



HAL
open science

Archaïque ou à la mode?. Composer des fugues en France au milieu du XVIII siècle: Claude Balbastre et le Livre de pièces d'orgue et de clavecin (1749)

Nathanaël Eskenazy

► **To cite this version:**

Nathanaël Eskenazy. Archaïque ou à la mode?. Composer des fugues en France au milieu du XVIII siècle: Claude Balbastre et le Livre de pièces d'orgue et de clavecin (1749). Alexandre Chèvremont. La polyphonie. Des Lumières à Adorno, 19, Classiques Garnier, pp.91-118, 2024, Musicologie, 978-2-406-17261-1. 10.48611/isbn.978-2-406-17263-5.p.0091 . hal-04825519

HAL Id: hal-04825519

<https://hal.science/hal-04825519v1>

Submitted on 10 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Archaïque ou à la mode ? Composer des fugues en France au milieu du XVIII^e siècle : Claude Balbastre et le *Livre de pièces d'orgue et de clavecin* (1749)

Nathanaël Eskenazy

L'article présente ici les 6 fugues manuscrites de Balbastre de 1749, après avoir développé les différents enjeux (historiques, esthétiques, réception) autour de la forme, en France, sous l'Ancien Régime.

Préambule

Gustave Flaubert, dans son *Dictionnaire des idées reçues*, écrit à l'article fugue : « On ignore en quoi cela consiste, mais il faut affirmer que c'est difficile et fort ennuyeux¹ ». La fugue, trop compliquée et trop sérieuse pour un esprit français ? C'est probablement la question qui vient immédiatement à l'esprit lorsque l'on cite Flaubert, lequel s'amuse de la bêtise véhiculée par les clichés et les préjugés qui ont la vie dure. Il est certain que la fugue reste étroitement liée à la sphère germanique, et un nom, celui de Jean-Sébastien Bach, revient incessamment pour évoquer une forme qui connut, dans la première partie du XVIII^e siècle, sous la plume du Cantor de Leipzig, son acmé. C'est oublier, pourtant, que la fugue appartient, au XVII^e et encore au XVIII^e siècle – et la France n'échappe pas, à son niveau, à cette tendance² – aux us et coutumes musicaux, même si elle devient peu à peu obsolète dans un monde où les goûts évoluent : le style « galant », qui apparaît aux alentours de 1720, privilégie désormais la mélodie et le beau chant expressif, préférant mettre de côté une écriture que d'aucuns pourraient juger trop complexe.

Dans le paysage musical européen, la France cultive une certaine singularité par rapport à ses voisins. La forme connaît surtout son heure de gloire durant le Grand Siècle, particulièrement dans les messes pour orgue. On trouve de remarquables exemples, entre autres, dans De Grigny³ (fugue à 5 avec le sujet du Kyrie) ou encore dans la *Messe des Paroisses* de Couperin⁴. On citera aussi les fugues et caprices de Roberday publiés au début des années 1660 et qui apparaissent comme des modèles du genre. Citons, enfin, d'Anglebert qui publie 5 fugues dans son recueil de pièces de clavecin de 1689.

¹ *Le Dictionnaire des idées reçues*, in *Œuvres complètes*, Préface de Jean Bruneau, Présentation et notes de Bernard Masson, Tome II, Paris, Seuil 1964, p. 309.

² L'exemple de Jean-Philippe Rameau est intéressant. La forme fuguée se retrouve dans plusieurs des compositions qui jalonnent sa carrière : ainsi dans les motets *Laboravi* (circa 1720), *Deus noster refugium* (entre 1713 et 1715) ou *In convertendo* (circa 1720). Le premier motet cité est d'ailleurs retranscrit par le compositeur dans son *Traité de l'harmonie* en 1722. Entre autres pièces fuguées ou dont l'écriture imitative est particulièrement développée, on peut citer le quatuor « Tendre amour » dans *les Indes Galantes* (1735), ou « la Forqueray » dans *les Pièces de clavecin en concert* de 1741. Pour quelques explications sur la fugue en France, cf. l'article de Jean Duron « Laboravi », in *Rameau de A à Z*, sous la direction de Philippe Beaussant, Paris, Fayard/IMDA, 1983, p. 198. On pourra aussi se reporter à la notice de Brigitte François-Sappey, « Fugue, fughette instrumentale », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction de Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992, p.308. Enfin, on lira avec intérêt le chapitre sur la musique d'orgue française du Grand Siècle de James Richard Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, collection « Harmoniques », 1981, p. 352-373. Le musicologue américain traite, aussi, de la sécularisation progressive de l'instrument et de son répertoire durant le règne de Louis XV.

³ Nicolas de Grigny (1672-1703) publie son unique recueil de musique d'orgue en 1699 au moment où il est titulaire de l'instrument de la cathédrale de Reims. Cette musique, de très grande qualité, marqua, on le sait, le jeune Bach qui la recopia de sa main.

⁴ François Couperin (1665-1733) reçut le privilège royal de publier ces deux messes d'orgue en 1690. Parmi les exemples de pièces fuguées remarquables, on peut citer, dans la *Messe des Paroisses*, la première fugue sur le Kyrie, ou bien encore, toujours dans la même messe, la dernière partie de l'Offertoire qui est un mouvement de gigue entièrement fugué.

Le XVIII^e siècle – la Régence donne le ton – se singularise par un esprit moins austère et moins « sérieux », en affirmant son opposition nette et franche vis-à-vis des modes musicales que la cour de Versailles, notamment la seconde partie du règne de Louis XIV avec son retour de dévotion plus marqué qu'on lui connaît, avait instaurées. Le répertoire pour orgue, qui continue d'être enrichi par de nombreux compositeurs (Corrette, Dandrieu, Clérambault, entre autres), connaît dès lors un changement radical, notamment pour ce qui touche à la fugue : pensée contrapuntique moins dense, ornements très développés⁵. Ce désamour peut s'expliquer de deux manières différentes. Les commentateurs voient en la fugue un exercice d'une grande difficulté qui ne correspond plus désormais aux goûts et aux sensibilités du public. Ainsi Rousseau :

« En un mot, dans toute la *Fugue*, la confusion de Mélodie et de Modulation est en même temps ce qu'il y a de plus à craindre et de plus difficile à éviter ; et le plaisir que donne ce genre de Musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste⁶ ».

