

Les fugues de Johann Pachelbel, un modèle simple et historique par Gaël Liardon, avril 2005

La « fugue d'école »

Dans la tradition des conservatoires, on enseigne généralement la fugue en utilisant un modèle appelé « fugue d'école ». Ce modèle est en principe inspiré par les fugues de Joh. Seb. Bach, mais en réalité c'est un fait bien connu que seulement une ou quelques-unes des fugues de Bach lui correspondent. Je suppose qu'il s'est plutôt cristallisé au XIXe siècle. Selon ce modèle, une fugue doit nécessairement comprendre les éléments suivants :

- un contre-sujet renversable,
- des expositions du thème (accompagné de son contre-sujet) dans les tonalités voisines,
- des divertissements contenant des éléments du thème,
- une strette,
- éventuellement l'augmentation ou la diminution du thème.

Ce modèle présente à mon avis deux défauts majeurs. Tout d'abord, il n'est pas vraiment historique. Même si l'on tient à se référer au style de J.S. Bach, on constate en étudiant les fugues de ce grand compositeur qu'elles ne contiennent pas systématiquement tous les éléments énumérés ci-dessus, et que ceux-ci devraient être considérés comme des procédés contrapuntiques à utiliser *ad libitum*. Le modèle de la « fugue d'école » revient à considérer la fugue comme une forme, au même titre que la « forme sonate », et ses éléments comme des passages obligés. De nos jours, on s'accorde au contraire souvent pour dire que la fugue n'est pas une *forme*, mais un *procédé*, ce qui signifie que le seul élément nécessaire pour qu'une fugue soit digne de ce nom est l'imitation.

Le deuxième défaut de la « fugue d'école », à mon avis, est que ce modèle est trop difficile pour les débutants. C'est du moins l'expérience que j'ai faite dans mon propre apprentissage. A l'époque où je débutais dans l'étude de la composition, je supposais comme tout le monde que les fugues de Bach étaient le meilleur modèle à imiter, et j'en ai analysé plusieurs. Sans doute ces analyses m'ont-elles fait progresser dans ma compréhension de la musique, mais je me sentais ensuite incapable de composer quoi que ce soit de ressemblant. Les fugues de Bach sont non seulement d'une perfection quasiment inaccessible, mais en plus elles ne suivent en réalité pas de modèle : dans chaque composition, Bach semble inventer une nouvelle forme, inspirée sans doute par les possibilités spécifiques du thème.

Les compositions de Joh. Pachelbel

Je suis ainsi resté dans un état de frustration pendant quelques temps, jusqu'au jour où j'ai découvert les compositions de Joh. Pachelbel et de ses élèves (en particulier sur le conseil du facteur d'orgues Jean-Marie Tricoteaux). Très rapidement, je me suis rendu compte que, sur la base des connaissances de basse continue que j'avais acquises, je pourrais bel et bien composer, voire improviser, des pièces très semblables à celles de cette école. Par la suite, j'ai découvert progressivement les profondes qualités de la musique de Pachelbel, qui est souvent sous-estimée en raison de son apparente simplicité.

D'une manière générale, les compositions de Pachelbel sont d'excellents modèles de composition et d'improvisation. Tout d'abord, parce qu'il compose de manière systématique, en utilisant effectivement des modèles et en les variant peu. Ensuite, son œuvre est abondante, ce qui est très utile pour bien comprendre un style : on comprend beaucoup plus facilement ce qui est un trait stylistique typique ou au contraire une tournure exceptionnelle si on peut faire une étude statistique sur un grand nombre de pièces. Les fugues de Pachelbel, à elles seules, sont au nombre de cent cinq, et suivent pratiquement toujours le même modèle. Enfin, c'est précisément en essayant de l'imiter qu'on réalise que la simplicité du style de Pachelbel n'a rien de pauvre, mais qu'elle est au contraire

d'une grande élégance. Toutes ces qualités faisaient de Pachelbel un compositeur très connu et estimé de son vivant, et en particulier pour ses qualités pédagogiques.

Aspects des fugues de Pachelbel

Le plus grand recueil de fugues de Pachelbel est celui des fugues de *magnificat*, qui en contient huitante-six. Il y en a encore dix-neuf dans les pièces diverses (je me réfère aux deux volumes disponibles aux éditions Dover). On pourrait encore inclure les fugues de chorals, ainsi que les introductions fuguées de beaucoup de préludes de chorals. Je ne considère ici que les fugues à quatre voix, et non les fugues à deux voix, qui sont construites sur un modèle complètement différent, et même exactement opposé à certains égards.

