Mathilde Reichler, HEMU, Analyse 1

Aide-mémoire FUGUE

Rappel (généralités) :

- **Genre polyphonique**, basé sur l'égalité et l'interdépendance des voix, la fugue met à l'honneur le principe d'**imitation**.
- La définition minimale d'une fugue implique uniquement la présence d'un ***sujet*** traité en imitation par une deuxième voix au moins, mais souvent par plusieurs autres voix (à l'unisson, à la quarte ou à la quinte), entrant **tour à tour** dans une première section nommée ***exposition***.
- L'exposition d'une fugue peut être suivie de ***divertissements*** (appelés parfois « épisodes »), dans lesquels domine un principe d'imitation libre entre les voix. Modulants, les divertissements sont construits sur des éléments tirés du sujet et/ou de son ***contresujet*** (s'il y en a un). Ils sont caractérisés par la présence de travail séquentiel et de marches d'harmonie.
- Les divertissements aboutissent souvent au retour de passages d'imitation stricte, sur la base du sujet et de sa ***réponse***, dans une nouvelle tonalité. On peut alors parler d'***entrées intermédiaires***. Si, après l'exposition, les divertissements et les entrées intermédiaires se succèdent régulièrement, nous obtenons un schéma décrit sous le nom de **« fugue d'école »**.
- Il faut se garder toutefois d'avoir une vision trop normative de la forme : **chaque fugue est particulière**, et très peu correspondent chez Bach au schéma consacré de la fugue « d'école ».
- Dans tous les cas, c'est le **parcours tonal** qui permet de proposer un « découpage » de la fugue.
- Visant l'**unité** et la **cohérence**, la fugue est en outre un genre très « analytique », qui fait du sujet la **matière de toute la construction** qui va suivre. Lorsqu'on analyse une fugue, il est donc important de commencer par décrire son sujet (très « rhétorique », dansant ; présentant un ou des intervalles / rythmes caractéristiques, etc.). D'autre part, on peut souvent **découper le sujet en plusieurs parties** (tête, corps et queue du sujet), en fonction du travail thématique observé dans la suite de la fugue.
- Les mêmes observations peuvent être faites sur la base du **contresujet** : il arrive souvent en effet qu'un nouvel élément thématique, appelé « contresujet », soit exploité au moment de l'arrivée de la 2ème voix, en contrepoint de la réponse.
- Les fugues ne contiennent **pas toujours de contresujet** : si le contrepoint proposé par la première voix, sur/sous la réponse, ne revient pas dans la suite de la fugue, on ne parlera pas de contresujet. A noter qu'il peut aussi arriver qu'il y ait **deux contresujets**, ou que le contresujet soit d'une longueur différente de celle du sujet (légèrement plus court, ou plus long).
- En **fragmentant** et en **variant** de différentes manières le S et le CS (bribes, séquences, renversements, ornementations, ou au contraire : « abstraction » d'un profil mélodique, etc.), la fugue se déploie sans jamais quitter de vue la matière thématique présentée dans l'exposition.
- Si un **nouveau sujet** apparaît en cours de route, traité dans une nouvelle section d'imitation stricte entre les voix, il est fort probable qu'il s'agisse d'une ***double fugue*** (fugue à deux sujets), voire d'une ***triple fugue*** (fugue à trois sujets). Dans un tel cas, chaque sujet bénéficiera de sa propre exposition, avant de se superposer aux autres dans un savant travail de contrepoint.
- Une fugue comprend par ailleurs toujours des **procédés contrapuntiques** qui permettent de varier le sujet en le faisant apparaître sous de nouveaux aspects : ***renversements***, ***augmentations*** **et**

diminutions peuvent ainsi masquer les retours du sujet, qui se trouve souvent caché dans la polyphonie, sous une forme qui le rend plus difficilement perceptible à l'oreille. ***Strettes*** et autres superpositions contrapuntiques, rappelant les principes du *canon*, viennent compléter la panoplie des procédés contrapuntiques .

- Si la strette (= entrées rapprochées du sujet, qui se superpose à lui-même) fait partie intégrante de la fugue d'école, qui préconise de construire la dernière section de la fugue sur ce principe, il faut mentionner que Bach utilise très souvent des strette dès le début de ses fugues. D'autre part, il aime combiner les procédés contrapuntiques : renversements ou augmentations + strettes. La **virtuosité de l'écriture** fait partie des lois du genre.

Que faut-il observer lorsqu'on analyse une fugue ?

