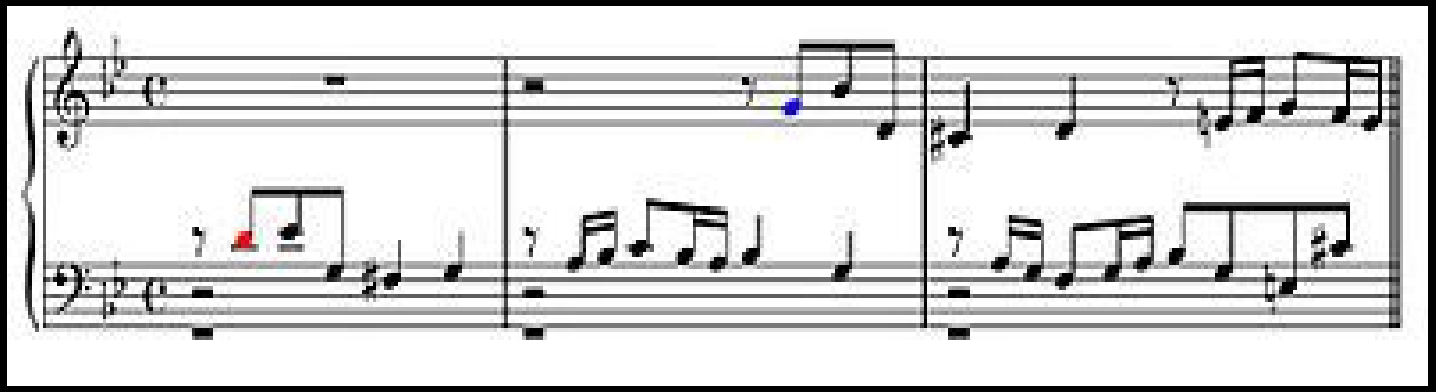
Mathilde Reichler, HEMU, 29-30 novembre 2023

La FUGUE – une introduction

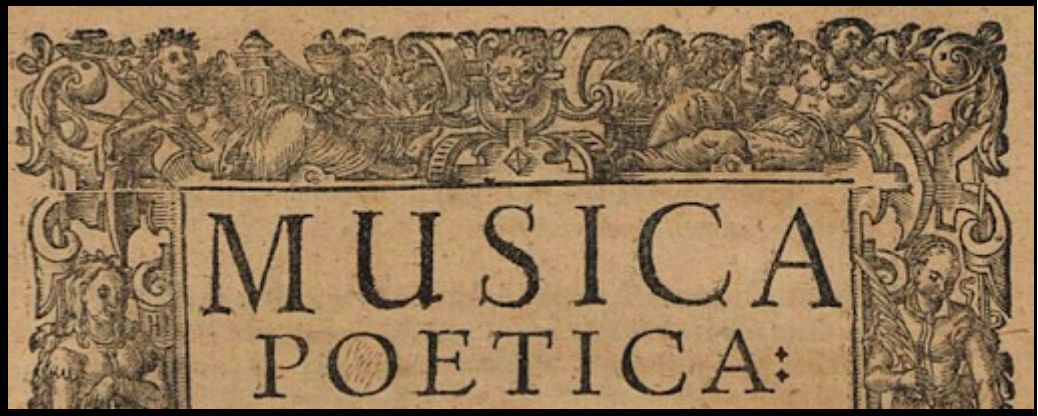


J.S. Bach, Fugue no 16 en sol min, CBT 1

Introduction à la fugue

1. Origines de la fugue

> Étymologie : *fuga* = fuite en latin !



Le célèbre traité de Joachim Burmeister, Musica poetica (1606), *contient une description des figures de rhétorique musicale.*

A la Renaissance, la *fuga* est une figure de rhétorique (soit une sorte de « métaphore musicale ») employée pour *figurer* le texte, mais parfois aussi comme simple procédé d'écriture. Pour qu'il y ait *fuga*, il doit y avoir au moins 2 voix (appelées dux et comes*) qui se superposent en s'imitant.

> Notons que le développement du principe d'imitation, dans la musique vocale de la Renaissance (avec comme conséquence de plus en plus d'égalité entre les voix de la polyphonie), va contribuer à l'essor des formes et genres contrapuntiques – également dans le domaine de la musique instrumentale.

