébastien de (1703). *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard.
- CAMPION, François (1976) [1716]. *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Genève, Minkoff [Paris, veuve Adam].
- CAMPION, François (1976) [1730]. *Addition au Traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave*, Genève, Minkoff [Paris, veuve Ribou].
- CHRISTENSEN, Thomas (1992). «The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice», *Acta Musicologica*, vol. 64, n° 2, p. 91-117.
- CŒDÈS, Madame (1806). *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés*, Paris, Bossange, Masson et Besson.
- CORRETTE, Michel (1753). *Le maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris, Bayard, Le Clerc et Castagnère.
- COUPERIN, François (1717) [1716]. *L'art de toucher le clavecin*, 2^e éd. révisée, Paris, Boivin et Le Clerc.
- CZERNY, Carl (1837). *Le Clavecin bien tempéré ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons sur les Modes majeurs et mineurs par J. Seb. Bach*, Leipzig, Carl Friedrich Peters. Partition de clavier.
- CZERNY, Carl (1848) [1839]. *School of Practical Composition*, London, Robert Cocks et C^o, vol. 1. Traduit de l'allemand par John Bishop [*Schule der praktischen Tonsetzkunst*].
- DANDRIEU, Jean-François (1718). *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*, Paris, Bayard, Vernadé, Castagneri et Corrette.
- D'ANGLEBERT, Jean-Henry (1689). «Principes de l'Accompagnement», *Pièces de Clavecin*, Paris, L'auteur.
- DAVID, Hans T. et Arthur MENDEL (1998) [1966]. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, New York, W. W. Norton. Édition révisée et augmentée par Christoph Wolff.
- DELAIR, Denis (1690). *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe et le Clavessin*, Paris, L'auteur.
- DRABKIN, William (1985). «A Lesson in Analysis from Heinrich Schenker: The C Major Prelude from Bach's Well-Tempered Clavier, Book I», *Music Analysis*, vol. 4, n° 3, p. 241-258.
- FLEURY, Nicolas (1660). *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard.
- Fonds Bach (Mus. ms. Bach P 415), Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Accessible en ligne : http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001361, consulté le 14 mars 2018.
- Fonds des manuscrits et livres rares (Music Deposit 31), Beinecke library, Yale University, New Haven. Accessible en ligne : <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3829593>, consulté le 14 mars 2018.
- FULLER, David (2001). «Dandrieu: (2) Jean-François Dandrieu», *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 14 mars 2018.
- GASPARINI, Francesco (1708). *L'Armonico pratico al cimbalo*, Bologna, Giuseppe Antonio Silvani.
- GIULIANI, Nicolas (1847). *Introduction au code d'harmonie pratique et théorique, ou nouveau système de basse fondamentale*, Saint-Pétersbourg/Paris, J. Hauer et C^o/H. Bossange.
- GOLDMAN, Richard Franko (1965). *Harmony in Western Music*, New York, W. W. Norton.
- GRAY, Cecil (1938). *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*, London, Oxford University Press.
- GRENERIN, Henry (v.1682). *Livre de theorbe contenant plusieurs pieces sur differens tons, avec une nouvelle methode tres facile pour apprendre a jouer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs a livre ouvert*, Paris, Hierosme Bonneuil.
- GRÉTRY, André-Ernest-Modeste (1802). *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps, avec toutes les ressources de l'Harmonie*, Paris, Imprimerie de la République.