Ces fugues ne contiennent aucun des éléments de la « fugue d'école » :

Il n'y a pas de contre-sujet renversable dans l'accompagnement du thème. Les seuls cas de contrepoint double sont les doubles fugues, composées de trois parties : la première expose un premier thème, la deuxième un second thème, et la troisième les deux thèmes superposés.

Le thème n'est exposé que dans la tonalité principale, en position de *dux* et de *comes*. Il peut y avoir des modulations passagères dans les interludes, mais elles n'affectent pas le thème. Dans certains cas, cependant, le *comes* est modifié pour prendre l'apparence d'une exposition à la dominante. C'est à dire que la mutation qui en fait une réponse tonale du *dux* est parfois supprimée, et le *comes* devient alors une réponse réelle, ou autrement dit une transposition exacte du *dux* à la dominante.

Les interludes entre les apparitions du thème sont dépourvus de matériel thématique. Ils forment de simples transitions d'une longueur variant en gros entre une demi-mesure et deux mesures.

Il n'y a pas de strettes, ou rarement.

En somme, ces fugues ne contiennent rien d'autre qu'un thème qui passe d'une voix à l'autre en position de *dux* ou de *comes*. Les autres voix l'accompagnent par-dessus, par-dessous, ou autour, en formant un contrepoint simple et sans contrainte thématique. Les pièces sont de longueur moyenne, de trente à quarante mesures environ.

La disposition des voix n'est souvent pas rigoureuse, c'est à dire que si on essaye de suivre une voix, on s'aperçoit qu'elle peut monter ou descendre par endroits à tel point qu'elle change en fait de registre : un soprano peut se transformer en alto, etc. Les voix se rajoutent librement à la polyphonie : un soprano supplémentaire peut entrer par-dessus ce qui était censé être le soprano dans les mesures précédentes. Cette manière de traiter la disposition des voix fait qu'il serait souvent impossible de les écrire séparément en partition, ou de jouer la fugue en quatuor, mais cela passe inaperçu à l'audition.

Concernant le nombre de voix, l'apparence générale est celle d'une fugue à quatre voix, mais, comme nous l'avons vu, ce ne sont en général pas quatre voix rigoureuses. La plupart du temps, une voix disparaît discrètement pour laisser la place à l'entrée d'une nouvelle, ou peu après son entrée. En général, une voix ne peut faire entendre le thème qu'au moment où elle entre, et non au milieu de son discours, comme cela est fréquent chez J.S. Bach. Cela explique d'autant mieux la nécessité de lâcher au moins une des autres voix presque à chaque fois qu'on fait entendre le thème. La plupart du temps, on a donc trois voix dans les mains. C'est à la fin de la pièce que les quatre voix sont le plus souvent réunies. Il y a également parfois des passages à deux voix, qui diversifient et allègent la sonorité.

Les fugues de *magnificat* sont vraisemblablement issues de la tradition du verset de *magnificat*

fugué d'Allemagne du Sud, dont Pachelbel était originaire. En comparaison des versets dûs aux autres compositeurs de cette tradition, ceux de Pachelbel sont néanmoins sensiblement plus longs. En raison de leur fonction liturgique et de leur rapport à la psalmodie, ces fugues ont des caractéristiques tonales ou modales parfois un peu spéciales, qu'il n'est pas possible de décrire en détail ici.

Problèmes rencontrés et recherche d'une méthode

Comme on peut le voir, le schéma des fugues de Pachelbel est extrêmement simple et dépourvu de contrainte. En essayant d'improviser des fugues de ce type, je me suis cependant tout de suite heurté à une difficulté qui est pour ainsi dire directement issue de cette absence de contrainte. Je veux parler de la difficulté d'éviter la répétition. Concrètement, lorsque j'essayais de réaliser une première exposition avec un thème, je trouvais des solutions pour accompagner ce thème à deux, à trois et à quatre voix. Mon problème était qu'ensuite, lorsque je voulais faire une nouvelle entrée du thème, mes doigts avaient tendance à suivre les chemins qu'ils avaient appris dans l'exposition, c'est à dire à reproduire exactement la manière dont le thème avait été accompagné auparavant. Cela produisait un effet de répétition extrêmement déplaisant. L'étude des fugues de Pachelbel montre que cet incident ne lui arrive pratiquement jamais. Il trouve toujours le moyen d'accompagner le thème d'une manière différente de ce qui a été entendu auparavant.

