

Exercices d'improvisation à l'orgue, au clavecin et au clavicorde par Harald Vogel

Compte rendu du cours donné le 28 août 1997 à l'église St-Paul, lors du premier Festival de Musique Improvisée de Lausanne, rédigé par Gaël Liardon en septembre 1997.

Harald Vogel enseigne l'orgue à la Hochschule für Kunst de Bremen et à la Hochschule für Musik und Theater de Hannover. Il est directeur et fondateur de la Norddeutsche Orgelakademie.

Première partie: éléments de style nord-allemand au clavecin et à l'orgue.

1er exercice.



Jouer une fois cette formule lentement et régulièrement dans chaque main.

Répéter ensuite la formule en descendant par tierces dans la tonalité de Do majeur (*Trep-penmotiv*: motif en escalier). Garder toujours le même doigté: cette formule permet d'exercer le positionnement de la main sur le clavier, puisque les doigts sont toujours posés sur cinq notes conjointes.



Jouer les deux mains en canon:

- la main gauche commence et la droite la suit en dixièmes parallèles,
- la main droite commence et la gauche la suit en sixtes parallèles.



Le débit des notes doit être régulier, sans heurt à la jonction des motifs. L'articulation doit elle aussi être régulière, qu'elle soit liée ou plus ou moins détachée. Il faut d'abord exercer lentement et garder ensuite le contrôle quand on veut prendre de la vitesse.

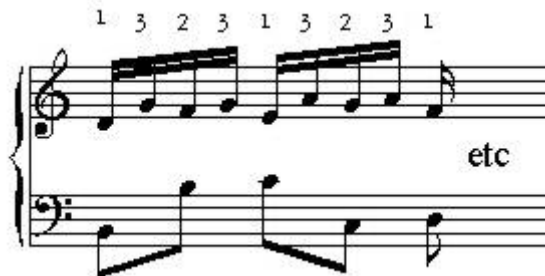
Exercer la même formule au pédalier.

Transposer l'exercice dans d'autres tonalités (majeures et mineures) en conservant toujours le même doigté, même quand le pouce ou le petit doigt doivent jouer sur les feintes.

Remarques:

Cette formule est à la fois un exercice d'improvisation et de technique. Il s'agit en fait d'une pièce de puzzle avec laquelle on peut improviser de véritables études de technique. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les musiciens travaillaient toujours leur instrument de cette manière, et les études de technique n'étaient jamais écrites.

Cette formule se meut souplement dans les tonalités: entre chaque motif, il est possible de faire une cadence et de moduler. D'une manière générale, le style allemand de la fin du XVIIe siècle se caractérise par le fait qu'il est constitué de formules simples recelant une grande richesse musicale. Ainsi, la musique ancienne nous montre l'exemple d'un processus créatif dans lequel on produit des choses complexes d'une manière simple. La musique sérieuse du XXe siècle a plutôt développé l'inverse, à savoir produire des choses simples d'une manière complexe. La complémentarité de ces deux démarches est peut-être une explication de la nécessité de la renaissance actuelle de la musique ancienne.

2e exercice: la même formule adaptée pour monter.

L'articulation doit être régulière, c'est-à-dire sans appui sur les temps ni inégalité à la française. En principe, il n'y a pas d'inégalité dans le style nord allemand. Il est en tous cas très profitable de travailler cet exercice sans inégalité, de manière à devenir conscient de son propre jeu et d'être capable de jouer égal ou inégal quand on le veut. L'inégalité ne doit pas être le résultat d'un processus inconscient, elle doit au contraire être soumise à la volonté.

Remarquez à ce sujet que ces simples formules permettent de travailler non seulement l'improvisation et la technique, mais aussi le style. Si l'on fait ces exercices d'une manière scrupuleuse, en développant la conscience de son propre jeu, on assimile mieux le style qu'en jouant dix pièces du répertoire d'une manière inconsciente.

Il faut d'abord travailler lentement. Ensuite, lorsque l'on veut accélérer, il peut être bon dans un premier temps de détacher beaucoup, car cela facilite l'égalité de l'articulation. Par la suite, il faudra aussi pouvoir détacher moins.

Travailler les variations de tempo: lent - accélérer - ralentir.

The image shows two musical exercises on a grand staff. The first exercise consists of two measures. The first measure is marked "lent" and contains a sequence of eighth notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The second measure is marked "accel." and contains a sequence of eighth notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The second exercise consists of two measures. The first measure is marked "vite" and contains a sequence of eighth notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The second measure is marked "ral." and contains a sequence of eighth notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The word "lent" is written below the second exercise.

