



HAL
open science

Cinq Fugues sur le Même Sujet. Jean-Henry d'Anglebert

Konstantinos Alevizos

► **To cite this version:**

Konstantinos Alevizos. Cinq Fugues sur le Même Sujet. Jean-Henry d'Anglebert. Cinq Fugues sur le Même Sujet, Jean-Henry d'Anglebert, ARTEMIDA, pp.62, 2023, 978-2-9574800-8-1. hal-04215333

HAL Id: hal-04215333

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04215333v1>

Submitted on 22 Sep 2023

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.

Copyright

Konstantinos Alevizos

Cinq Fugues sur le Même Sujet
Jean-Henry d'Anglebert

Fugue grave pour l'Orgue.

fort lentement

III

Cinq Fugues sur le Même Sujet
Jean-Henry d'Anglebert

Konstantinos Alevizos

© 2023 Éditions ARTEMIDA
www.artemida.fr



ISBN 978-2-9574800-8-1

© 2023 Éditions ARTEMIDA

Konstantinos Alevizos

Cinq Fugues sur le Même Sujet - Jean-Henry d'Anglebert

En couverture : Page du livre *Pièces de clavecin composées par J. Henry d'Anglebert*, Paris, 1689. BNF, VM7-1854, Res. 89 et Res. 89 (bis).

Dépôt légal : Juin 2023

A. Introduction.

Ralp Kirkpatrick écrivait en 1967 « D'Anglebert est toujours un bon, et occasionnellement, un grand compositeur¹ ». Je pense que cette affirmation, même si elle est véridique, n'évoque pas à plein titre l'importance de d'Anglebert comme compositeur, notamment en ce qui concerne l'influence de sa musique a posteriori, directement, mais aussi indirectement. Il fut un compositeur avec une profonde connaissance de son instrument privilège, le clavecin, pour lequel il était titulaire de la charge d'ordinaire de la Musique de la Chambre pour le clavecin et le porte-épinette, comme il apparaît dans un extrait des comptes de la Maison du Roy pour l'année 1691, titre qu'il passera à son fils, en maintenant les droits, le 9 mars 1674².

L'influence de d'Anglebert ainsi que d'autres « vieux compositeurs français » a été significative en Allemagne et a conditionné fortement son caractère musical. Je suis de l'opinion que quand Philipp Emanuel Bach reconnaissait aux maîtres français la bonne compréhension des propriétés instrumentales du clavecin dans son livre pédagogique de 1753³, il se référerait sans doute à des compositeurs tels que Jean Henry d'Anglebert, même si désormais il avait eu l'opportunité de connaître la musique de François Couperin et de clavecinistes français du XVIII^e siècle. Par ailleurs, il dévoilera à Johann Nicolaus Forkel en 1775 que son père, Johan Sebastian, avait travaillé, entre autres, sur quelque « bon vieux maître français⁴ ». Nous n'oublions pas que déjà Johann Sebastian Bach avait introduit des compositions de François Couperin dans son *Anna Magdalena Notenbuch* en 1725⁵ et il avait copié la table d'ornements de d'Anglebert quelques années avant dans le *Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedmann Bach*⁶. L'influence de la musique française dans la maison de Bach doit être considérée pourtant comme certaine. Mais encore plus spécifiquement et en relation à la musique de d'Anglebert, son seul livre publié, *Pièces de clavecin*, qui parut pour la première fois en 1689 à Paris, a été sans ombre d'un doute en possession de Johann Sebastian Bach et a été de manière quasi certaine la source parallèle d'inspiration de la composition de l'*Art de la Fugue*⁷. Par ailleurs, la totalité de la Suite en ré mineur de d'Anglebert a été copiée par Gottfried Walther, le lexicographe contemporain de Bach⁸. Cette forte influence de la musique française en Allemagne fut partagée des années après par Johann Joachim Quantz aussi, lequel en 1752 écrivait que le goût allemand a été transformé

grâce aux Italiens et les Français⁹. Ainsi, la musique de d'Anglebert en tant que vieux maître français, à travers ce couloir historique allemand, avait revitalisé l'art de toucher le clavier en dehors des frontières françaises dans lesquelles elle avait déjà acquis une position indisputable et prédominante à travers la cour royale. Toutefois, ceci constitue un autre sujet que nous n'aborderons pas ici.