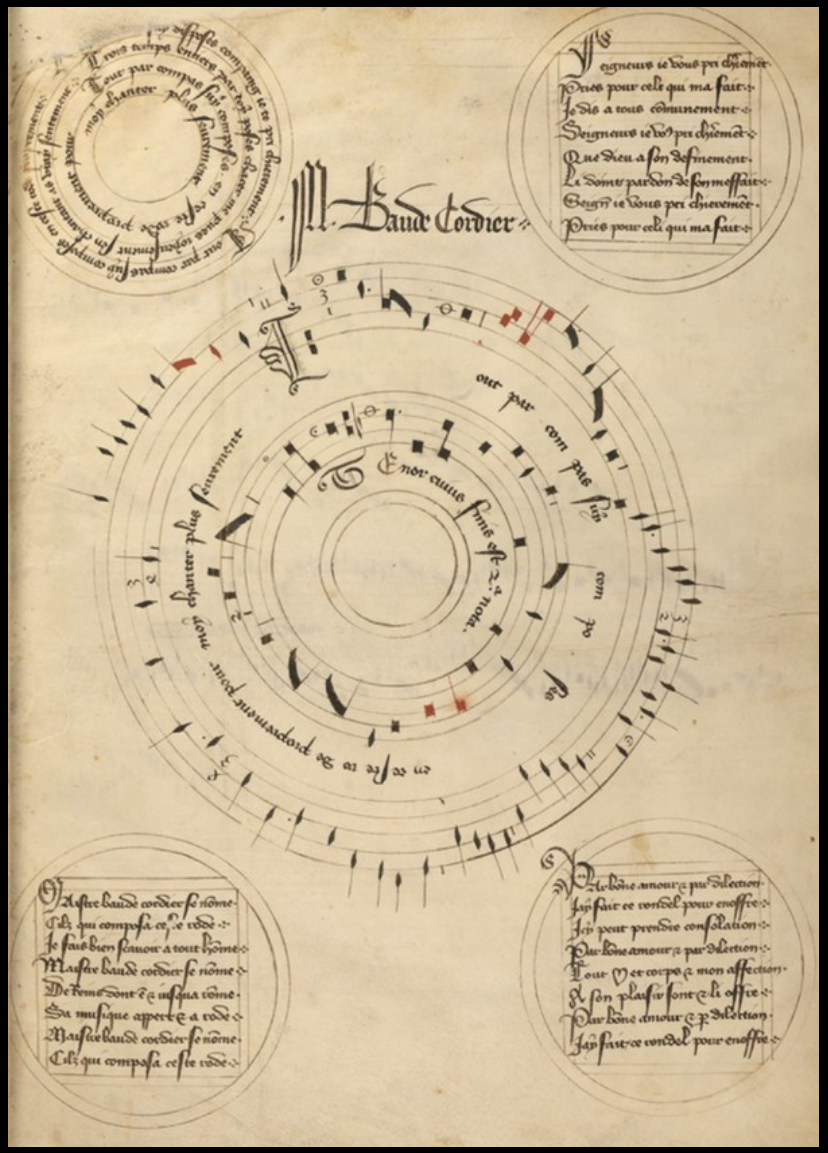
> Le *canon* (utilisé dès le Moyen Âge), la *caccia* et le *ricercar* (voir dias suivantes) sont par ailleurs des ancêtres directs de la fugue.

* termes encore employés dans certaines traditions analytiques pour l'analyse de fugue.

> Le canon se distingue de la fugue par le fait que l'imitation stricte y est entretenue tout au long de la pièce.

> La *caccia* est un genre contrapuntique dont l'origine remonte au 14ème siècle, mais qui est encore présent à l'époque baroque. L'imitation y joue un rôle prédominant. Le terme tient lui aussi d'un figuralisme : une voix *chasse* l'autre, littéralement, par le biais des procédés d'imitations.

On trouve dans les *caccias* de nombreux effets d'échos et de répétitions (voir dia suivante), et il y est bien souvent question de chasse.