L'article du philosophe, d'abord très technique, s'oriente, dans sa conclusion, vers un propos plus esthétique. Il y dénonce le manque de clarté (« la confusion »), soulignant que le plaisir musical qui pourrait en être retiré n'atteint nullement son objectif : le terme de « médiocrité » symbolise bien l'idée que l'auditeur reste sur sa faim. La fugue, et c'est un paradoxe que soulève Rousseau, n'est aucunement satisfaisante pour celui qui l'écrit : ce dernier n'est qu'un technicien de la composition (« le bon harmoniste »), et la formule quasi oxymorique, même ironique (« ingrat chef-d'œuvre ») souligne bien que tous les efforts n'ont pas porté leurs fruits : la fugue demeure un exercice hautement intellectuel, certes, mais qui ne parvient pas à susciter une émotion pour qui l'écoute et qui mettrait en branle sa sensibilité. Rousseau, dans son analyse, ne trahit pas seulement son acharnement à défendre un modèle musical, celui de l'Italie et de la musique vocale, essentiellement. Les fugues sont un pré carré de la musique instrumentale. Le philosophe se situe encore dans le sillage de la pensée classique qui considère que la musique « pure », et donc sans le support des mots, paraît incapable de « dire » quelque chose à l'auditeur et de provoquer chez lui une émotion musicale singulière⁷.

La mise à l'écart progressive de la fugue en France semble avoir une autre cause. Le pays connaît depuis la fin du XVII^e siècle et surtout au XVIII^e siècle des publications exponentielles de traités de basse continue. Ces derniers font florès durant toute la fin de l'Ancien régime, surtout dans la seconde partie du siècle : ils s'adressent d'abord à des gens qui veulent apprendre assez rapidement les rudiments de l'harmonie et en maîtriser les ressorts essentiels afin d'accompagner convenablement un instrumentiste ou un chanteur. Composer une fugue exige une maîtrise des savoirs et une technique très aboutie et marquée, en ce sens, une professionnalisation du musicien. Les traités de basse continue sont d'abord publiés à l'intention des amateurs, les dilettantes, mais dans son acception la plus noble : des musiciens de bon voire, parfois, de très bon niveau, mais qui ne vivent pas de leur art, et envisagent la musique comme un passe-temps d'une grande noblesse, un art que l'on cultive à plusieurs ou que l'on apprend sous l'égide d'un maître. La musique fait donc partie des éléments qui favorisent au plus haut point la sociabilité entre gens de qualité. En faisant éditer de nombreux ouvrages de basse continue, les compositeurs ont aussi compris qu'ils pouvaient

⁵ James Richard Anthony, *op.cit.* p. 370.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, (1762), *Œuvres complètes*, Tome V, « Écrits sur la musique, la langue et le théâtre », sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Nrf Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 831-833.

⁷ Cette critique de la musique instrumentale se retrouve, par exemple, à l'article « Sonate » dans lequel Rousseau fustige la mode des « symphonies » et autres morceaux instrumentaux : « la parole est le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, et c'est par les Sons touchans [sic] de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument est loin de cette énergie ? » **Jean-Jacques Rousseau, *op.cit.*, p. 1060.**

s'adresser à une frange de la population plus large tout en s'assurant une manne financière et en faisant connaître leur nom en tant que « maître de clavecin ». Ces publications (dont la visée pédagogique est explicite tout en donnant un socle théorique solide⁸), ainsi mises à la disposition d'un plus grand nombre, permettent une relative démocratisation de la pratique musicale, laquelle n'est plus réservée seulement à une élite professionnelle, experte, émérite.

Définitions de la fugue : penser la réception de la forme en France sous l'Ancien Régime

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les traités publiés en France à destination de l'étude de la fugue et plus généralement du contrepoint restent une denrée assez rare⁹. On peut toutefois citer le *Traité de composition de musique* de Nivers (1632-1714) publié en 1667 qui précise que la fugue est d'abord une pièce contrapuntique fondée sur l'imitation :

« Une fugue est une imitation de chant qui se fait lorsque les parties s'entresuivent et entrent les unes après les autres par le moyen de quelques poses¹⁰ ».

La définition, bien que ramassée pour ne pas dire laconique, est ensuite approfondie par des commentaires techniques déclinant plusieurs modèles de la forme (fugue simple, contre-fugue et fugue double). Elle montre néanmoins que le modèle vocal – et non instrumental – reste une référence incontournable à une période où il s'agit de penser la musique comme support des mots. Ce texte est plutôt une exception dans un monde musical français où les traités d'accompagnement sont nombreux, on l'a souligné précédemment. Nivers, lui-même, ne déroge pas à cette règle, puisqu'il joint à son recueil de motets à voix seule de 1689 un « art d'accompagner sur la basse continue, pour l'orgue et le clavecin »¹¹.

On peut établir un premier constat : les définitions données par les dictionnaires et les traités qui ont trait à la fugue se modifient au fur et à mesure du temps. On passe progressivement d'explications techniques à des réflexions esthétiques plus approfondies. La fugue se retrouve, malgré elle, au cœur de polémiques musicales qui innervent une partie du XVIII^e siècle et posent les fondements d'une nouvelle réflexion esthétique dans laquelle goût, sensibilité et émotion deviennent plus que jamais des enjeux majeurs. Se pencher sur le sémantisme du mot au cours de cette période permet, de fait, d'écrire une histoire de la réception de la forme en France.

Le *Dictionnaire de Musique*¹² de Sébastien de Brossard (1655-1730), publié en 1703, se focalise d'abord sur les aspects techniques. L'ecclésiastique explique ainsi quels sont les différents types de fugue sans chercher à développer une réflexion sur l'expressivité de la forme. Néanmoins son article s'achève par ce qu'il nomme la *fuga pathetica* dont il précise :

⁸ C'est le cas du traité de Corrette dont nous reparlerons dans la troisième partie de cet article. Pour une étude plus approfondie concernant les questions de pédagogie musicale au Siècle des Lumières et leur implication philosophique, on pourra consulter Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, P.U.F, collection « Écriture », 1985, pp. 293-325, ainsi que Béatrice Durand-Sendrail, *La musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994, « Pédagogie musicale », pp. 84-106.

⁹ Ainsi le traité de Nicolas Bernier, *Principes de composition*, est resté à l'état de manuscrit. Il devait être publié par l'éditeur Le Clerc en 1765. Il fut rédigé avant le grand traité de Rameau de 1722. On peut aussi évoquer les écrits de Marc-Antoine Charpentier, les *Règles de composition* ainsi que l'*Abrégé des règles de l'accompagnement*, également conservés sous forme manuscrite. On en trouvera une transcription dans la biographie du compositeur par Catherine Cessac, Paris, Fayard, 1988, pp. 437-461.

¹⁰ Guillaume Gabriel Nivers, *Traité de composition de la musique*, Paris, chez l'Auteur proche S. Sulpice, et Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont Parnasse, 1667, chapitre dernier, p. 49.

¹¹ Guillaume Gabriel Nivers, *Motets à voix seule accompagnée de la basse continue et quelques autres motets à deux propres pour les religieuses*, Paris, chez l'Auteur, proche Saint Sulpice, 1689, pp. 149-170, reprint in « Le petit motet français », collection dirigée par Jean Regnery, Béziers, Société musicologique de Languedoc, s.d.