Le caractère de l'art musical de d'Anglebert se manifeste au travers de l'hétérogénéité du contenu, présent dans son unique livre, lequel a été publié trois fois entre 1689¹⁰ et 1703 et une quatrième à Amsterdam par Estienne Roger en 1704¹¹. Ce livre contenait des compositions propres pour clavecin et orgue, des transcriptions de différents airs de Jean Baptiste Lully, le manuel d'accompagnement (de la basse continue) et la fameuse table d'ornements. Nous devons le souligner que d'Anglebert avec cette table, a dépassé tous ses contemporains et les futurs aussi, dans la précision et l'exigence en ce qui concerne l'exécution des ornements. Il est cependant vrai que la table ne contenait pas la totalité des signes repérés dans l'édition de 1689, exemple fait pour le *tremblement appuyé*, lequel se trouve modifié dans le texte par rapport au même signe de la table¹². Semble-t-il évident que dans ce recueil d'Anglebert a essayé d'inclure des exemples représentatifs de son art et avec des finalités différentes. Sont présents ainsi des textes de caractères et typologies différents (entre pièces pour clavecin, orgue, manuel, table et transcriptions). Nous trouvons de ce fait les pièces pour clavecin en tant qu'ordinaire de la musique de la chambre du roi, un hommage dû à Jean Baptiste Lully, « homme incomparable », dont les ouvrages « sont d'un goût fort supérieur à tout autre¹³ » avec la transcription de ses airs, la table des ornements comme un outil contemporain à l'exécution¹⁴, les principes d'accompagnements en cinq leçons en termes d'outil pédagogique et aussi six fugues pour orgue composées pendant son passé¹⁵, avec lesquelles il a voulu, apparemment aussi par nécessité, exhiber sa bravoure contrapuntique.

D'autre part, d'Anglebert avec ses compositions d'orgue s'inscrit dans le cercle serré de compositeurs français contemporains à lui qui ont employé le contrepoint au clavier de façon rigoureuse. Dans cette même voie, il faut sans doute mentionner le livre de François Roberday de 1660¹⁶, le premier livre d'André Raison de 1688¹⁷, ou encore de Gilles Jullien de 1690¹⁸ dans lesquels le contrepoint constitue la quintessence de la composition. Effectivement, le style compositionnel de d'Anglebert « d'autrefois » était

encore en relation avec la vieille façon française de composer sur les tons ecclésiastiques (même s'il avoue n'en avoir utilisé que quatre dans la préface de son livre). En lien avec ce style traditionnel, sa musique se présente avec des caractéristiques contrapuntiques aussi dans l'écriture des Suites avec une utilisation de voix cassées (en suivant le style de Chambonnières), en insinuant ainsi une polyphonie avec des distinctifs qui se basent encore sur l'horizontal. Par contre, les signes d'une décadence contrapuntique étaient présents en même temps dans ses compositions, due à l'influence de l'art de toucher le clavecin en particulier et non l'orgue. Ainsi, sa musique fait partie de la quintessence du baroque français, avant la progressive dissolution du contrepoint et de la suprématie de la linéarité harmonique dans le style galant à partir déjà du début du XVIII^e siècle.

Nous n'avons pas le droit de supposer que des éléments dans son écriture musicale trahissent une méthode de composition basée sur le hasard, à ce fait la table des ornements pourrait déjà elle seule nier telle supposition, avec sa précision unique d'exécution. En plus, l'effort de d'Anglebert de présenter une partition la plus précise possible, avec des informations spécifiques pour une correcte exécution, dépasse largement le niveau de précision, en termes de notation, de ses contemporains. Ce fait peut être aisément vérifié en considérant les révisions que ses arrangements ont subies avant d'être publiés. David Chung en donne claire notice en ce qui concerne les modifications apportées sur les arrangements des œuvres de Lully présentes dans le manuscrit Res. 89 (ter) et leurs versions définitives dans l'édition de 1689¹⁹. Chung compte 67 révisions effectuées entre la première et la seconde source sur ces arrangements. De ce fait, il est évident que la partition de d'Anglebert, notamment en ce qui concerne la source imprimée, doit être affrontée avec la certitude que son écriture est exactement ce que le compositeur a voulu qu'elle fût. Dans le cadre d'une analyse, ce fait peut constituer un élément d'importance primordiale, car il peut écarter plusieurs possibilités d'interprétation subjective.

Table de matières

<i>A. Introduction.</i>	<i>p. 3</i>
<i>B. D'Anglebert et la musique pour orgue.</i>	<i>p. 6</i>
<i>C. Les cinq fugues sur le même sujet.</i>	<i>p. 14</i>
<i>D. Questions d'écriture.</i>	<i>p. 30</i>
<i>E. Conclusion.</i>	<i>p. 38</i>
<i>Notes.</i>	<i>p. 39</i>
<i>Bibliographie.</i>	<i>p. 43</i>
<i>Annexe.</i>	<i>p. 46</i>

Ce texte a l'intention de présenter globalement certaines techniques et particularités d'écriture utilisées par Jean-Henry d'Anglebert dans ses cinq fugues. À travers ces compositions, il est possible d'entrevoir la qualité contrapuntique de la musique d'orgue française, le style nouveau, qui englobait le passé et le moderne de manière pragmatique. Une lecture plus approfondie de ces fugues est capable de nous révéler les questionnements compositionnels de l'époque d'Anglebert avant leur inévitable et définitive résolution dans le XVIIIe siècle. La musique de d'Anglebert a influencé considérablement le panorama européen, plus que ce qu'on veut bien lui attribuer. Déjà, *l'Art de la Fugue* représente un exemple remarquable de cette influence.