Ces premières considérations nous amènent à devoir essayer de comprendre la structure des fugues de Pachelbel. On peut considérer que les quatre premières apparitions du thème forment l'« exposition », au sens traditionnel du terme. Mais en réalité il n'y a pas de séparation entre cette exposition et la suite de la pièce, ni de changement dans la structure de la musique. Dans l'exposition, de petits interludes viennent en général séparer la deuxième apparition du thème de la troisième, et la troisième de la quatrième. Par la suite, cette alternance thème-interlude-thème continue tout simplement jusqu'à la fin de la pièce. Tout au plus peut-on dire que les interludes tendent à être un petit peu plus longs après l'exposition. On peut donc considérer la fugue tout entière comme une sorte d'exposition prolongée.

La difficulté peut alors être formulée ainsi : les quatre premières apparitions du thème (dans l'exposition) produisent à chaque fois un effet de légère nouveauté, comparable à l'entrée en scène d'un personnage sous un éclairage légèrement différent, et il faut trouver le moyen de créer le même effet par la suite à chaque apparition du thème, jusqu'à la fin de la pièce.

J'ai décidé alors de concentrer mon attention sur deux paramètres :

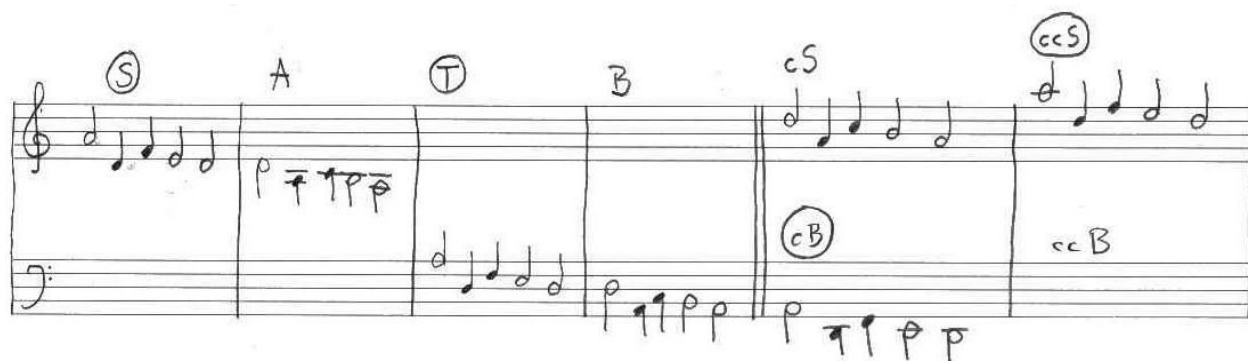
- à quelle tessiture le thème apparaît-il?
- comment est-il accompagné?

Les positions du thème

En raison du libre traitement de la disposition des voix, il est inutile et même parfois impossible de chercher à savoir si un thème qu'on est en train de jouer se trouve au soprano, à l'alto, au ténor ou à la basse. Il m'a semblé que la seule chose qui comptait pour se repérer, c'était de savoir à quelle tessiture le thème se situe, ou autrement dit à quel endroit sur le clavier. C'est ce que j'appellerai la « position » du thème. Comme point de repère, je considère les quatre premières entrées du thème (l'exposition), et je les nomme position de soprano, d'alto, de ténor et de basse. Comme l'ordre de ces quatre premières entrées peut varier (nous le verrons en détails plus loin), on ne peut les identifier avec certitude que lorsqu'on arrive à la quatrième. Je note ces positions au moyen des lettres S, A, T et B. Dans la suite de la fugue, si le thème apparaît de nouveau à la tessiture qui était celle de l'entrée du soprano dans l'exposition, je lui attribue à nouveau la lettre S (pour position de soprano), même s'il semble alors se trouver dans la voix d'alto.

Pour différencier le *dux* du *comes*, j'entoure la lettre s'il s'agit d'un *dux*, et je la laisse nue s'il s'agit d'un *comes*.