¹² *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités en musique*, Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont Parnasse, seconde édition, 1705, pp. 27-29. C'est sur cette édition que nous nous fondons pour nos commentaires.

« *Fuga pathetica* veut dire FUGUE PATHETIQUE, ou *passionnée*, propre pour exprimer quelque passion surtout la douleur, etc. Elle est ordinairement dans le genre *diatonico-chromatique* ¹³ ».

De Brossard ne dénie pas à la fugue la possibilité de créer une émotion forte : elle peut y répondre, selon lui, dans un cadre bien précis, qui relèverait plutôt celui de la musique vocale religieuse, à des moments où les affects sont particulièrement exacerbés et soulignés par l'utilisation du chromatisme dont on sait qu'il possède, dans la musique baroque, une puissance rhétorique particulièrement efficace.

Mais dès 1715, le propos charge avec virulence la fugue dans laquelle on ne voit qu'un exercice scolaire, inappréciable comme « beau » morceau de musique tant elle fait preuve de sécheresse intellectuelle. C'est l'avis assez tranché que donnent le père Bourdelot et Joseph Bonnet¹⁴ :

« La fugue n'est qu'un pur ouvrage d'étude et d'application, où le goût n'a pas la moindre part ! C'est une pure ressource des esprits bornés. Il ne saurait être honorable à ceux qui ont du génie d'user souvent d'une chose qui est le secours ordinaire de ceux qui n'en ont point¹⁵ ».

On peut même aller plus loin en soulignant que cette définition, inscrite au sein d'une histoire de la musique publiée l'année de la mort du Roi-Soleil et dédiée au futur Régent, donne, implicitement, son aval à la nouvelle mode musicale que Philippe d'Orléans, dans son cercle, avait grandement contribué à favoriser en raison de ses goûts personnels portés vers la musique italienne. Définir la fugue comme un « ouvrage d'étude » stérile qui fait passer l'apprenti compositeur pour un tâcheron soumis à des règles intangibles (« l'application ») et dont l'ouverture d'esprit est limitée voire inexistante (« esprits bornés »), ne semble pas dû au seul hasard et à la plume de deux historiens, trempée dans le vitriol. On sonne clairement le glas d'une pratique liée surtout au cérémonial religieux en vogue durant le Grand Siècle avec toute la grandeur et la solennité que cela engendrait. L'esprit de la Régence plus libre et licencieux, partant plus irréligieux, plus hédoniste, résolument moderne par rapport à une cour déclinante, se focalisait sur d'autres goûts musicaux dans lesquels la fugue ne pouvait véritablement légitimer – ou trouver – sa place.

Rameau est sans doute le premier qui l'envisage comme une forme capable de véhiculer des émotions et de l'expressivité. Dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722)¹⁶, le compositeur consacre un très long chapitre, (partie III, chapitre 44), à l'écriture d'une fugue et y greffe une réflexion poussée sur celle-ci. Une fugue est d'abord un édifice qui doit trouver son équilibre selon plusieurs critères :

« Dans la musique, le dessein est en général le sujet de tout ce que l'on se propose ; car un habile compositeur doit se proposer un mouvement, un ton ou un mode, un chant et une harmonie conforme au sujet qu'il veut traiter¹⁷ ».

On voit dans la fin de la citation que chant et harmonie ne sont nullement des entités séparées dans la fugue, mais qu'elles se complètent. Celle-ci repose sur une alchimie subtile : une mélodie (celle du sujet qui sera traité) avec l'harmonie (sous-entendue) qui convient. Ces deux critères, essentiels, permettront le développement contrapuntique.

¹³ Sébastien de Brossard, *op.cit.*, pp. 28-29.

¹⁴ Pierre Michon-Bourdelot (1610-1684) et Jacques Bonnet (1644-1724), *Histoire de musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent, dédiée à S.A.R monseigneur le duc d'Orléans*, Paris, chez Jean Cochart, 1715.

¹⁵ Bourdelot et Bonnet, *op.cit.*, Tome IV, p. 122.

¹⁶ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722, « Du dessein, de l'imitation et de la fugue », reprint Zurfluh, Paris, 2009.

¹⁷ P. 332.

Néanmoins, la fugue est loin d'être considérée comme une synthèse de règles sèches qu'il suffirait d'appliquer. Pour le compositeur, il s'agit sans conteste d'une des formes les plus élevées de l'art musical : défendre cette position, c'est questionner le bon goût du musicien qui s'est familiarisé avec les compositions de ceux qui l'ont abordée :

« La fugue est un ornement dans la musique qui n'a pour principe que le bon goût ; de sorte que les règles générales que nous venons d'en donner, ne suffisent pas encore pour y réussir parfaitement. Les différents sentiments et les différents événements que l'on peut exprimer en musique, sèment à tout moment des nouveautés que l'on ne peut réduire en règles. Le bon choix de ces routes [données par l'harmonie] dépend de notre goût et ce goût a besoin d'une certaine expérience, qui ne s'acquiert qu'à force de voir et d'entendre les ouvrages des plus habiles auteurs de ce genre¹⁸ ».

Rameau a une visée pédagogique puisqu'il exhorte à la fréquentation des grands maîtres précisant que cette étude assidue et constante a de plus grandes vertus que l'application stricte de règles dont on peut se détacher.

À l'opposé de Rameau, Rousseau – que nous avons évoqué dans le préambule – s'oppose à toute musique contrapuntique en ennemi acharné. Il faut rappeler que dès la *Lettre sur la musique française* de 1753, le philosophe procède à une attaque virulente de la fugue qu'il met, sans distinction aucune, dans le même sac que d'autres types d'écriture fondés sur le principe de l'imitation :

« Une autre chose, qui n'est pas moins contraire que la multiplication des parties [...] c'est l'abus ou plutôt l'usage des fugues, imitations, doubles desseins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque que le mérite que la difficulté vaincue, et qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'Art pour faire briller le savoir en attendant qu'il fût question de génie. [...] À l'égard des contre-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 goût¹⁹ ».

La fugue serait une forme obsolète, vestige moribond d'une époque révolue. L'écrivain n'est pas sans évoquer Boileau et son « clinquant », invective lancée à toute une littérature jugée trop « baroque »²⁰. Rousseau entend dénoncer une forme démonstrative, qui joue avec un trop-plein musical, mais sans véritablement de « goût ». Elle n'est aussi que les prémices malheureuses de la musique : la complexité, loin de la servir, est un écueil contre lequel elle bute et qui entrave son évolution. La préséance est d'abord accordée à la mélodie, qui joue le rôle de garde-fou et permet à l'ensemble de la composition de ne pas tourner à la confusion. Rousseau se pose ainsi en défenseur d'une plus grande simplicité et d'une plus grande clarté de la musique.