3e exercice: deux formules pour le pédalier.

Mêmes remarques que précédemment: travailler avec régularité, sans inégalité ni appui sur les temps; faire les variations de tempo comme indiqué.



4e exercice, manualiter.

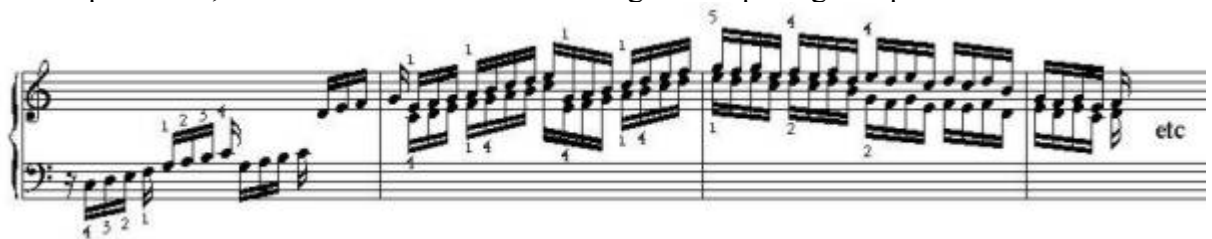


Le doigté de gamme 4321-1234 se nomme doigté de *passagio*. Contrôler la régularité de l'articulation. Essayer différents types d'articulation pour varier la sonorité. Travailler l'accelerando.

Une autre formule pour descendre:



Cette formule se joue à deux voix décalées d'une blanche, formant ainsi des tierces ou des sixtes parallèles. Les gammes peuvent également se jouer à deux voix, en tierces, sixtes ou dixièmes parallèles, mais il faut alors utiliser un doigté avec passage du pouce.



5e exercice, pour le clavier et le pédalier.



Apprendre à improviser dans un style, c'est comme apprendre une langue. Il faut apprendre ces formules comme un vocabulaire.

Deuxième partie: le style de l'Empfindsamkeit au clavicorde.

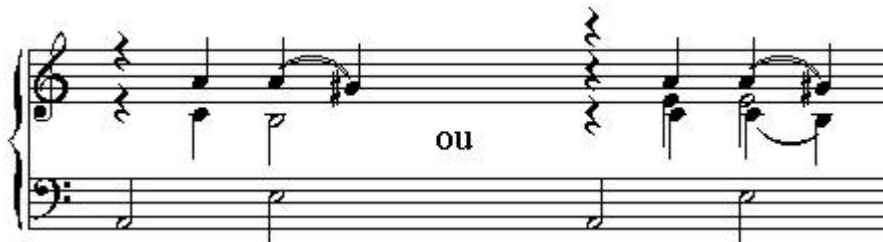
Entre le style nord allemand et le style de l'Empfindsamkeit, il y a un écart temporel de cent ans.

L'étude du clavicorde est essentielle pour qui veut jouer de la musique d'orgue allemande; en France, l'orgue est plutôt associé au clavecin.

1er exercice.



Il faut bien lier la dissonance et la résolution, surtout au soprano. La dissonance doit être forte et la résolution douce. Le style de l'Empfindsamkeit est essentiellement dynamique, c'est pourquoi le clavicorde s'y prête très bien. Le retard 6/4 est caractéristique de ce style. Le retard 5/4 produirait dans ce contexte un effet démodé. Remarquez à ce sujet qu'il suffit de changer une note pour que le style soit complètement transformé. De même, si on joue à quatre voix, la sonorité est archaïque, car le style de l'Empfindsamkeit est toujours à deux ou trois voix.



La réponse quasi obligée à ce retard 6/4 est le retard 9/4:



Ensuite, il suffit de reproduire cette formule en se promenant dans d'autres tons pour obtenir une petite Phantasie. L'accord de 7^e diminuée permet de donner un poids particulier à une cadence:



2e exercice: sur une séquence de quintes.

The musical score for the 2nd exercise consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (circled), followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5 (circled). The left hand (bass clef) plays a simple bass line with notes G3, F3, E3, D3.

3e exercice: sur une basse chromatique.

The musical score for the 3rd exercise consists of two staves. The right hand (treble clef) plays chords: a triad of G4, B4, D5 (circled), followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5 (circled). The left hand (bass clef) plays a chromatic descending bass line: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

4e exercice: avec deux voix dans la main gauche.