Dans la suite de la fugue, Pachelbel utilise en général toutes les positions du thème disponibles sur le clavier, c'est à dire également celles qui se situent dans les extrêmes graves et aigus. Si le thème se présente juste au-dessus de la position de soprano, c'est à dire une quarte ou une quinte plus haut, je nomme cette position « contra-soprano » (cS). S'il y a encore la place pour une position plus aiguë, je la nomme « contra-contra-soprano » (ccS). De même, les positions graves se nommeront « contra-bass » (cB) et « contra-contra-bass » (ccB). Nous disposons ainsi d'un système de notation très simple qui me permet de repérer exactement la position de tous les thèmes, et de savoir s'il s'agit d'un *dux* ou d'un *comes*.

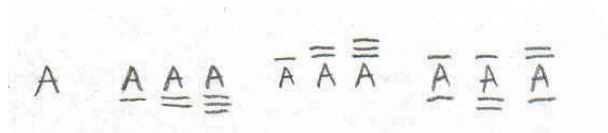


Dans le cas d'un *comes* modifié (voir plus haut), je le signale par la lettre m.



L'accompagnement

En considérant que le thème peut apparaître soit tout seul (au tout début de la fugue), soit accompagné par une, deux ou trois voix, et ceci soit en tant que voix supérieure, inférieure ou médiane, il y a dix possibilités pour accompagner le thème, représentées schématiquement ci-dessous. Les traits horizontaux représentent les voix d'accompagnement.



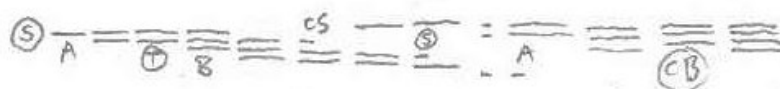
Naturellement, en raison de la tessiture, il est assez improbable qu'un thème en position d'alto soit accompagné par trois voix au-dessus. De plus, dans la réalité, il faut encore tenir compte du fait qu'il y a souvent moins de voix à la fin du thème qu'au début, parce qu'une ou deux se sont arrêtées en cours de route.

Analyse et schéma d'une fugue

Voici une fugue analysée avec ce système. Je mets encore en évidence les transitions entre les thèmes en les encadrant.

The image shows a musical score for a fugue, labeled 'I. 11.' in the first system. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature. It consists of four systems of music. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 14. The fourth system starts at measure 21. Various analysis markings are present throughout the score, including circled letters (S, A, B, C, B), arrows, and brackets. Some markings are placed above the notes, while others are below. A 'Ped.' marking is visible at the bottom of the fourth system. The score is annotated with these markings to highlight transitions between themes.

Je reporte ensuite toutes ces indications de manière à obtenir un schéma de la fugue. Les sections du schéma correspondent soit à un thème et à son accompagnement, soit à un intermède.



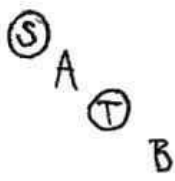

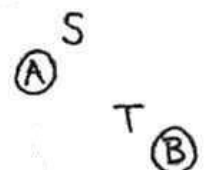
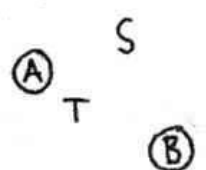
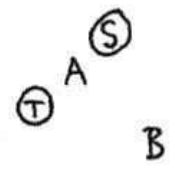
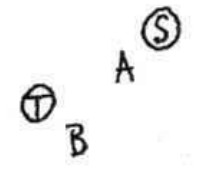
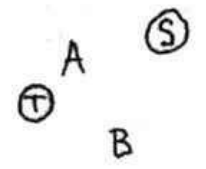
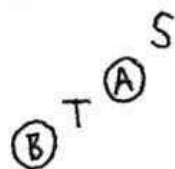
Utilisation du schéma comme modèle

Une première méthode pour apprendre à improviser ou composer des fugues d'après Pachelbel consiste à utiliser ces schémas. En utilisant le même thème, ou n'importe quel autre, on peut réaliser une toute nouvelle pièce avec beaucoup de sécurité, parce que le schéma nous en donne la trame. Il est ensuite très instructif de comparer ses propres compositions avec celles de Pachelbel, et on découvre alors des détails qu'on n'aurait jamais remarqué autrement.

Bien entendu, cette méthode est une première étape. Pour apprendre à faire des fugues soi-même sans copier un schéma préexistant, il faut essayer de comprendre la structure de ces schémas pour arriver à en faire de nouveaux soi-même. C'est ce que nous allons examiner à présent.