Les propos du philosophe invitent aussi à se demander si la fugue ne serait pas autre chose qu'une forme ostentatoire dans la mesure où le musicien y ferait étalage de son savoir et de sa haute maîtrise du contrepoint. Elle ne relève, si l'on lit Rousseau entre les lignes, que de l'artifice. Ce sophisme musical²¹ – si on peut lui donner ce nom – s'apparente à un leurre : la difficulté, la complexité technique, l'effort quasi athlétique qu'il faut fournir pour parvenir à ses fins, ne font que duper l'auditeur qui croit entendre une pièce musicale de haute tenue.

¹⁸ P. 358-359.

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *Œuvres complètes*, Tome V, p. 308.

²⁰ Nicolas Boileau, *Satire IX*, « À Malherbe, à Racan, préférer Théophile / Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile. », in *Satires, épîtres, Art poétique*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Nrf Gallimard, 1985, p. 111.

²¹ Cette idée de la tromperie et de l'abus de l'auditeur par une forme aussi complexe que la fugue rappelle d'assez près la critique que Platon, par la voix de Socrate, émet contre les sophistes, notamment dans *Gorgias* et *Protagoras*. Si le sophiste recourt aux artifices du langage pour tromper l'auditeur et faire passer le faux pour le vrai, le compositeur de fugue peut être vu, à juste titre, comme son double. Cela montre que Rousseau pense la musique comme un langage à part entière avec ses codes, sa grammaire, sa syntaxe, et qu'il peut à tout moment être dévoyé par qui le possède et en a la maîtrise.

Pour le philosophe, c'est bien le manque de naturel²² qui est frappant voire criant dans les jugements qu'il émet. Au vu de ces propos, on ne peut que constater qu'il existe une méfiance généralisée à l'égard de tout ce qui s'apparente de près ou de loin à une pensée musicale dense, fondée sur un maillage très serré. Rousseau, dans la *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*²³, vitupère avec véhémence la richesse de la matière et de l'écriture orchestrales de Rameau²⁴.

On voit au mitan du XVIII^e siècle une remise en cause de la fugue, partant de l'écriture contrapuntique, qui ne sont plus au diapason des goûts musicaux contemporains, influencés par le style galant, la musique italienne, dans lesquels la belle mélodie expressive, le beau chant, soutenus par la basse continue ou une matière orchestrale plus resserrée, apparaît comme le modèle musical le plus abouti et susceptible, lui seul, de générer des émotions et de façonner une sensibilité musicale²⁵.

Les 6 fugues du recueil de 1749

Présentation

Les fugues de Balbastre sont donc contemporaines des débats qui agitent la sphère intellectuelle française²⁶. Le compositeur, renommé en son temps comme improvisateur de grand talent, appartient aujourd'hui, malgré une musique de bonne facture, à la cohorte des

²² Ce terme est important pour comprendre la pensée de Rousseau. Le philosophe en donne plusieurs définitions. Il parle, entre autres, d'un chant qui est « aisé, doux, gracieux, facile », d'une « harmonie naturelle » pour préciser qu'elle a « peu de renversements, de dissonances. » (*Dictionnaire de musique, in Œuvres Complètes, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Tome V, p. 927*) On voit, au travers de ces deux exemples combien la fugue, parce qu'elle affiche sa complexité contrapuntique, qu'elle se pose en tant que forme hautement intellectuelle, ne pouvait qu'être la victime de la morgue de l'écrivain. La notion de « chant » est aussi capitale pour saisir son positionnement : **Rousseau** refuse à la fugue tout chant en raison de l'écheveau contrapuntique et du manque de clarté qu'entraîne, toujours selon ses propos, l'entremêlement des différentes voix. Enfin, on ne peut omettre l'idée chère au philosophe concernant une certaine dégénérescence de l'art musical, mais qui vaut aussi pour les autres arts et les techniques. La complexification, amène, paradoxalement, à une régression. *L'Essai sur l'origine des langues* est à cet égard particulièrement intéressant. Le chapitre XIX, « Comment la musique a dégénéré », est riche d'enseignements concernant la pensée de Rousseau. La perfection des langues a entraîné aussi une plus grande précision dans le rapport entre les notes (les intervalles), la musique s'est aussi peu à peu détachée des paroles, pour devenir plus indépendante. L'avènement des sophistes et des philosophes substitua l'art de convaincre (et donc la rhétorique et ses corollaires -art de la parole, langage fallacieux-) à l'émotion. Enfin, la dégénérescence vient encore d'une perfection de l'harmonie au détriment de la mélodie. Manière pour le philosophe d'attaquer les positions de Rameau, tout en fustigeant la musique écrite à plusieurs « voix ». Rousseau, qui se situe dans le sillage des philosophes de l'Antiquité (*Les Politiques* d'Aristote ou la *République* de Platon), montre combien cette évolution de la musique a fait perdre à celle-ci tout effet moral : « Voilà comment le chant devint par degrés un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine [...] et comment, enfin, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits quand elle était le doublement de la voix de la nature. » *Essai sur l'origine des langues*, édition de Catherine Kintzler, Paris GF-Flammarion, 1993, p. 124.

²³ Publiée en 1752, in *Œuvres complètes*, Tome V, p. 261-274.

²⁴ « Toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles desseins, ces basses contraintes, ces contrefugues, ne sont que des monstres difformes, des monuments du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile. » p. 273.

²⁵ Cette querelle esthétique trouve aussi un écho assez important en Allemagne du vivant et après la mort de Bach : à la fin des années 1730 avec Scheibe et Birnbaum autour de la musique du Cantor, et une trentaine d'années après entre Marpurg et Kirnberger au sujet de la fugue et du rapport entretenu avec elle par les Français (*Kritische Briefe*, 8 et 29 décembre 1759, 12 janvier et 26 avril 1762). Pour de plus amples détails, on pourra se reporter à l'ouvrage de Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, Hachette, 1982. Pour ce qui concerne l'expressivité de la fugue, on lira, dans le même ouvrage, les commentaires de Reichardt et de Kirnberger (ce dernier fut élève de Bach), pp. 282-283. Enfin, toujours dans l'ouvrage de Gilles Cantagrel, la préface de Marpurg pour la publication de *L'Art de la fugue* en 1752 est d'une importance capitale puisque le compositeur répond aux attaques menées contre la fugue. Il lui confère, selon ses termes, « une saveur vigoureuse » et beaucoup d'expressivité. Et quand bien même la fugue et le contrepoint du mitan du siècle pussent être qualifiés de « galants », pour Marpurg, ils ne s'en opposeraient pas moins à « l'étalage dégoûtant des chants efféminés » pratiqués par bon nombre de compositeurs avec leurs « mélodies sautillantes et artificielles », p. 295-297

²⁶ Pour une première approche de ce recueil, voir aussi l'ouvrage de Pierre Dubois, *Balbastre : un virtuose au siècle des Lumières*, Paris, l'Hamattan, 2021.