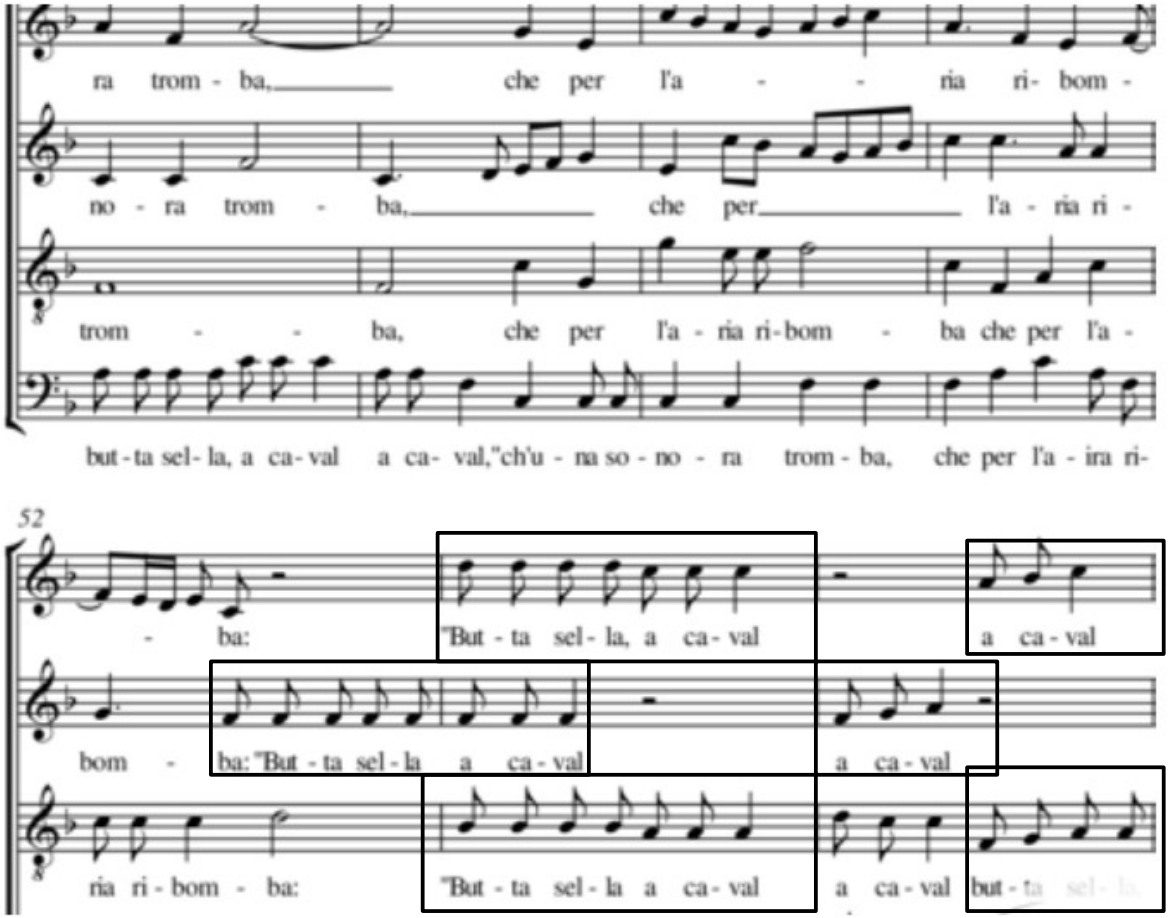


Baude Cordier (1364 -?), canon circulaire (ars subtilior)

Dalle gelate braccia di Titone,
Sopra un caro di fuoco esce l'aurora
Più vaganoi che si mostrasse ancora
E dietro alle sue orme il gran pianeta
Scoprendo i santi rai dal ciel di sgombra
De la tacita notte il velo e l'ombra
E rende d'ogn'intorno
Più de l'usato luminoso il giorno.
Giovani arditi, valorosi e forti
Che l'impugnar non poco vi diletta
La lancia, il spedo, il dardo e la saetta
Uscite fuor de l'oziose piume
Ch'una sonora tromba
Che per l'aria ribomba :
« Butta sella, a caval, a caval »
Su veloci destrier vi chiam'a corte
Per gir col vostro illustre e saggio duce
In questa selv'e in quella
Ad una caccia gloriosa e bella.

Su, su, presto a la caccia
Correte per vederla più che in fretta
Non sia chi vi ritarda far soggiorno;
Udite più d'un corno
Che già col grave suono
Spiega fin su nel ciel tremendo tuono

Pon pon pon pon
Udite il muggiolar grato e soave de veltri
Et altri boscarecci cani



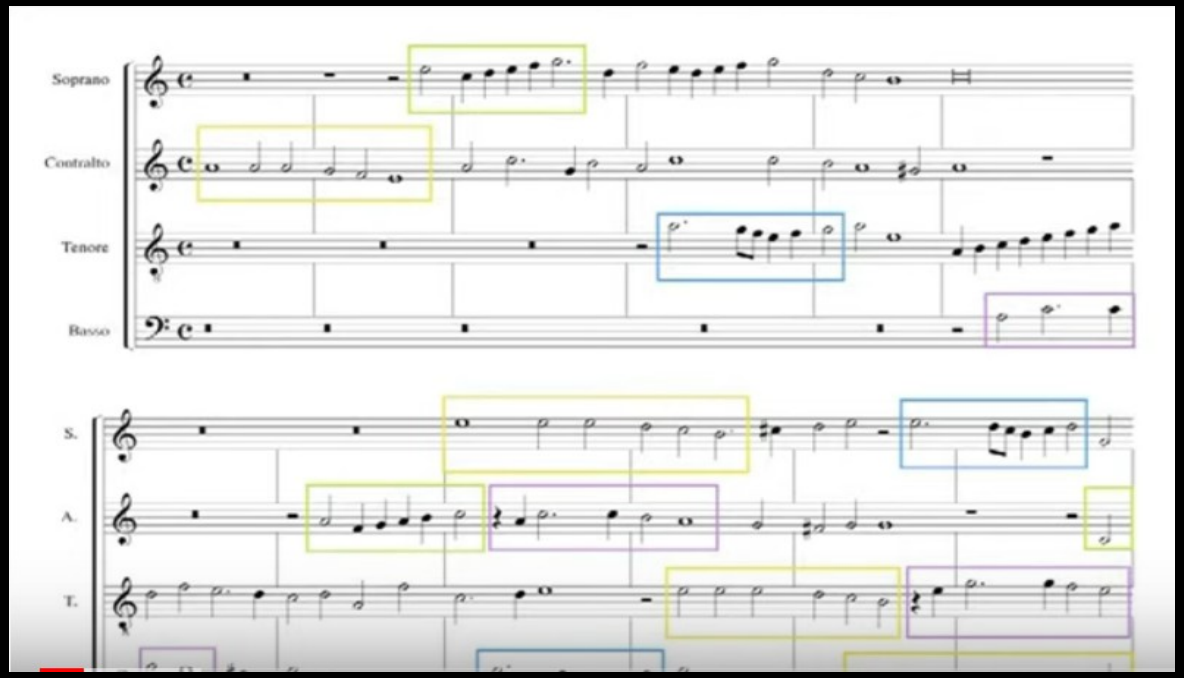
Alessandro Striggio, La Caccia, *madrigal à 4 voix (1567).*