The musical score for the 4th exercise consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a slur over the first two notes and another slur over the last two notes. The left hand (bass clef) plays two voices: a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a second voice with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

5e exercice: une formule à deux voix.

The musical score for the 5th exercise consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a two-voice formula with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand (bass clef) plays a two-voice formula with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

On peut déplacer cette formule très librement: il suffit de penser à placer les petits doigts sur une octave ou une double octave. La séquence par tierces descendantes fonctionne très bien:

The musical score for the 5th exercise consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of descending thirds: G4-A4, F4-G4, E4-F4, D4-E4, C4-D4, B3-C4, A3-B3, G3-A3. The left hand (bass clef) plays a simple bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Dans le style de l'Empfindsamkeit, on peut moduler très brusquement et très loin. Par comparaison, on peut dire que dans le style baroque les modulations procèdent comme des vagues, alors que dans l'Empfindsamkeit on reste plus longtemps dans les tonalités, et les modulations sont plus fortes:



Remarques:

Lorsque l'on improvise avec ces formules, il ne faut pas analyser ce que l'on joue. Il faut appliquer le schéma et le déplacer dans les tons sans chercher à savoir ou à comprendre ce que l'on fait. Si l'on veut analyser ce que l'on joue, on est bloqué, car l'analyse est plus lente que la musique. Cela ne signifie pas qu'il est inutile d'analyser de la musique, mais au moment où on joue, on ne peut plus analyser. La sphère de l'improvisation est non-analytique.

(Ceci explique un phénomène curieux que l'on peut parfois observer au concert: lorsqu'un organiste improvise à la fin d'un récital, la pièce improvisée, même si elle est très simple et imparfaite, a en général beaucoup plus de succès que les pièces de répertoire jouées juste avant, qui sont pourtant d'une qualité bien supérieure. Or, comme nous l'avons vu, l'analyse est plus lente que la musique, ou du moins la capacité d'analyse de l'auditeur est fortement réduite quand elle doit suivre le tempo de la musique. Pour cette raison, l'auditeur ne perçoit pas la différence qualitative entre une pièce du répertoire et une improvisation.)

Lorsqu'un professeur enseigne l'improvisation à un élève, il doit produire en lui un état de conscience non-analytique. Il suffit pour cela d'enseigner par imitation, le principe d'apprentissage le plus primitif qui soit. Cela est naturellement plus difficile dans un cours collectif. Cette démarche vise à enseigner la créativité; elle est extrêmement nécessaire à notre époque.

Aujourd'hui, la plupart des gens, même parmi les bons musiciens, pensent que l'improvisation ne peut pas s'apprendre, et qu'il y a des gens doués qui savent improviser et les autres qui ne sauront jamais. Il est frappant de constater, lorsqu'on lit les textes des anciens Grecs, que ceux-ci avaient la même opinion concernant l'intellect: ils considéraient qu'être intelligent, savoir lire et compter, etc. était un cadeau des dieux qui se transmettait dans certaines familles favorisées. Notre civilisation a parcouru un grand chemin depuis cette époque, puisqu'elle a réalisé l'apprentissage de l'intellect. On peut considérer qu'il s'agit là de la réalisation essentielle du dernier millénaire, et c'est accessoirement l'unique objectif de nos écoles.

Tout développement dans un domaine se faisant au détriment d'un autre, nous avons développé l'intellect au détriment de la créativité. En fait, au regard de ce grand chemin parcouru par notre civilisation, l'opinion selon laquelle la créativité (ou plus particulièrement l'improvisation) ne peut pas s'apprendre est anachronique. Notre époque a au contraire grandement besoin de développer l'apprentissage de la créativité.

L'enseignement actuel de la musique développe uniquement l'aspect intellectuel de la pratique musicale, c'est-à-dire l'aptitude à lire les notes. Bien entendu, c'est utile, mais si l'on ne sait faire que ça, c'est catastrophique. Nous ne pouvons absolument pas continuer à enseigner la musique ainsi, et il est pour cette raison très important que nous soyons réunis aujourd'hui.

Troisième partie: improvisation sur les chorals.