« petits maîtres » pour le clavecin, souvent considérés comme des épigones des grands compositeurs qui les ont précédés, Couperin et Rameau en tête. Né en 1727 à Dijon et mort à Paris en 1799, Balbastre composa quasi exclusivement de la musique pour le clavier et se coula dans le moule galant qui fut celui de son époque. Il tint également les orgues de Notre-Dame de Paris et de l'église Saint-Roch. Les six fugues appartiennent à un recueil resté manuscrit qui se trouve à la bibliothèque de Versailles (MS 264)²⁷. Cet opus, bien que non publié²⁸, nous renseigne sur la manière dont le compositeur a voulu entrer dans la carrière : panachant à la fois des pièces de clavecin de tout type (dances, préludes...) et des fugues et pièces diverses pour orgue, le jeune homme entendait donner un large éventail de sa maîtrise de l'écriture pour clavier.

Toutefois, une question s'impose : quel est le but recherché par Balbastre en écrivant ces pièces d'un style plutôt académique, à une époque où ses confrères organistes la délaissent peu à peu ? S'agit-il de pérenniser la tradition de la messe pour orgue dans laquelle la fugue était un passage obligé ? Faut-il les voir comme une démonstration de la technique d'écriture du compositeur ? Sont-ce des pièces isolées que l'organiste interprétait au cours de la messe ? Ce qui semble certain, c'est que Balbastre **incarne** un paradoxe des plus intéressants : il perpétue une tradition bien française, même si ces fugues ne sont nullement intégrées à un cérémonial précis²⁹, faisant un pas de côté par rapport aux pièces et recueils que l'on publiait à la même époque et que le compositeur pratique : variations sur des Noëls³⁰, pièces descriptives, cahiers de pièces d'orgue, entre autres. On peut enfin souligner que la composition du recueil est contemporaine de l'entrée de l'instrument au Concert Spirituel, en 1748 : cela ouvre la voie vers un « décadentisme » relativement assumé et que confirme la seconde partie du siècle : l'orgue perd progressivement de son hiératisme religieux, pour devenir un instrument profane et de concert. La musique de Balbastre participe de cette sécularisation de l'orgue à l'intérieur même du lieu saint. Charles Burney rapporte, lorsqu'il est de passage à Paris, qu'il va entendre le compositeur accompagner la messe aux orgues de Saint-Roch :

« [...] il accompagna le chœur dans tous les styles, et au *Magnificat*, il joua entre chaque verset, des fugues, des menuets, des imitations et toutes sortes de musique, jusqu'à des airs de chasse, sans pour autant scandaliser son auditoire. Tandis qu'il *prosaît* ainsi sur son instrument, j'entendis qu'il exécutait le plain-chant sur les pédales, qu'il le doublait avec le bas de la main gauche, et qu'il brodait dessus avec beaucoup de science et de fantaisie³¹ ».

Le voyageur anglais insiste sur l'immense talent du compositeur tout en soulignant que ce dernier recourt à un véritable mélange des genres, sorte de *cross over* organistique. La fugue n'est jamais qu'un morceau parmi d'autres, qui montre les qualités d'improvisateur de Balbastre. Fait plus remarquable, l'ensemble des pièces profanes est construit à partir du plain-chant : en ce sens le compositeur poursuit une tradition séculaire, trait distinctif de la

²⁷ Ce manuscrit a été édité en fac-similé par Minkoff France Éditeur, Paris, 1999 avec une introduction de Denis Herlin.

²⁸ Balbastre avait composé en 1748 un recueil de pièces de clavecin contenant deux fugues pour l'orgue. De moindre dimension que le recueil qui nous occupe, cette partition est également manuscrite.

²⁹ On peut aussi émettre l'hypothèse suivante. Les 6 fugues pourraient, on peut le supposer, avoir fait partie d'un ensemble plus ample, celui de messes pour orgue. Ces pièces pourraient avoir été improvisées puis couchées sur le papier plus tardivement.

³⁰ Balbastre publie en 1770 quatre suites de Noëls à destination du clavecin ou du piano-forte. Ce choix instrumental, dans le dernier tiers du siècle, montre le glissement opéré vers un usage profane du genre, d'abord réservé à l'orgue ou à un ensemble instrumental, recourant à des thèmes issus du plain-chant puis à des mélodies populaires, et exécuté dans un cadre liturgique. Pour de plus amples précisions, se reporter à l'introduction de Philippe Lescaat, dans l'édition du recueil de *Noëls* de Balbastre, Fuzeau, Courlay, 1994, pp. 13-26.

³¹ Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, texte traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 1992, p.76.

messe pour orgue française³², mais en la dévoyant pour satisfaire un public venu à la messe surtout pour écouter le musicien jouer, faisant passer au second plan l'office religieux³³.

Commentaires et analyses

Techniques d'écriture

De quelle manière Balbastre s'inscrit-il dans la tradition d'écriture de la fugue ? La suit-il ou l'accommode-t-il selon le goût de l'époque à laquelle il écrit ? Le compositeur montre dans cet ensemble de six pièces une palette nuancée de son art de la composition. En outre, il sait varier les atmosphères : tantôt solennelles, tantôt plus allègres, ces pièces s'inscrivent aussi pleinement dans l'esthétique des « Goûts réunis » que Couperin avait en quelque sorte officiellement théorisée dans son recueil éponyme de 1724. On peut ainsi, selon les sujets écrits, proposer un classement en pièces française et italienne. Ainsi la première fugue « gravement » ou la troisième fugue « fièrement » recourent-elles à des sujets bâtis sur des rythmes pointés et peuvent rappeler le *stile severo* tout en évoquant d'assez près le modèle de l'ouverture à la française avec sa première partie pointée.

³² Depuis 1662, et la publication du *Cérémonial des églises de Paris*, les messes pour orgue étaient pour majeure partie bâties à partir du plain-chant grégorien. Un des exemples les plus remarquables est celui de la *Messe à l'usage des paroisses* de Couperin dont le premier Kyrie fait figurer à la taille (ténor) la mélodie *Cunctipotens genitor Deus*.