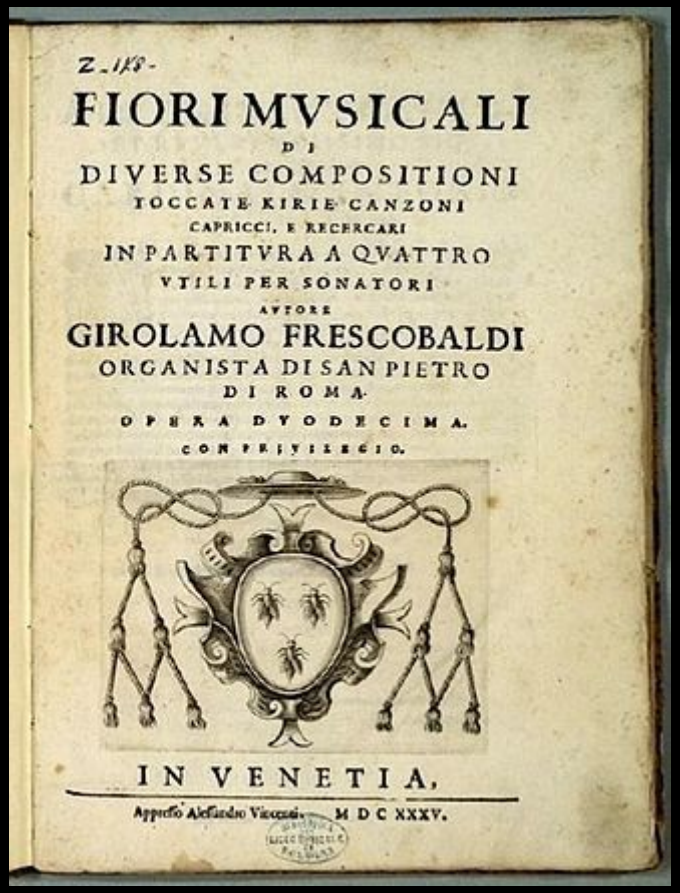
Gnif gnif gnaf gnof au au
Come leggiadramente saltellando
Insieme van scherzando
E la gente di guerra gridando:
"Serra, serra" cinta gli omer di piastr'
E'l capo d'elmo scorre dinanzi
Al prencipe Guglielmo. (...)

> Le *ricercar* (étymologie -> « rechercher »)- pièce instrumentale de nature contrapuntique - se rapproche plus près encore de la fugue. Il se développe au cours de la Renaissance et au début de l'époque baroque (Bach en compose encore). Différents épisodes s'y enchaînent, sans qu'il n'y ait forcément de liens thématiques entre eux.

Un *ricercar* comporte parfois plusieurs sujets. *Cf.* Ricercar à 4 sujets de Frescobaldi (1583-1643) :

https://www.youtube.com/watch?v=dX3_rjW67xE





Girolamo Frescobaldi, Fiori musicali (1635), *comprenant de nombreuses pièces contrapuntiques. Ce recueil fut transcrit par Bach en 1714.*

> La fugue comporte des traits proches de chacune de ces formes. Avec l'essor de la musique instrumentale à l'époque baroque, elle devient un genre à part entière.

> On trouve par ailleurs des fugues intégrées à de nombreux autres genres musicaux : œuvres vocales, instrumentales, religieuses ou profanes...

Ainsi, messes, motets, oratorios, cantates, suites et partitas, sonates, concertos, ouvertures à la française, pièces pour clavier ou autre instrument soliste sont toutes susceptibles de contenir des fugues !

> Bach a livré un héritage considérable dans le domaine de la fugue.

> Il a véritablement donné à ce genre ses lettres de noblesse : chez lui, la fugue est presque une seconde nature !

