

Emmanuel Le Divellec

LE QUART D'HEURE D'IMPROVISATION

LA TRIBUNE DE L'ORGUE 54/2-55/1

I. Commencer, finir un "choral orné"

Lorsqu'on veut improviser des variations sur une mélodie de cantique, on aimerait assez vite s'attaquer à la séduisante forme du choral orné au soprano, "à 2 clav. e ped.". Passée la difficulté de se sentir à l'aise dans cette disposition où l'on isole le soprano sur un clavier - et l'expérience pédagogique montre que cela ne va pas du tout de soi - et les réflexes de formules d'ornementation ayant été activés (il sera toujours temps de revenir sur ce point, tout comme sur la question des interludes), se posent la question du début et de la fin de cette variation. Ou plutôt, ils ne se sont pas posés jusqu'alors ; pourtant, ce n'est pas un détail à négliger, au regard du succès de l'entreprise !

Soyons francs : lorsqu'il s'agit du début d'un choral orné, on pense tout de suite à faire entrer les trois voix de l'accompagnement en imitations fuguées. Et de voir que c'est laborieux ! Nous aimerions suggérer ici des alternatives à ce scénario, qui n'est pas aussi incontournable qu'on le croit, ni le plus efficace... c'est le plus difficile, en tout cas.

Deux auteurs peuvent nous inspirer : Heinrich Scheidemann et Dietrich Buxtehude. On ne saurait recommander assez chaudement le décorticage de la musique du premier: elle est très belle, et l'on comprend comment elle est faite (notamment au niveau de l'ornementation). Buxtehude est moins systématique, et son génie moins réductible à des recettes, mais il est une source d'inspiration très concrète pour le problème qui nous occupe. Il est frappant de voir que chez lui, l'entrée des voix en imitations est plutôt l'exception.

Entrée des voix

1. Solo tout seul

Chez Buxtehude, c'est le cas le plus fréquent, avec ou sans anacrouse ornée, et les voix d'accompagnement entrent ensuite. C'est la solution la plus simple, et elle peut être très éloquente (l'importance des silences dans l'accompagnement chez nos deux auteurs !). Plusieurs variantes sont possibles: - les 3 voix rentrent ensemble, accompagnement vertical ("Nun bitten wir den Heiligen Geist" ; "Komm, heiliger Geist" ; "Vater unser")



Ex.1 : Buxtehude : "Nun bitten wir den heiligen Geist"

- alto et ténor rentrent ensemble, la basse après ("Durch Adams Fall" ; "Ein feste Burg")
- les 3 voix rentrent progressivement de façon non thématique, mais avec un profil caractéristique ("Herr Christ, der einig", "Herr J. C., ich weiss gar wohl")
- idem, mais le profil est plus thématique ("Es spricht der Unweisen Mund wohl")

Il y a de nombreuses nuances à ces cas de figure. A recommander, car génial de simplicité et d'éloquence, l'entrée alto-ténor puis basse avec un profil parlant (on dirait en allemand affektgeladen) par exemple descendant dans "Es ist das Heil" et "Gelobet seist du" - la descente du Sauveur :



Ex.2 : Buxtehude : "Es ist das heil uns kommen her"

ou bien de jolis mouvements de tierces ou de dixièmes parallèles ("Herr J. C. ich weiss...") ou de mouvements contraires ("Herr Christ, der einzig").

Mais très souvent aussi, et cela nous intéresse, Buxtehude traite la basse de façon simplement fonctionnelle, lui assignant un rôle purement harmonique.

2. Voix accompagnantes d'abord

Chez Scheidemann, c'est quasiment la règle, et le scénario des imitations revient souvent. Une autre idée mérite l'attention : la basse cite le début de la première période, harmonisée par le ténor et l'alto comme un continuo ("Es ist gewisslich an der Zeit" et "Gelobet seist du"). Rentre ensuite le solo.



Ex.3 : Scheidemann : "Gelobet seist du"

Ce que nous avons vu avec l'entrée progressive des voix d'accompagnement, non thématique mais avec profil se retrouve aussi ; simplement, le solo rentre en dernier chez Scheidemann ("Christ lag in Todesbanden").

Un mot tout de même à propos des imitations fuguées... la dernière entrée, celle du cantus firmus, doit être sujet (S) ; pour y aboutir, on trouve différents cas de figure, pas seulement le cas classique qui consiste (à 4 voix) à commencer par la réponse (R), même si c'est le plus fréquent chez Buxtehude :

R-S-R-S

On trouve également S-R-S-S, S-R-R-S et même R-S-S-S. La basse entre presque toujours en troisième position.

3. Coda

Par coda nous entendons ici ce qui commence sur la dernière note du cantus. Les possibilités pour conclure notre variation sont multiples, et nos deux auteurs le montrent de magnifique manière. Scheidemann et Buxtehude ont tous deux ce côté jubilatoire et aérien dans leur façon d'orner...