³³ Cela valu à Balbastre quelques déboires avec l'archevêque de Paris qui lui interdit, en 1762, de monter à la tribune pour jouer lors de la Messe de minuit. Alexis Meunier, « La musique religieuse au temps de Louis XV », *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, édition de Jean Duron, Paris, Mardaga, 2007, p. 56. Alexis Meunier précise que ce n'est pas tant la musique qui est en mise en cause que l'attitude des fidèles. Cette conclusion semble pour le moins un peu hâtive. On pourrait pousser le propos plus loin en estimant que la musique de Balbastre, ses improvisations époustouflantes et virtuoses, contribuent pourtant à installer, chez les fidèles, un comportement et une attitude peu idoines avec le lieu saint. En interdisant à Balbastre de jouer pour éviter des mouvements de foule ou une trop grande confusion à l'intérieur de l'église, l'archevêque de Paris entend aussi condamner implicitement la musique qui est jouée. Celle-ci n'est pas propice au recueillement, ne contribue pas à élever l'âme des fidèles, partant possède des effets « délétères » sur ceux-ci. Encore une fois, on voit émerger ici ce que l'on a évoqué avec Rousseau et qui vient de l'Antiquité : la musique a des effets moraux (vertus et / ou vices) et agit sur l'esprit et le corps, sur les comportements, également. Enfin, on peut aussi analyser ce refus des autorités ecclésiastiques comme une manière d'opposer la spiritualité propre à l'office religieux et l'élévation qu'elle devait entraîner chez le fidèle, et sensualité et plaisir de l'écoute de la musique.

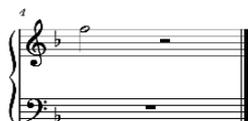
FUGUE 1, exemple 1

Gravement

Balkanitz

FUGUE 5, exemple 2

Balbastre



Parmi les singularités de Balbastre, on peut également retenir la manière dont le sujet et la réponse peuvent s'agencer. On remarque deux façons de faire de la part du compositeur. La première suit les règles habituelles de l'écriture de la fugue avec réponse à la quinte, sans mutation : c'est le cas pour la fugue 2.

FUGUE 2, exemple 3

Balbastre

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the initial entry of the subject in the right hand, with the left hand providing a simple harmonic accompaniment. The second system shows the subject returning in the left hand, an octave lower than the first system, while the right hand provides a more active accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

La seconde recourt à une réponse à l'octave comme pour la troisième fugue, ce qui la rapprocherait davantage d'un canon.

FUGUE 3, exemple 4

Balbastre

Fièremment

The musical score is written for piano in 3/8 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system contains four measures. The second system contains three measures, beginning with a fermata over the first measure. The piece concludes with a double bar line.

Enfin, certaines pièces – fugue 4, par exemple – écrites dans un contrepoint à deux voix, peuvent évoquer l'esprit de l'invention telle que la pratique Jean-Sébastien Bach.

FUGUE 4, exemple 5

Balbastre

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-5) features a right hand with rests and a left hand with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 6-10) shows both hands with more complex rhythmic patterns. The third system (measures 11-12) shows the right hand with a melodic line and the left hand with a simple accompaniment. The piece ends with a double bar line.

L'esprit ou la lettre ? L'ouverture de la sixième fugue est un autre exemple sur lequel on peut se fonder pour répondre à cette question. Le sujet procède par marche ascendante de secondes déroulant des accords brisés de sixte qui donnent l'impression d'une écriture à deux voix. Cela génère une « réplique-variante » dont on peut résumer le déroulé comme suit :

-un second motif rythmique syncopé auquel s'agrège une seconde voix en saut de sixtes ascendant et octaves descendant.

FUGUE 6, exemples 6 et 7

Balbastre



Une autre variante est annoncée par une formule en tierces : fondée sur le sujet, elle se caractérise également par l'intervalle de sixte descendant et montant. La fin de l'*incipit* peut être synthétisée de la manière suivante :

- pont en tierces avec bariolages à la main droite ;

-entrée de la réponse à l'octave (à l'instar d'un canon), qui est accompagnée d'une marche harmonique de septièmes (second reversement 6/5 ou état fondamental).

FUGUE 6, exemple 8

Balbastre

6

11

16

(6)
(5)
(9)
(7)

(6) (7)
(5) (7)
(7) (6) (7)
(7) (6) (7)
(7) (6) (7)
(6) (7)

(5) (4)
(3)

Ces quelques éléments montrent que Balbastre manipule assez librement la forme et que son écriture, bien que fondée sur l'imitation, est beaucoup plus lâche et qu'elle ne cherche pas à produire un contrepoint serré et travaillé de bout en bout. Par conséquent, plus l'esprit que la lettre.

La source italienne

Rappelons que le compositeur, à l'instar d'une grande partie de ses confrères, s'abreuve à la source de la musique italienne. On peut dire, sans trop exagérer le trait, que c'est probablement ce qui fait, entre autres, une des particularités du compositeur dans le monde des organistes français de la première moitié du XVIII^e siècle. Balbastre s'inspire très fortement, notamment, de la sonate tant dans l'esprit que dans l'écriture. L'*incipit* de la cinquième fugue³⁴ en raison du triplement de la même note fait écho de très près au style corellien des sonates pour violon et basse continue du maître romain, particulièrement dans les mouvements *allegro* qui sont eux-mêmes construits sur une écriture imitative, proche du *fugato*.

Sonata IV, op. 5, allegro, exemple 9



Une autre comparaison est possible en évoquant l'écriture composée de bariolages soutenue par des marches ascendantes des intervalles et des harmonies. Ces dernières sont brisées et indiquent une progression dynamique dans la ligne musicale. De toute évidence, Balbastre retranscrit à l'orgue le geste du violoniste et de ses coups d'archet. Notons que le compositeur recourt à des formules rythmiques nouvelles que beaucoup de ses collègues organistes utilisent à l'envi, notamment les basses d'Alberti, analogues aux harmonies « brisées ».

³⁴Se reporter à l'exemple 2.

FUGUE 6, exemple 10

Balbastre

[basse de trompette]

4

Vestiges contrapuntiques *versus* harmonie triomphante ?

Style ancien ou style moderne ? Tout l'enjeu des fugues de Balbastre réside dans cette interrogation. En effet, l'écriture du compositeur est souvent très harmonique. Cela s'explique, entre autres, par la volonté de donner du corps à l'instrument et de le faire sonner. Ainsi la fin de troisième fugue, se signale par la présence d'accords particulièrement dissonants : dernier renversement de la septième diminuée, laquelle se greffe à la sixte de l'accord parfait avant sa résolution : le compositeur entend assumer une péroraison particulièrement solennelle et pathétique.

FUGUE 3, exemple 11

Balbastre

The musical score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The bass staff includes the following fingering numbers below the notes: (2), (6), (4) for the first measure; (5), (4), (3) for the second; (5), (4), (2) for the third; (5), (4), (2) for the fourth; (5), (4), (2) for the fifth; (7), (5), (4) for the sixth; and a final measure with a double bar line.

L'harmonie, bien plus que le contrepoint, semble pouvoir porter la musique à un très haut degré expressif. Ce qui n'empêche nullement le musicien de laisser subsister quelques traces d'archaïsmes et de les mêler à des harmonies nouvelles : les fausses relations ou l'absence d'altérations viennent donner un côté âpre et rude, à la musique et côtoient les accords de sixte augmentée³⁵.