Les différents types d'exposition

Dans l'exposition, on peut faire entrer les quatre voix dans différents ordres. Pachelbel utilise huit types d'exposition :

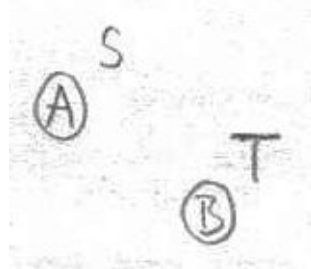
 <p>«S» (33)</p>		
 <p>«A 3+1» (9)</p>	 <p>«A 2+2» (2)</p>	 <p>«A Z» (2)</p>
 <p>«T 3+1» (17)</p>	 <p>«T 2+2» (4)</p>	 <p>«T Z» (3)</p>
 <p>«B» (10)</p>		

Le chiffre entre parenthèses indique pour chaque exposition le nombre de fugues de *magnificat* qui l'utilisent. Dans tout le recueil, seules deux fugues n'utilisent pas l'une de ces huit expositions: VI-9 et VII-5.

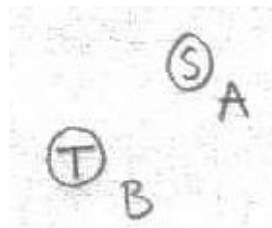
Afin d'en faciliter la mémorisation, j'ai donné à chaque exposition un symbole:

- en commençant par le soprano ou par la basse, il n'y a à chaque fois qu'une seule possibilité, et donc il suffit d'appeler ces expositions « S » et « B »,
- dans les expositions ATBS et TASB, on a d'abord trois voix groupées, puis une isolée, d'où les symboles « A3+1 » et « T3+1 »,
- pour la même raison, les expositions ASTB et TBAS sont symbolisées par « A2+2 » et « T2+2 ».
- les expositions ATSB et TABS forment un tracé en zig-zag, d'où les symboles « AZ » et « TZ ».

On trouve fréquemment chez d'autres compositeurs l'exposition ASBT qui se présente comme ceci:



Par symétrie, on obtient l'exposition TBSA, qui existe peut-être, mais dont je n'ai pas encore trouvé d'exemple:



Le fait que Pachelbel n'utilise pas ces expositions peut s'expliquer de la manière suivante : dans toutes les expositions qu'il utilise, une voix ne peut entrer que si elle est voisine d'une voix qui est déjà entrée, ce qui évite la formation d'un trou dans le bloc des voix, et surtout évite que la dernière voix doivent entrer sous la forme d'une voix médiane. C'est exactement ce qui se produit dans l'exposition ASBT : lorsque la basse entre, la zone du ténor est encore inoccupée (et forme donc en quelque sorte un trou), et ce dernier entre ensuite au milieu des autres voix.

Si un thème de fugue se trouve au-dessus ou au-dessous des autres voix, on peut le traiter à la manière d'une mélodie accompagnée ou d'une basse continue. Il est plus difficile de le jouer au milieu des autres voix. Dans les fugues de Pachelbel cette situation est plus rare que les deux autres, et dans l'exposition, il l'évite complètement.

En poursuivant dans la logique des combinaisons, on trouve encore les expositions SABT et BTSA, dont j'ignore si elles existent dans le répertoire:



En partant du principe que les deux premières voix d'une exposition doivent nécessairement être voisines, ces douze combinaisons doivent représenter la totalité des possibilités de faire une exposition à quatre voix.

Exercices avec toutes les expositions

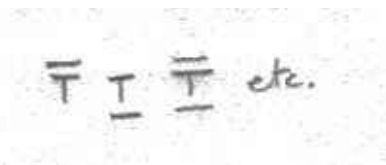
Lorsqu'on improvise des fugues, on pense rarement à varier l'ordre des entrées dans l'exposition, et encore moins à essayer toutes les possibilités. C'est pourtant un excellent exercice, non seulement parce qu'il permet de ne pas commencer toutes ses fugues de la même manière, mais aussi parce que lorsqu'on a réalisé toutes les possibilités d'exposition avec un thème donné, on s'est exercé à présenter le thème dans quasiment toutes les situations possibles, et on a ainsi rassemblé presque tout le matériel nécessaire à la réalisation de la fugue entière.