On peut dire qu'il y a deux paramètres variables: l'harmonie, qui peut-être plus ou moins statique (il s'agit toujours d'un point d'orgue, exprimé ou non) et le mouvement des voix (quelles voix bougent ?) :

1. Harmonie et accompagnement statiques (sur la finale) : c'est un peu la manière "ancienne" (pour autant que cela veuille dire quelque chose ; disons que Scheidemann le fait souvent et que Bach ne le fera plus ; voir aussi la fin des fantaisies de Sweelinck). Ici, l'ornementation du soprano peut s'en donner à cœur joie. C'est facile à faire, on peut bien entraîner le jubilus. Scheidemann utilise des rythmes très variés, même ternaires, même des quintolets ! un feu d'artifice ("Mensch, willst du leben seliglich", "Wir glauben all"). En fait, l'harmonie alterne les degrés I et IV (cadence plagale) dans la plupart des cas.

The image shows a musical score for Ex. 5, titled "Buxtehude: 'Es ist das Heil ins kommen her'". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a basso continuo line. The second system has a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features a mix of static and mobile harmonic textures.

Ex.5 : Buxtehude : "Es ist das Heil ins kommen her"

2. Harmonie statique (point d'orgue de la basse) et accompagnement mobile : tout simplement, les voix médianes s'adaptent à l'harmonie passagère (premier, quatrième degrés avec tous les passages). Buxtehude le fait fréquemment ("Von Gott will ich nicht lassen", très élégant).

3. Harmonie et accompagnement mobiles -. lorsque le point d'orgue est la note finale du cantus, les 3 autres voix peuvent tenir un discours entre les degrés I et IV. Très fréquent chez Buxtehude ("Es ist das Heil"), chez Bach ("Schmücke dich", etc.). Il faut donc travailler ici la "mobilité" I-IV, penser aux renversements des accords correspondants et aux notes de passage entre les deux, au VIème degré (la mineur, ci-dessous)...

The image shows a musical score for Ex. 4, titled "Scheidemann: 'Wir glauben all an einen Gott'". It features a vocal line with a fermata on the final note, and a basso continuo line. The score illustrates the concept of a static harmonic point (cantus) where other voices move between degrees I and IV.

Ex.4 : Scheidemann : "Wir glauben all an einen Gott"

4. La coda peut aussi être plus autonome ; c'est déjà le cas dans l'exemple 4; la note finale du cantus disparaît, on alterne des ornements sur les degrés I et IV (Scheidemann : "Herr Christ, der einig"), on peut faire des échos, des répétitions obstinées (!), ce qui se trouve souvent dans les fantaisies de choral.

Ce qui est important dans la conclusion, c'est d'exprimer quelque chose... On pourra s'entraîner à différents types de jubilus, donner une courbe ascendante, descendante, en arche à l'arabesque finale de notre soprano orné : l'affect rendu sera très différent selon les cas. Là, Buxtehude exprime les choses les plus diverses avec une simplicité parfois désarmante ("Komm, heiliger Geist" BuxVVV 199).

II. Quelques idées pour l'ornementation

A vrai dire, orner une mélodie de choral est peut-être la première chose que l'on ose faire quand on fait ses premiers pas en improvisation "liturgique" : on peut partir de zéro, c'est-à-dire même d'une harmonisation toute écrite, comme l'avait déjà évoqué Erik-Jan van der Hel il y a deux numéros de cela. Il ne s'agit donc pas ici de montrer toutes les possibilités d'ornementation, qui sont infinies, mais plutôt d'attirer l'attention sur des aspects périphériques... non moins importants. Scheidemann et Buxtehude nous accompagneront comme la fois précédente.

Simple ou double?

Pour un débutant en improvisation (et pas seulement pour lui, il s'en faut), une des principales difficultés qui occasionnent beaucoup de pleurs et de grincements de dents est celle de la métrique: ne pas se tromper dans la mesure! Cela semble si simple quand on n'est pas soi-même aux claviers, mais il faut souvent des mois pour s'apercevoir qu'on a glissé involontairement un 5e temps dans une mesure à 4, puis quelques mois encore pour l'éviter, ou quelques années. Il est certain qu'un cantus firmus qui «défile» rapidement facilite ce contrôle métrique. On a alors moins de temps pour orner, mais c'est justement une situation profitable pour s'exercer. Donc, de combien de notes de plus petite valeur dispose-t-on par note de c.f.? Concrètement: 4 ou 8. Disons que dans le premier cas, le c.f. est rapide, à la noire; dans le second, il est à la blanche; les petites notes sont des doubles-croches. Nous sommes d'accord, il s'agit d'une simplification, car les notations sont relatives, mais nous pensons à nos éditions modernes; oublions pour l'heure les tablatures, si belles soient-elles.