- Puisque c'est lui qui va déterminer le caractère de la fugue, prendre le temps d'analyser le ***sujet*** en détail :
  > Est-il bref (quelques notes seulement ?) ou long (voire très long !) ? (A noter que la brièveté ou la longueur d'un sujet aura forcément un impact sur la forme de la fugue et sur l'arrivée des voix au début de la polyphonie.) Peut-on le découper, et si oui, en combien de parties (tête, corps et queue du sujet) ? La tête du sujet est-elle très caractéristique, et si oui, pourquoi ?
  > De manière générale, sur quels éléments le mélodisme est-il construit ? Le sujet est-il conjoint, disjoint ; diatonique, chromatique ? Est-il modulant, ou stable harmoniquement ? Un élément se distingue-t-il particulièrement (arpège, gamme, ornement écrit, etc.) ? Comment le sujet est-il caractérisé rythmiquement (est-il binaire ou ternaire ? Observe-t-on la présence d'un rythme pointé, de syncopes, etc.) ? Couvre-t-il un large ambitus, ou au contraire, reste-t-il dans un ambitus réduit ? Est-ce qu'on y décèle une référence stylistique (rappel d'un rythme de danse, d'un style typique à la française, ou d'un caractère très solennel, liturgique, etc.), ou rhétorique (gradations, soupirs, chromatismes descendants,…) ? Est-ce qu'il suggère un « clavier » ou un autre en particulier ?
  En bref, quelle est sa physionomie, sa spécificité, son caractère (à mettre en relation avec la tonalité choisie) ? N'hésitez pas être imaginatifs en analysant le sujet de votre fugue : beaucoup d'éléments peuvent être convoqués pour le décrire.
- Il peut aussi arriver que le sujet soit de nature assez « neutre ». Dans ce cas, on peut s'interroger sur l'effet que cela a sur la fugue, et sur son déroulement général. On observe en effet souvent une relation étroite entre la nature du sujet, ses caractéristiques mélodiques, rythmiques et harmoniques, et la forme de la fugue et/ou le type de procédés contrapuntiques que Bach va exploiter.

- Analyser la nature des ***réponses*** (réelles ? tonales ? plagales ?). Et éventuellement, la raison des ***mutations d'intervalles*** que vous aurez observées (éviter une dissonance ? rétablir la tonique dans la réponse ? éviter de moduler à la dominante de la dominante?).

- Déterminer le **nombre de voix** et l'**ordre d'entrée des voix** dans l'exposition, ainsi que les symétries éventuelles provoquées par le jeu des alternances entre le sujet et sa réponse (S R S R ou S R R S, etc.). S'il y a lieu, commenter l'effet produit par l'entrée des voix (densification rapide de la polyphonie, effets de symétrie, dialogues particuliers entre les voix, entrées du grave vers l'aigu, etc.).

- Toujours dans l'exposition, déterminer s'il y a un ***contresujet***, en gardant à l'esprit que ce n'est pas un élément obligatoire de la fugue. Il se peut très bien qu'à l'entrée de la deuxième voix, la première fasse entendre un contrepoint libre, « complétant » le sujet sans pour autant former

un dessin mélodique à part entière. Pour qu'on puisse parler de contresujet, il faut que celui-ci forme une entité autonome, régulièrement présente sous/sur les entrées du sujet et de la réponse au cours de la fugue. A noter qu'il peut aussi arriver qu'il y ait plusieurs contresujets, pour un seul sujet.

- Décrire et découper, s'il y a lieu, le contresujet comme vous l'avez fait avec le sujet. Observer la relation qui lie le sujet et le contresujet (continuité / rupture, contraste / proximité, etc.).

- A l'aide des observations précédentes, situer la fin de l'exposition. Déterminer en particulier si l'exposition comprend un ou plusieurs ***conduits***, soit des sections qui travaillent un segment du sujet ou du contresujet de façon séquentielle, souvent en marches, à la manière d'un mini-divertissement au sein de l'exposition.

- NB : Si, à la fin de l'exposition – éventuellement après une brève section de travail thématique ressemblant à un conduit ou à un mini-divertissement –, on observe le retour du sujet à toutes les voix de la polyphonie sur le ton principal et sa dominante, on parle d'une ***contre-exposition***.

- Dans la suite de la fugue, déterminer les **cadences principales** et analyser le **parcours tonal** de la façon la plus complète possible. Repérer les retours du sujet au cours de la fugue (entrées isolées ou groupes d'entrées, soit ***entrées intermédiaires*** avec de nouveaux couples S / R), qui coïncideront certainement avec l'articulation du parcours tonal.
  NB : Il peut être utile de faire un petit schéma de la fugue, en mentionnant les relations entre les tonalités visitées (SD, relative,...). Un schéma peut aussi être l'occasion de faire apparaître les éventuelles symétries entre les voix, dans les retours du sujet.