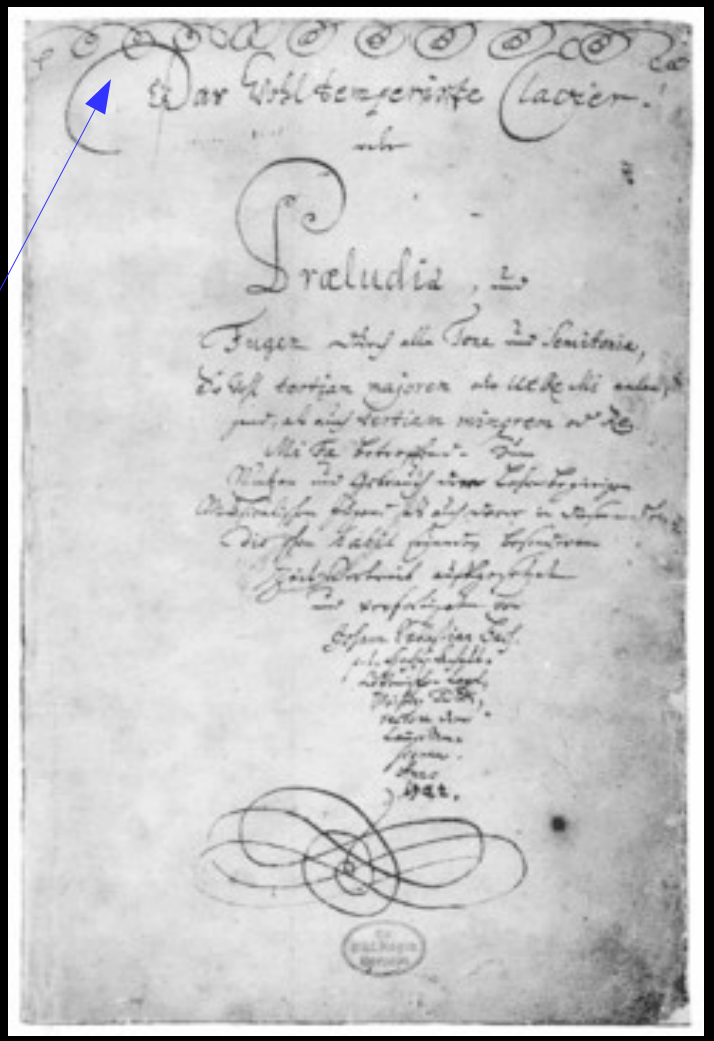
On citera en particulier les recueils spécifiquement consacrés à la fugue que sont :

- Les deux volumes du *Clavier bien tempéré* (1722-3 et 1740-44)

  Deux fois 24 *Préludes et Fugues* dans toutes les tonalités majeures et mineures : c'est le recueil le plus important pour l'histoire de la fugue.

  > L'association de la fugue avec un *prélude*, de conception plus libre et non contrapuntique, est très intéressante.

  > La question du tempérament, soit du type d'accordage auquel Bach pense en composant ces deux recueils, est encore débattue aujourd'hui par les spécialistes ! Il semblerait que la frise « décorative » (de la main de Bach, en haut de la page de son manuscrit), contienne la formule clef pour accorder le clavier. Il ne s'agirait pas du tempérament égal, comme on l'a longtemps pensé, mais d'une façon d'accorder les quintes de sorte à pouvoir toucher à toutes les tonalités, tout en respectant leur couleur propre.