Qu'en disent nos auteurs? En fait, le c.f. est à la blanche dans la grande majorité des cas; cela ne fait pas notre affaire. Cependant, ce qui rend la chose vraiment difficile avec un c.f. à la blanche, c'est lorsque l'on a deux harmonies par note de c.f. C'est souvent le cas chez Buxtehude, rarement chez Scheidemann: on pourra donc prendre ce dernier comme modèle pour les diminutions sans trop de difficulté.

Question de style

En gros, on a deux directions pour le style d'ornementation:

- le style «ancien» où l'on fait des diminutions au soprano (au sens de «remplissage»). On trouve de beaux exemples chez Sweelinck ou van Noordt (voyez le fameux Psaume 24). Là aussi, on peut s'exercer à partir d'une harmonisation écrite. Avantage: on se concentre sur les diminutions... en faisant attention à ce que la traitresse 8e double-croche n'occasionne pas de parallélismes interdits avec la basse, par exemple! En travaillant cette forme dans un tempo très lent et régulier, on développe de bons réflexes. Si on ne sait pas par où commencer, on peut avoir recours à une table montrant comment diminuer tous les intervalles, de l'unisson à l'octave; la table la plus connue est sans doute celle de Santa Maria (1565) que l'on trouve dans toutes les librairies. C'est faux, naturellement... pourquoi ne pas se faire sa table soi-même? Le travail sera très profitable. Citons tout de même une figure en escalier très utilisée par Scheidemann:

Ex. 1: Scheidemann: «Vater unser im Himmelreich», I, 2. Versus, mm. 18 sq.

- Le style «moderne» qui utilise des ornements plus baroques: Bach évidemment, mais déjà Böhm (voyez le fameux «Vater unser») ou Bruhns. C'est plus facile techniquement; c'est une question de «bon goût», de culture... il faut beaucoup lire! Car ici les figures seront en général plus variées, notamment rythmiquement. D'un autre côté, ce sont des figures (par exemples des ornements français) que nous connaissons très bien.



Ex. 2: Buxtehude: «Christ unser Herr zum Jordan kam» BuxWV 180

Nos deux auteurs sont intéressants car ils sont entre ces deux pôles ; Scheidemann encore proche des diminutions anciennes, mais avec quelle liberté rythmique parfois, et Buxtehude bien sûr plus baroque, mi-italien, mifrançais - le *Mischstil*...

C'est ici que cela devient intéressant, car nous allons parler de tout sauf des notes elles-mêmes: voilà nos détails secondaires...

Courbe d'énergie

On ne va pas orner toute la période du choral avec la même intensité : penser à la courbe d'énergie de la phrase. Par exemple, on va souvent orner plus la fin que le début de la phrase (ne serait-ce que parce qu'on orne quasiment toujours une cadence!).



Ex.3: Scheidemann: «Vater unser», m. 11

Ou, à plus petite échelle, on ornera plutôt la deuxième partie de la mesure que la première. Ou, à encore plus petite échelle, on ornera plutôt la partie faible d'un temps, ce qui donnera un effet de levée sur le temps fort suivant. La musique avance. Procédé cher à Buxtehude:



Ex. 4: Buxtehude: «Herr Christ, der einig Gottes Sohn» BuxWV 192, m. 6

C'est comme si l'on retrouvait la même structure à toutes échelles! Sujet de thèse pour les mathématiciens: «De la nature fractale de l'ornementation chez Buxtehude». Simplification abusive, bien sûr: cela dépend du caractère qu'on veut donner à une phrase. Mais il semble que cette idée d'ornementation de la partie faible, si l'on peut dire, puisse aider à travailler la courbe d'énergie en question.

Du rythme

Là aussi, cela semble banal de parler de varier les rythmes. Mais c'est souvent aux choses les plus simples qu'on ne pense pas. Par exemple, voyons l'utilisation abondante que Buxtehude fait du rythme pointé, que ce soit pour de simples notes de passage en mouvement conjoint où sous la forme d'accents (accenti):



Ex. 5 : Buxtehude: «Von Gott will ich nicht lassen» BuxWV 220, m. 10

Des silences

On avait déjà vu que Buxtehude se plaisait à commencer par la note du cantus toute seule; il utilise aussi cet effet en cours de période. Souvent, la note sera précédée d'une figure en levée. L'effet rhétorique est puissant. Ajoutons que sur le plan pratique, cela sauve parfois l'improvisateur en lui donnant une demi-seconde de réflexion harmonique supplémentaire!



Ex. 6: Buxtehude: «Nun komm, der Heiden Heiland» BuxWV 211, m. 10

L'exemple choisi est moins spectaculaire que celui de la fin de «Christ unser Herr zum Jordan kam», mais il est plus représentatif.

Une fois de plus, Buxtehude impressionne par son économie de moyens et par son élégance. Dans le présent travail, on pourrait reprendre à son compte le slogan d'une publicité (qui n'avait pas grand-chose à voir avec la musique): ne passons pas à côté des choses simples. Le reste est une affaire de bon goût. Avec cela, tout est dit ... et tout reste à faire.