- Isoler les éventuels passages de ***divertissements*** (soit les « épisodes ») qui mènent à ces cadences, et déterminer sur quoi se basent ces divertissements (tête ou queue du sujet, éléments du contresujet, etc.).

- S'il y a lieu, déterminer où commence la ***coda*** (soit la dernière section de la fugue, lorsque revient la tonalité principale et qu'on sent approcher la fin de la pièce).

- NB : S'il apparaît un élément (ou des éléments) thématique(s) nouveaux au cours de la fugue, il faut observer comment se comportent les voix les unes par rapport aux autres : imitation libre ? imitation stricte ? Ce critère sera très utile pour déterminer s'il s'agit d'un divertissement ou de l'entrée d'un nouveau sujet (= ***double ou triple fugue***).

    - Dans un tel cas, on devrait en principe observer l'entrée de toutes les voix, tour à tour, avec le nouveau sujet et sa réponse. On aura ainsi l'impression d'une nouvelle exposition, en cours de fugue.
    - Si l'imitation est libre entre les voix, et que l'on observe un travail de séquence et/ou de marches harmoniques, il y a fort à parier que ce que l'on ressent comme « nouveau » soit dérivé du matériau thématique de l'exposition (sujet / contresujet). Dans ce cas, il s'agit probablement d'un divertissement.
    - NB : il se pourrait aussi que l'on rencontre un nouveau contresujet, en cours de fugue, se superposant au sujet initial. Dans un tel cas de figure, la situation entre double (ou triple) fugue et fugue à deux contresujets peut devenir très ambiguë...

- Au cours de l'analyse, relever si l'on trouve des procédés contrapuntiques de type **strettes,**

renversements, augmentations, diminutions, superpositions, et les mettre en valeur dans la partition. Commenter l'effet produit par ces procédés, s'ils sont audibles (cela peut aussi se produire de façon assez « secrète »). Bien souvent, Bach exploite dès le début de la fugue un procédé ou un autre (ou même une combinaison de différents procédés). Il travaille ensuite plus particulièrement sur le procédé en question, comme s'il s'agissait d'une sorte de « contrainte » qu'il se serait donnée.

En conclusion :

A l'aide des aspects évoqués ci-dessus, essayez de réfléchir à la particularité de « votre » fugue. En effet, chaque fugue est différente, et use de façon très personnelle les notions que nous avons définies en cours. Il faut utiliser celles-ci pour discuter de ce qui se passe dans le cas particulier que vous aurez sous les yeux. Attention : les « outils » ne seront pas toujours *tous* opérationnels... Mais c'est précisément ce qui nous permet de mettre le doigt sur le type de travail proposé par Bach dans telle ou telle fugue. (Exemple : s'il n'y a pas de contresujet, c'est peut-être parce que Bach prépare une double fugue, ou qu'il travaille surtout sur des strette : il n'a donc pas « besoin » de contresujet. S'il n'y a pas de divertissements, c'est peut-être parce qu'il exploite une caractéristique de son sujet pour moduler. Etc. etc. Il ne faut pas hésiter à faire des hypothèses.)

Enfin, comme évoqué ci-dessus, il se peut que Bach travaille en particulier sur *un* procédé, comme s'il s'était donné unesorte de « contrainte ». L'analyse essaie de la mettre en lumière. Si certaines choses vous étonnent, n'hésitez pas à les commenter à haute voix. C'est à partir de nos questions que nous avançons dans l'analyse, et que nous parvenons peu à peu à interpréter les observations techniques pour en arriver à des considérations touchant aux enjeux esthétiques de la pièce.

HEMU (Lausanne), 25.02. 2024, Mathilde Reichler

Quelques dernières définitions :

Renversement : les intervalles sont renversés ; le motif ou le sujet entier apparaît donc *en miroir.*
Rétrograde : le motif mélodique est entendu dans l'autre sens (comme si on lisait de droite à gauche).
Augmentation : toute les valeurs rythmiques sont doublées (la noire devient une blanche, etc.) ou, plus rarement quadruplées.
Diminution : toutes les valeurs rythmiques sont divisées par deux (la noire devient une croche, etc.), éventuellement par quatre.
Strette : le sujet se superpose à lui-même, parfois de façon de plus en plus rapprochée au cours de la fugue.
Réponse réelle : aucune mutation d'intervalle : le sujet est transposé littéralement sur la dominante.
Réponse tonale : présence d'une mutation d'intervalle, qui a souvent pour effet de faire rétablir la symétrie Tonique / Dominante. (Exemple : une quinte devient une quarte dans la réponse.)
Réponse plagale : transposition du sujet sur la sous-dominante. (Rare dans les expositions de fugue, la réponse plagale est souvent présente dans la dernière section de la fugue, lorsqu'on est revenu au ton principal pour les dernières entrées du sujet.)