³⁵ Dans l'exemple que nous donnons, la fausse relation chromatique s'explique en raison d'une erreur d'écriture que Balbastre a soigneusement évitée : doublure de sensible qui aurait également conduit à des octaves parallèles entre le dessus et la basse, bien que le *fa* de la basse pût être analysé comme une note de passage. En ce qui concerne l'absence de *mi* b à la basse, elle ne peut pas s'expliquer seulement par une erreur de copie, puisque cela apparaît de nombreuses fois dans cette pièce. Bien qu'en *sol* mineur, le 6^e degré haussé pourrait être une résurgence assumée de la modalité ou s'expliquer plus théoriquement : le mouvement de la basse est ascendant et le mineur mélodique ascendant permet d'omettre le bémol au *mi* et d'éviter (peut-être), avec le *fa*# du dessus, l'intervalle de seconde augmentée. Il n'en reste pas moins que cette absence d'altération sonne « bizarrement ». De même, dans l'extrait proposé, le *mi*, qui eût dû être bémol, ne trouve pas sa résolution naturelle sur un *ré*, mais sur un *si* b 6. On peut y voir un effet rhétorique (le *saltus duriusculus* avec un saut descendant de quarte augmentée) ou considérer que Balbastre a volontairement omis dans son écriture le *do* : ce dernier aurait trouvé, en

FUGUE 1, exemple 12

Balbastre

Les pièces de Balbastre sont à la croisée des chemins. Le compositeur développe, dans ses pièces, un contrepoint plus léger tout en recourant à une forte ossature harmonique. La deuxième fugue trouve³⁶, ainsi, une écriture inspirée par la sonate en trio : une nouvelle fois Balbastre tourne ses regards vers l'Italie et un genre qui, sous la plume de Corelli, atteint de très hautes cimes. L'écriture à trois voix permet l'indépendance des lignes : les deux voix du dessus offrent un développement contrapuntique et imitatif, tandis que la basse continue, symbolisée par la présence des chiffrages, assure la stabilité harmonique³⁷.

tant que pilier de l'accord de $+4/3$ (troisième renversement de la septième diminuée), sa résolution naturelle sur l'accord de 6. Il n'en reste pas moins que, quand bien même le *mi* eût été bémolisé, l'enchaînement harmonique n'en fût pas moins très étrange et sonnait plutôt « mal ».

³⁶ On pourra se reporter à l'exemple musical 13 bis (extrait d'une *sonata da chiesa*) pour apprécier combien Balbastre est pétri de culture italienne sans pour autant procéder un à simpliste copier-coller. Ledit extrait est assez représentatif de l'écriture en trio dans la sonate instrumentale, en Italie : notes tenues qui créent de nombreuses dissonances entre les deux violons, rythmes syncopés qui donnent de l'élan aux lignes, écriture imitative constante entre les dessus et la basse.

³⁷ Cela permet de s'interroger sur la manière dont le claveciniste réalisait le *continuo*. En Italie, il est de tradition de doubler très fréquemment les parties instrumentales, et de jouer, dans les mouvements rapides, les entrées des parties de dessus. On trouve d'excellents exemples de *continuo* réalisés par Tonelli, pour les sonates pour violon de Corelli : réalisations harmoniques très denses et massives, quasi orchestrales, avec plusieurs voix et qui font fi, souvent, des règles harmoniques les plus élémentaires. Tonelli, qui fut claveciniste dans l'orchestre de Corelli à Rome, n'hésite pas à doubler des sensibles, à recourir à des octaves et quintes parallèles afin que le clavecin sonne pleinement et rondement, à l'instar d'un grand ensemble instrumental. En outre, lorsque la pièce est fondée sur une écriture imitative (dans les mouvements rapides, notamment), il double le violon (y compris lorsque celui-ci joue en doubles cordes) et exécute, à l'instar de ce dernier, le motif du *fugato*.

Quelle que soit la fugue, Balbastre fait grand usage des marches mélodico-harmoniques (septièmes et/ou neuvièmes) dont on connaît la puissance particulièrement expressive dans la musique baroque. Ce systématisme, qui paraît être une sorte de passage obligé du discours du compositeur, pourrait presque relever de l'exercice de style et l'on peut utiliser ce mot à dessein. On a précédemment évoqué le succès que rencontrent les traités de basse continue en France, particulièrement dans la seconde partie du XVIII^e siècle, lesquels étaient destinés - cela a été dit plus haut - à des amateurs de bon niveau. C'est la vocation, par exemple, du *Maître de clavecin par l'accompagnement* de Michel Corrette, publié en 1753³⁸. Néanmoins, pour ce dernier, qui propose des exercices de difficulté progressive, la maîtrise des marches de septièmes ou de neuvièmes suppose une habileté certaine dans la pratique de la basse continue. Les formules utilisées par Balbastre évoquent, mais à un autre niveau, ces exercices, consistant à donner aux doigts, après un temps assez long d'apprentissage, des positions différentes et variées d'accords sur le clavier dans toutes les tonalités. Dans Balbastre, l'impression est d'aller dans ce sens, bien que l'écriture soit plus contrapuntique, avec une réelle indépendance des voix. Cependant, il arrive parfois aussi que le compositeur sacrifie, avec ces formules, à l'écriture verticale : on reconnaît à Balbastre un certain talent pour mélanger subtilement et avec un dosage assez précis des éléments contrapuntiques et une écriture harmonique très pleine et très franche.

³⁸ *Le maître de clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique, qui conduit en très peu de temps à accompagner à livre ouvert. Avec des leçons chantantes où les accords sont notés pour faciliter l'étude des commençants. Ouvrage utile à ceux qui veulent parvenir à l'excellence de la composition le tout selon la règle de l'octave et de la basse fondamentale* Paris, l'Auteur, Bayard, Le Clerc Castagneri, 1753, reprint Fuzeau, Courlay, 2006, in *Méthodes et traités*, « Basse continue », Volume IV, p. 27-122.

FUGUE 2, exemple 13

Balbastre

Contrepoint à 3 voix (marches de septièmes et résolution de sixte) avec sujet à la basse

Musical score for 'Contrepoint à 3 voix (marches de septièmes et résolution de sixte) avec sujet à la basse'. The score is in G major and 3/4 time. The right hand (treble clef) features a three-voice counterpoint with a subject in the bass. The left hand (bass clef) features a subject in the bass. The score includes figured bass notation below the bass line: (7 6) (7 6) (7) (3) (7) (3) (7) (6) (7).

Marches de septièmes en accords avec sujet à la basse.

Musical score for 'Marches de septièmes en accords avec sujet à la basse'. The score is in G major and 3/4 time. The right hand (treble clef) features a subject in the bass. The left hand (bass clef) features a subject in the bass. The score includes figured bass notation below the bass line: (7 6) (7 6) (7) (3) (7) (3) (7) (6) (7).