Après l'exposition

Après les quatre premières entrées, il s'agit de continuer de présenter le thème d'une manière différente à chaque fois. Ce qu'il faut absolument éviter, c'est de rejouer exactement quelque chose qu'on a déjà joué précédemment. Si par exemple la troisième entrée de l'exposition était en position de ténor avec deux voix au-dessus,



on a alors intérêt à éviter de rejouer le thème dans la même situation, parce qu'on risque alors de conduire les voix d'accompagnement exactement de la même manière. Il est en tous cas très difficile d'éviter cela quand on improvise. On peut le faire en permutant les voix d'accompagnement, mais cela exige de penser très vite. Le plus sûr serait de trouver le moyen d'éviter absolument de représenter le thème dans cette configuration. Il suffit de changer un paramètre pour que l'effet sonore soit modifié. La position de ténor peut donc encore être présentée dans d'autres situations, telles que:



Il y a donc en réalité beaucoup de possibilités d'éviter de tomber dans la répétition. La difficulté est de penser à les utiliser pendant qu'on improvise, alors qu'on doit penser à tant d'autres choses. Il est donc utile de repérer au préalable quelques positions dont la réussite est garantie.

Tout d'abord, il y a les positions « contra-soprano » et « contra-bass » (et éventuellement « contra-contras... »), qui n'apparaissent pas dans l'exposition, et produiront donc un effet nouveau et remarquable. Les positions aigües (cS ou ccS) peuvent apparaître n'importe quand dans le courant de la fugue. En revanche, Pachelbel termine très souvent ses fugues en jouant le thème dans la position la plus grave possible (cB ou ccB suivant les cas). Il rajoute ensuite quelques mesures qui forment une courte *peroratio* et une cadence.

Pour le reste, il n'y a pas d'autre possibilité que de rejouer une position déjà apparue, mais dans une configuration différente. Les deux positions les plus faciles à réutiliser sont les deux premières de l'exposition. En effet, la toute première entrée de la fugue n'est accompagnée par aucune voix : on pourra donc la rejouer sans aucun risque, puisqu'elle sera alors forcément accompagnée et produira un effet sonore tout différent. De même, la deuxième entrée de la fugue est accompagnée par une seule voix : elle produira elle aussi un effet différent la deuxième fois, pour autant qu'elle soit accompagnée par au moins deux voix, ce qui est la situation la plus fréquente.

De cette manière, on a déjà huit apparitions du thème, ce qui suffit pour réaliser une petite fugue. Vingt des fugues de magnificat de Pachelbel sont effectivement construites sur un plan de ce type (I-1, I-6, I-11, II-2, III-9, IV-2, IV-3, IV-5, V-3, V-4, V-9, V-10, V-11, VI-2, VI-8, VI-10, VII-7,

VIII-6, VIII-11, VIII-13). Si on commence par le soprano, le plan pourra se présenter ainsi :

S A T B S cS A cB

Les quatre premières entrées et la dernière ne peuvent en principe pas être déplacées. En revanche, les autres (S cS A) peuvent apparaître dans un ordre différent. On peut rajouter des intermèdes entre toutes les entrées sauf les deux premières. Il y a naturellement beaucoup de possibilités pour réaliser la disposition des voix d'accompagnement.

On peut ensuite varier et agrandir ce plan de nombreuses manières. On obtient par exemple un très bel effet si on réduit le nombre de voix dans le cours de la fugue, et qu'on fait à nouveau entendre le thème sous la forme d'un duo. Les fugues de Pachelbel ne suivent pas un plan stéréotypé ou rigide. Il est irremplaçable de les jouer et de les étudier soi-même pour aller plus loin.

Fugues de chorals

Les intonations de chorals dans le culte sont un excellent terrain d'exercice pour apprendre à faire des fugues. Au début, on peut faire de toutes petites fugues à trois entrées, qui remplissent déjà très bien leur fonction. Avec le temps, on arrivera peut-être à réaliser des fugues un peu plus longues. Le seul défaut de ces fugues est que les mélodies de chorals ne donnent pas toujours des thèmes très faciles à traiter. Il faut parfois se débrouiller comme on peut, en se contentant de solutions contrapuntiques peu élégantes, mais on peut voir dans le répertoire, et en particulier dans les pièces de Pachelbel, que les anciens le faisaient parfois aussi.

Lorsqu'on sait faire une petite fugue de choral, elle peut servir d'introduction à un grand choral d'orgue avec *cantus firmus* au soprano ou à la basse. On en trouve de nombreux modèles chez Pachelbel. Ces pièces sont écrites à trois ou quatre voix, et la fugue d'introduction peut être assez développée ou très courte selon les cas.