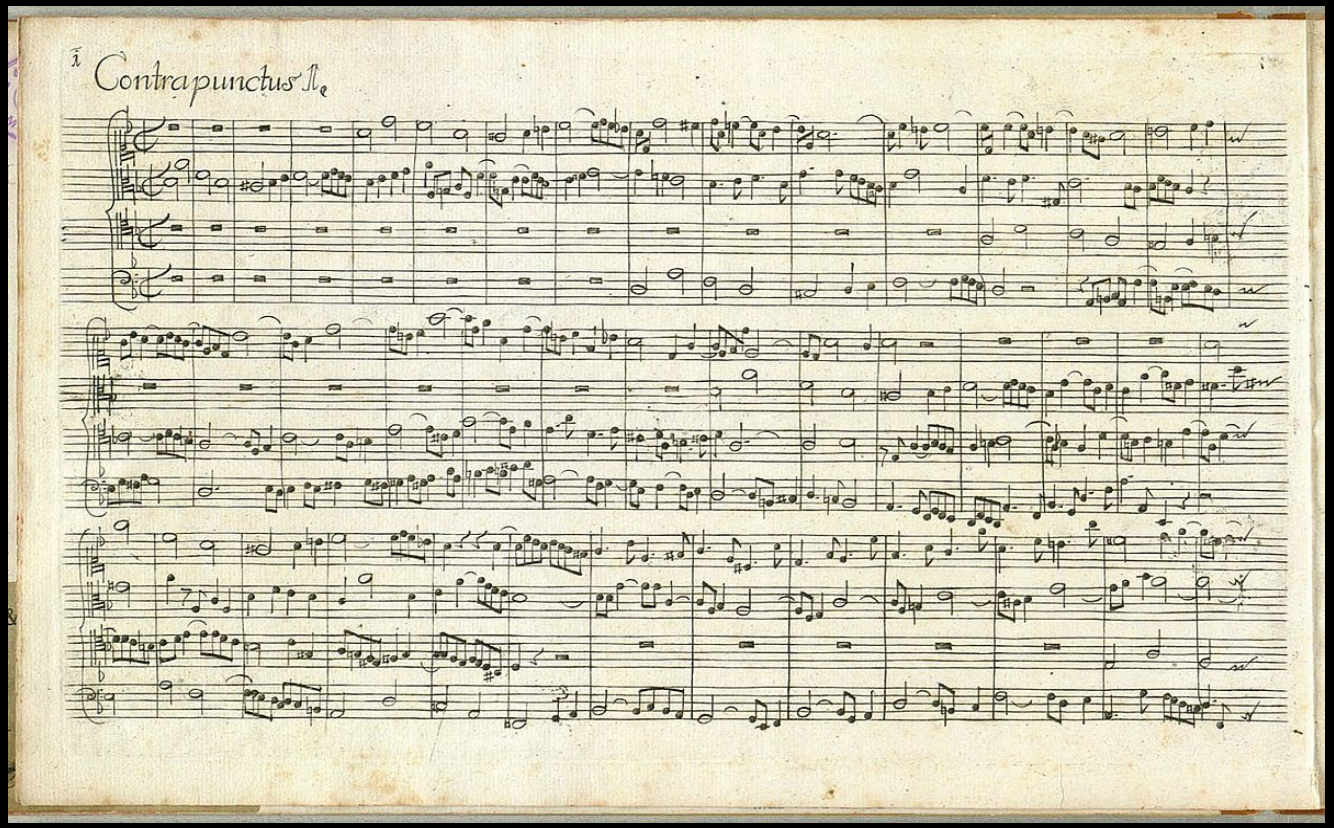


J. S. Bach, page titre du Clavier bien tempéré

- *L'Art de la fugue* (1749-50, inachevé)

> C'est le testament de Bach dans le domaine de la fugue. Immense entreprise, sur la base d'un unique thème (ou *sujet*), *L'Art de la fugue* contient 19 *Contrapunctus* : autant de fugues, contre-fugues, doubles fugues, triples fugues, fugues en miroir et fugues-canons...

Bien que la présentation sous forme de portées séparées ait fait débattre les musicologues, il semble bien que tout *L'Art de la fugue* puisse être joué sur un clavier.



La présentation en portées séparées est d'ailleurs traditionnelle à l'époque baroque pour les genres contrapuntiques (voir le *ricercar* de Frescobaldi auquel nous avons référé plus haut).

Paradoxalement, alors que Bach fait culminer la fugue à un degré de perfection spectaculaire, les genres contrapuntiques connaissent un certain désintérêt, coïncidant avec la naissance du mouvement pré-classique et du style galant.

Ainsi, dans sa *Lettre sur la musique française* (1753), Rousseau se plaint-il de l'usage « des fugues, imitation, doubles dessins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue », et qui n'ont été inventées que « pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question de génie. »

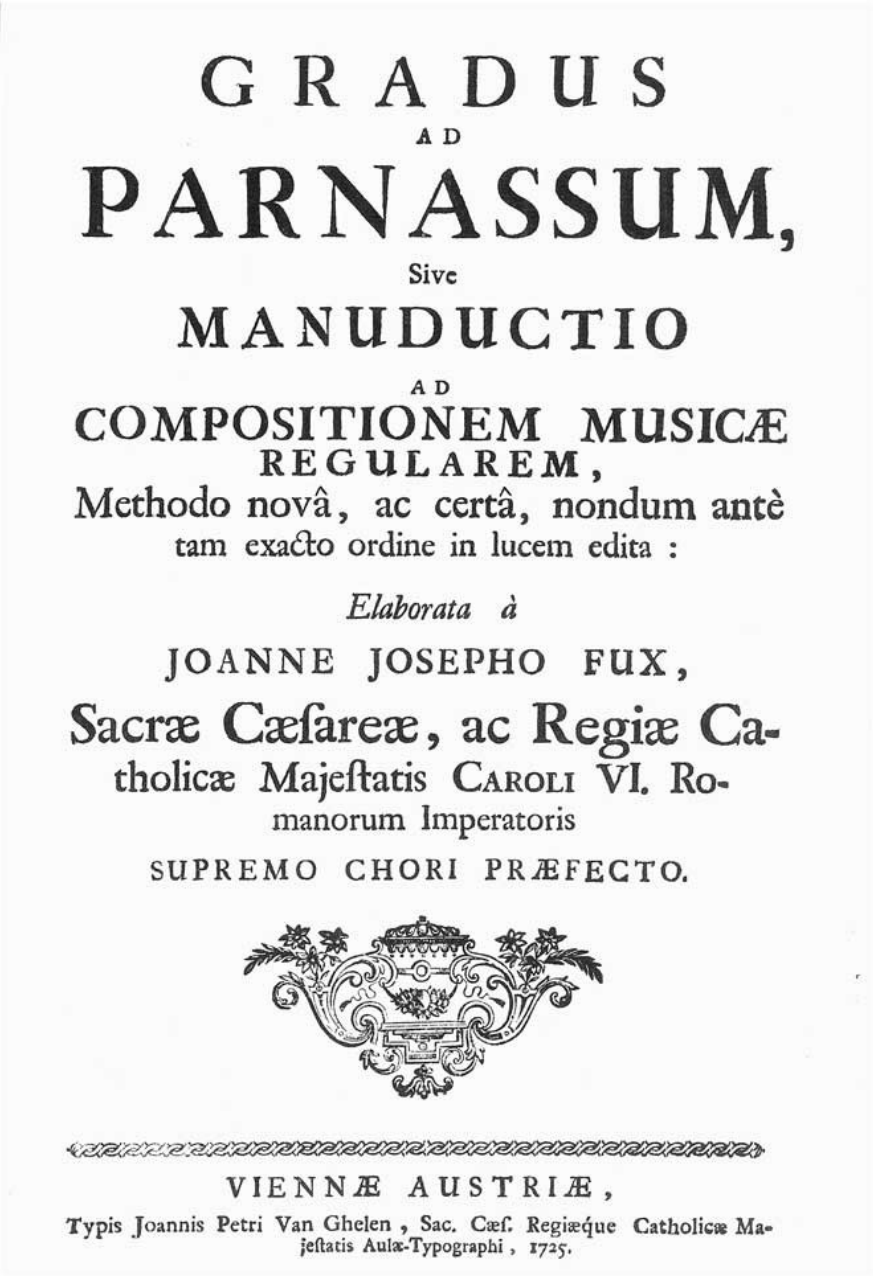
Pour le philosophe, qui était aussi musicien, toutes ces « contre-fugues, fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. »