Sonata da chiesa V, Allegro, op.1 exemple 13 bis

Corelli

Violon 1
Violon 2
Clavecin

6 5 5 6 7 6 6 6 5 6 6 5 9 8 6

Vln. 1
Vln. 2
Cla.

6 6 6 7 6 7 6 7 #6 5 6

Vln. 1
Vln. 2
Cla.

7 6 7 6 #

Pour terminer notre propos, précisons que le compositeur reste fidèle, tout au long de ses pièces, à un contrepoint moins dense et rigoureux. Cela se remarque dans l'absence de strette, moment où toutes les voix entrent les unes après les autres de manière resserrée. Passage

obligé de la fugue, elle fait partie intégrante de son discours et de sa rhétorique, et s'assimile à une ample péroraison. On comprend aisément pourquoi Balbastre ne la pratique jamais puisque le maillage contrapuntique est plus lâche. Cependant, l'organiste conserve l'esprit de la strette, en lui substituant des codas sur des pédales de dominante. Celles-ci tendent à élargir et à amplifier le discours au moment où la fugue touche à sa fin. Moment très expressif, le compositeur y déploie la science harmonique qui est la sienne et qu'il maîtrise de façon magistrale : accords dissonants ou de passages subliment la conclusion du discours comme le montre la première fugue : l'immense pédale de dominante permet dans un premier temps d'alterner les accords de 7 de V et de 6 et 4 en *ré* mineur. Les dernières mesures, soutenue par trois voix (double basse de V à la pédale en rondes tenues et ténor à la V en notes répétées), donnent lieu à un ultime passage contrapuntique à 2 voix entre l'alto et le soprano, figurant des marches de septième descendantes.

FUGUE 1, exemple 14

Balbastre

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-9) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 10-13) is marked 'Lentement' and features a more complex harmonic structure with sustained notes in the bass and a final cadence.

On pourrait faire un rapprochement avec ce qu'écrit Corrette dans son traité à propos du « point d'orgue » dans lequel il précise que ce moment, si privilégié par les maîtres italiens, est

celui où l'on manie « les dissonances avec art.³⁹ »

Le maître de clavecin, 1753, chapitre XI, exemple 15

Michel Corrette

Conclusion

Archaïque ou à la mode ? La question ne concerne plus tant la composition de fugues dans un pays et à une période où elle est beaucoup moins pratiquée que la singularité stylistique de Balbastre. Elle montre aussi combien cette forme s'inscrit au cœur d'enjeux esthétiques fondamentaux et met en lumière, plus largement, le tournant majeur opéré dans le répertoire de musique religieuse sous le règne de Louis XV⁴⁰.

Le compositeur est un homme de son temps : tourné, comme bon nombre de ses contemporains, vers la musique italienne, il suit l'évolution des goûts de son époque à la fois dans le langage et l'écriture, et cherche à rendre expressive une forme que d'aucuns ont condamnée à n'être que les vestiges ou les traces d'un âge ancien. Tout ceci est loin d'être un écueil pour le compositeur qui prolonge une tradition bien ancrée dans les consciences musicales de la France de la fin de l'Ancien Régime. On pourra toujours penser que ces

³⁹ Michel Corrette, *op.cit.*, Chapitre XI, p. 73-74.

⁴⁰ Le grand motet, qui avait été créé pour la chapelle de Versailles, migre ainsi vers la salle du Concert Spirituel. Les derniers grands compositeurs (Mondonville, Rameau, entre autres) ne cachent pas, dans ce genre, leurs accointances avec l'opéra et bon nombre de grands motets de Delalande, par exemple, sont exécutés dans la salle parisienne alors même qu'ils avaient été pensés pour la chapelle de Versailles. La progressive désaffection du public pour le grand motet, au mitan du siècle, permet l'éclosion du hiérodrame, oratorio en français, destiné exclusivement au concert et fortement marqué, surtout à la fin de l'Ancien Régime, par le style opératique. Mondonville et Riegel en sont les deux grands représentants. Ce genre disparaît avec la Révolution.

pièces, écrites par un jeune homme de vingt-quatre ans, qui cherchait certainement à se faire un nom dans un paysage musical très riche, n'ont pas la profondeur des fugues du Grand Siècle, qu'elles ne sont pas exemptes de défauts ou de maladresses. Il n'en reste pas moins qu'elles montrent, pourtant, que Balbastre prend en charge une tradition, qu'il l'acclimate aux nouveaux goûts et qu'il s'en sert pour faire ses « gammes » de compositeur et d'improvisateur. Et c'est tout le paradoxe de cet ensemble qui peut apparaître déjà au mitan du siècle comme un chant du cygne, que d'autres musiciens, tels que Beauvarlet-Charpentier (1734-1794)⁴¹, essaieront pourtant de faire résonner jusque tard dans le siècle.

⁴¹ Les six fugues publiées en 1777. Il serait fautif de dire que l'écroulement de l'Ancien Régime signe « l'arrêt de mort » de la fugue. Il n'en reste pas moins que le répertoire vocal religieux français de la Révolution au Romantisme montre une désaffection prononcée pour le style « savant » et le contrepoint. Jean Mongrédien en explique clairement les causes (*La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986, p.168 et suivantes.) Cependant l'écriture contrapuntique, plus spécifiquement celle de la fugue, connaît un regain important en France dans le premier quart du XIX^e siècle. Anton Reicha publie ses *Six fugues op. 81* en 1812 alors qu'il est déjà installé à Paris depuis 1808 et qu'il s'est fait une spécialité de la forme avec la parution, en 1803, à Vienne, d'un recueil de 36 fugues. Tout cet ensemble avait été précédé par un autre volume de 12 fugues paru en 1800, lorsque le compositeur tchèque était de passage dans la capitale. Enfin, il ne faut pas oublier Alexandre Boëly qui compose, dans un style néo-baroque, de nombreuses fugues (et canons) tant pour l'orgue que pour le piano-forte, mêlant des influences aussi diverses que celles de Haendel, Bach ou encore Couperin. Citons, entre autres, la *fantaisie et fugue en Sib Majeur*. On peut également évoquer les *Quatre suites dans le style des anciens maîtres* (1854), dans lesquelles on trouve des giges fuguées à la manière des suites de Bach (suite I) ou en canon (suite III). La suite IV, en *fa* mineur, s'ouvre sur une fugue à deux sujets. Enfin, on peut achever par un exemple plus parodique : la fugue pour l'enterrement du rat que l'on trouve dans la chanson de Brander (*La Damnation de Faust* de Berlioz), dont le traitement est à la fois héroï-comique – le rat à l'honneur d'être enterré au son d'une grande fugue – mais aussi burlesque puisque la forme sérieuse et noble, typique de la musique liturgique et du style élevé, se trouve ravalée, en raison de son utilisation dans un tel moment parodique et totalement décalé.