- GUGL, Matthäus (1719). *Fundamenta partiturae in compendio data. Das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-bass*, Salzburg, Johann Joseph Mayr.
- HECK, John Casper (v. 1777). *The Art of Playing Thorough Bass*, London, John Welcker.
- HEINEMANN, Ernst-Günter (1997). *J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier*, München, Günter Henle, vol. 1. Partition de clavier.
- HEINICHEN, Johann David (1711). *Neu erfundene und gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg, Benjamin Schillers.
- HEINICHEN, Johann David (1728). *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, L'auteur. 2 vols⁸¹.
- HOLTMEIER, Ludwig (2007). «Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave», *Journal of Music Theory*, vol. 51, n° 1, p. 5-49.
- LIFFE, Frederick (1897). *The Forty-Eight Preludes and Fugues of Johann Sebastian Bach Analysed for the Use of Students*, London, Novello.
- JONES, Richard (1994). *J. S. Bach: The Well-Tempered Clavier*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, vol. 1. Partition de clavier, commentée par Donald Francis Tovey.
- KELLNER, David (1732). *Treulicher Unterricht im General-Bass*, Hamburg, Johann Christoph Kissner.
- KIRNBERGER, Johann Philipp (1773). *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin, G. J. Decker et G. L. Hartung.
- KIRNBERGER, Johann Philipp (1774) [1771]. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2^e éd., Berlin, G. J. Decker et G. L. Hartung.
- KIRNBERGER, Johann Philipp (1781). *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Komposition*, Hamburg, Johann August Böhme.
- LAFAYE, Pierre-Benjamin (1858). *Dictionnaire des synonymes de la langue française, avec une introduction sur la théorie des synonymes*, Paris, Louis Hachette et C^{ie}.
- LEDBETTER, David (2002). *Bach's Well-Tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*, New Haven, Yale University Press.
- LESTER, Joel (1996) [1992]. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 3^e éd., Cambridge, Harvard University Press.
- LESTER, Joel (1998). «J. S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Pattern Preludes of the "Well-Tempered Clavier"», *College Music Symposium*, vol. 38, p. 33-46.
- MARCHAND, Guy (1997). «Bach et le nombre d'or ou la "Passion selon Jean-Sébastien"», thèse de doctorat, Université de Montréal. 2 vols.
- MARCHAND, Guy (2003). *Bach ou la passion selon Jean-Sébastien: De Luther au nombre d'or*, Paris, L'Harmattan.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm (1762) [1755]. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 2^e éd., Berlin, Gottlieb August Lange.
- MARSHALL, Robert Lewis (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton, Princeton University Press. 2 vols.
- MATTHESON, Johann (1735). *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg, Johann Christoph Kissner.
- MEEÛS, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker: Une introduction*, Liège, Mardaga.
- MONTAGNIER, Jean-Paul (2001). «Bernier, Nicolas», *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 26 juillet 2018.
- NICOLAS, Patrice (2013a). «De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n° 2, p. 11-24.
- NICOLAS, Patrice (2013b). *Contrepoint historique*, <https://www.contrepoint-historique.com>, consulté le 14 mars 2018.
- NIEDT, Friedrich Erhard (1706). «Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren», *Musicalische Handleitung*, Hamburg, Benjamin Schillers, vol. 2.
- NIEDT, Friedrich Erhard (1710) [1700]. «Handelt vom General-Bass, denselben schlechtweg zu spielen», *Musicalische Handleitung*, 2^e éd., Hamburg, Benjamin Schillers, vol. 1.
- NIVERS, Guillaume-Gabriel (1689). «L'Art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin», *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue*, Paris, L'auteur.
- POURTALÈS, Guy de (1927). *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard.
- RAMEAU, Jean-Philippe (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- RAMEAU, Jean-Philippe (1732). *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*, Paris, Boivin et Le Clair.

⁸¹ La majeure partie de cette édition revue et augmentée était prête pour publication en 1722; voir les «Suppléments», p. 938.

- RIEMANN, Hugo (1872). «Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik», *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 68, n^{os} 28-29, 36-38, p. 279-282, 287-288, 353-355, 363-364, 373-374 (sous le pseudonyme H. Ries). Reproduit dans *Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte de Musik* (1901). Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, vol. 3, p. 1-22.
- RIEMANN, Hugo (1895) [1893]. *L'Harmonie simplifiée ou Théorie des fonctions tonales des accords*, London, Augener. Traduit de l'allemand par Georges Humbert [*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*].
- RIEMANN, Hugo (1906) [1890]. «Analyse von J. S. Bachs "Wohltemperiertem Klavier" und "Kunst der fuge"», *Katechismus der Fugen-Komposition*, 2^e éd., Leipzig, Max Hesse, vol. 1.
- RIEMANN, Hugo (1912). «Das Generalbasszeitalter», *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, vol. 2, livre 2.
- RIEMANN, Hugo (s. d.) [1893]. *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier (48 Preludes & Fugues)*, 5^e éd., London, Augener. Traduit de l'allemand par John South Shedlock.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768). *Dictionnaire de musique*, Paris, veuve Duchesne.
- SAINT-LAMBERT, Monsieur de (1710) [1707]. *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, 2^e éd., Amsterdam, Estienne Roger.
- SAMBER, Johann Baptist (1707). *Continuatio ad manuductionem organicam, das ist Fortsetzung zu der Manuduction oder Handleitung zum Orgl-Schlagen*, Salzburg, veuve et fils de Johann Baptist Mayr.
- SCHENKER, Heinrich (1969) [1932]. *Five Graphic Music Analyses*, New York, Dover. Avec une nouvelle introduction et un glossaire de Felix Salzer [*Fünf Urfinie-Tafeln*].
- SECHTER, Simon (1853). «Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern», *Die Grundsätze der musikalischen komposition*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, vol. 1.
- TATLOW, Ruth (2015). *Bach's Numbers: Compositionnal Proportion and Significance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TURELLIER, François (2001). «Morin, Jean-Baptiste », *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 26 juillet 2018.
- VOGLER, Georg Joseph (1802). *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass*, Prague, Karl Barth.
- WEBER, Gottfried (1830-1832) [1817-1821]. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 3^e éd., Mainz, Bernhard Schott.
- WILLIAMS, Peter et David LEDBETTER (2001). «Continuo », *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 14 mars 2018.