Dans le même temps, la fugue se « fige » dans un certain académisme, avec sa théorisation dans plusieurs traités au cours du 18ème siècle.

> On peut citer le *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux (1725), traité de contrepoint comprenant plusieurs leçons sur la fugue, qui servit de manuel de composition à bien des compositeurs des générations à venir.

> Dans son *Abhandlung von der Fuge* (1753), Friedrich Wilhelm Marpurg énonce le principe d'une construction en trois parties de la fugue (exposition, développement et réexposition), qui deviendra le modèle de la « fugue d'école » (à propos de ce concept, voir la suite de ce support).

Alors que le grand maître de Leipzig vient de s'éteindre, l'art de la fugue perd de sa liberté, en tant qu'émanation d'une idée amenant toujours de nouvelles formes. Ce faisant, elle devient une méthode de composition et un passage obligé de tout apprenti compositeur.



GRADUS
AD
PARNASSUM,
Sive
MANUDUCTIO
AD
COMPOSITIONEM MUSICÆ
REGULAREM,
Methodo novâ, ac certâ, nondum antè
tam exacto ordine in lucem edita :

Elaborata à

JOANNE JOSEPHO FUX,
Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis CAROLI VI. Romanorum Imperatoris
SUPREMO CHORI PRÆFECTO.

VIENNÆ AUSTRIÆ,
Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Cæs. Regiæque Catholicæ Majestatis Aulæ-Typographi, 1725.

> Il est vrai que la fugue constitue une sorte de sommet du savoir-faire musical, conciliant avec exigence la maîtrise du contrepoint, celle du travail thématique et un sens de la forme et de l'élaboration du discours. Le reproche d'abstraction et d'artifice, qui revient souvent (voir aussi, bien plus tard, les positions de Berlioz ou Debussy), apparaît comme le revers de la médaille d'un genre qui s'apparente, par certains côtés, à une forme d'artisanat.

> A juste titre réputée comme très *analytique*, la fugue permet de développer beaucoup d'outils, de mettre en place certains réflexes d'analyse et un vocabulaire spécifique, transposable à bien d'autres époques de l'histoire de la musique.

> Il faut dire que la fugue n'est pas seulement un genre, mais aussi un procédé d'écriture. En tant que tel, elle nourrit de très nombreuses partitions, bien au-delà de l'époque baroque, et malgré la réticence de certains à l'exercice scolaire de la fugue dite « d'école ».

> Ainsi, Haydn, Mozart et Beethoven ont tous trois redécouvert Bach et exploité la fugue dans leurs partitions symphoniques, de musique de chambre et de musique sacrée.

> Au 19ème siècle, la fugue prend clairement une connotation spirituelle et religieuse.

> Au 20ème siècle, elle resurgit avec force, comme un terreau fertile pour inspirer la construction d'un discours que la tonalité ne structure plus toujours. On citera notamment, parmi bien d'autres, Bartók, Chostakovitch et les compositeurs de la deuxième école de Vienne (Schoenberg, Berg et Webern), qui exploitent beaucoup les procédés liés à la fugue.

> La fugue est donc utile, voire nécessaire, pour aborder des répertoires très différents tout au long de l'histoire de la musique.

2. Mais qu'est-ce qu'une fugue ?

La fugue est un genre *polyphonique* (= à plusieurs *voix*), basé sur :

- l'égalité, et
- l'interdépendance des voix

> découlant du principe d'*imitation*, central pour la fugue. On distingue :

- imitation stricte
- imitation libre

En conséquence, la continuité est remarquable !

> presque jamais de ruptures, de « trous » : tout s'écoule de façon très fluide.

> Les modulations et les cadences aident à structurer la forme et à proposer un découpage de la fugue. On distingue (au moins théoriquement...) deux types de sections :

- parties stables
- parties modulantes

NB : dans la fugue dite « d'école », les parties stables présentent le sujet en imitation stricte entre les voix, avec une symétrie Tonique / Dominante, tandis que les parties modulantes fragmentent le sujet pour créer des marches d'harmonie, avec de l'imitation libre entre les voix.

- La fugue se base en outre sur un concept d'unité mené à un degré d'aboutissement impressionnant, justifiant la dimension « analytique » du genre.

Le *sujet* (ou thème de la fugue) est la base de toute la construction qui va suivre.

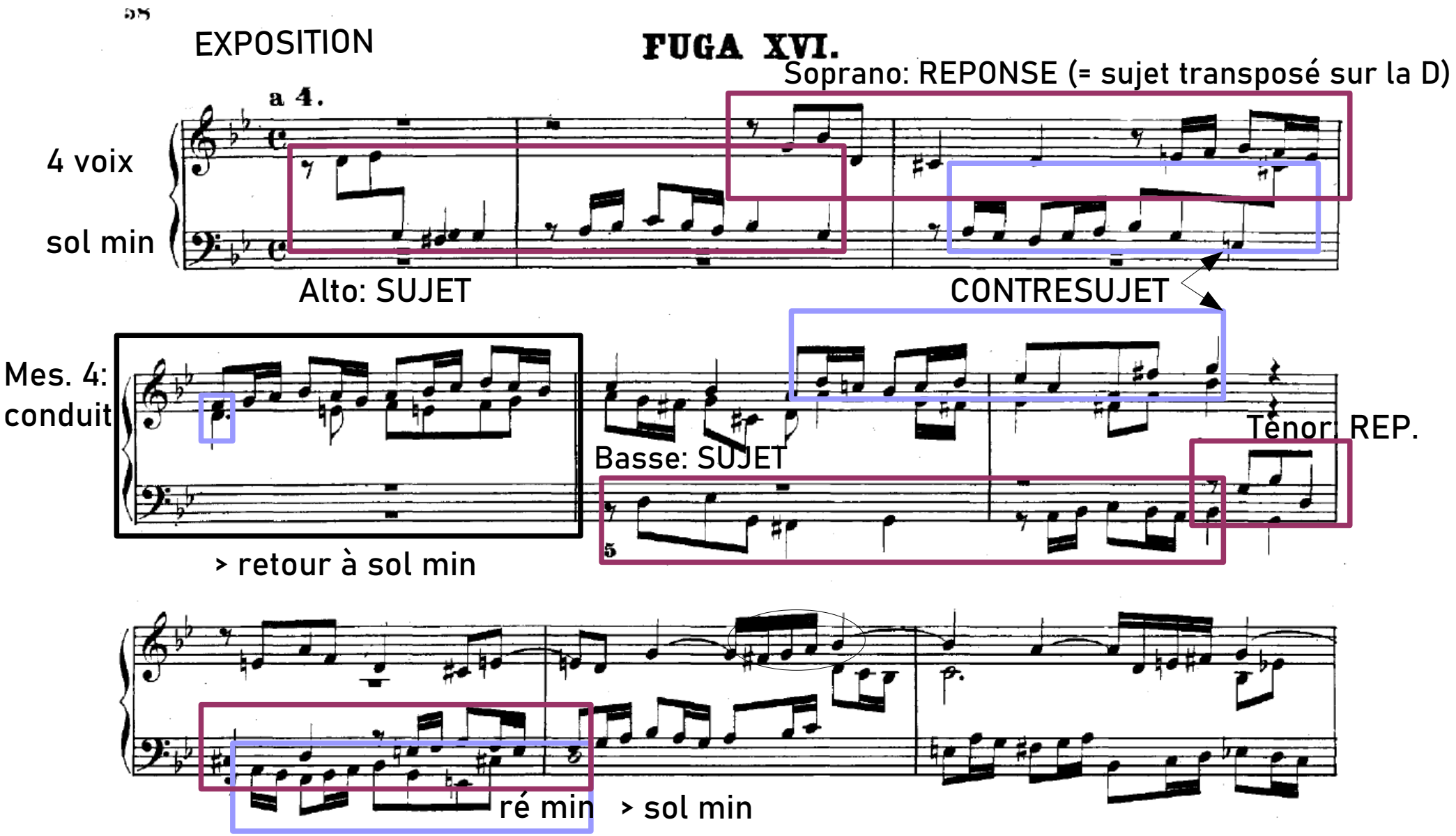
Il apparaît parfois entier, parfois segmenté, fragmenté, et fournit la matière du discours musical.

De nombreux procédés contrapuntiques permettent de varier le sujet, jusqu'à le rendre parfois méconnaissable.

> Genre hautement exigeant, qui a été perçu comme le sommet de l'intelligence musicale, la fugue fournit un véritable modèle de composition.

C'est dans ce sens qu'elle est une étape obligée de tout apprenti compositeur, et qu'elle se prête aussi très bien à l'analyse.

Analyser une fugue : l'exemple de la fugue no 16, CBT 1 de J.S. Bach



Proposition d'écoute en ligne, avec partition (Kimiko Ishizaka) :
https://www.youtube.com/watch?v=9FSFqwdPiwE

(Analyse de la suite > cours suivant ; -)