Jusqu'au milieu du XIXe siècle, les chorals harmonisés pour orgue étaient toujours écrits en basse chiffrée, comme dans notre exemple tiré de la Tablature de Weimar (1704)¹. La réalisation de ces harmonisations selon le principe élémentaire de la basse chiffrée, c'est-à-dire en jouant la basse dans la main gauche et en groupant les autres voix dans la main droite, permet à l'organiste d'improviser facilement toutes sortes de variations. En particulier, la disposition groupée des trois voix supérieures permet de jouer le cantus firmus (mélodie du choral) au ténor sans modifier les voix d'accompagnement, à de rares exceptions près, et sans qu'il en résulte des croisements.

Cela est impossible avec les harmonisations de nos actuels « livres d'organiste », qui sont en fait des harmonisations pour chœur mixte, où les voix d'accompagnement sont réparties à distances égales de la basse et du soprano. Il ne s'agit pas ici de dénigrer la qualité de ces harmonisations, mais simplement d'observer qu'elles sont inadéquates pour l'orgue. En réalité, les organistes d'aujourd'hui feraient mieux de transcrire leurs chorals en basse chiffrée et de jeter leur « livre d'organiste » au feu.

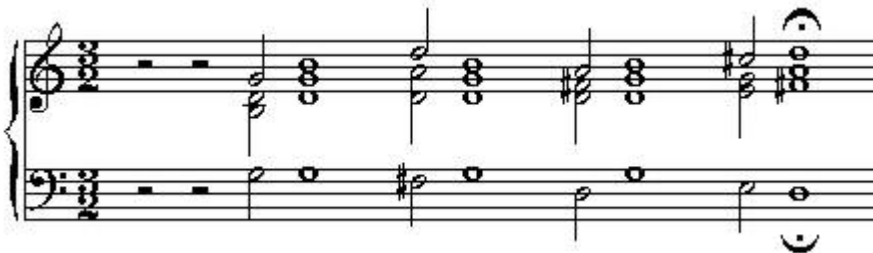
Toutes les manières de jouer un choral en basse chiffrée.

- | | | |
|---------------------------|------------------|---|
| 1) mg: B | md: T, A, S (cf) | |
| 2) péd: B | md: T, A, S (cf) | |
| 3) péd: B | mg: T | md: A, S (cf) |
| 4) péd: B | mg: T, A | md: S (cf) sur un clavier solo |
| 5) péd: B | mg: T, A | md: S (cf) sur un clavier solo en 16', de manière à obtenir un cantus firmus au ténor |
| 6) péd: B | mg: T (cf) | md: A, S |
| 7) péd: T (cf) | mg: B | md: A, S |
| 8) péd: S (cf)
4'ou 2' | mg: B | md: T, A |
| 9) péd: B, T (cf) | mg: A | md: S |

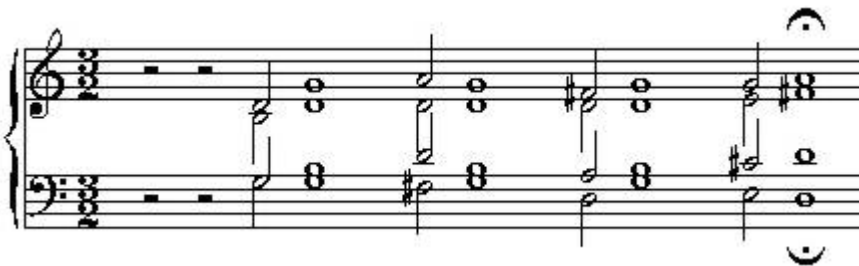
Légende: péd: pédalier / mg: main gauche / md: main droite / B: basse / T: ténor / A: alto / S: soprano / cf: cantus firmus (mélodie du choral)

¹ La Tablature de Weimar (Johann Pachelbel et son école) éd. Susy Schwenkedel; ANFOL, 103, rue d'Amiens, F-62000 Arras

Exemple de réalisation pour les numéros 1) à 4):



Exemple de réalisation pour les numéros 5) à 9):

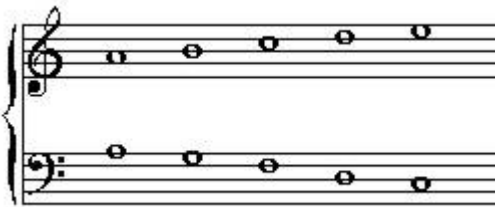


La mélodie est jouée une octave plus bas, mais les voix sont inchangées. Il y a cependant un problème entre les deux derniers accords, où deux quintes consécutives apparaissent entre le ténor (cf) et le soprano (dans ce cas précis, cela pourrait être toléré du fait que la première quinte est diminuée). Cette situation apparaît chaque fois que l'on a, dans l'harmonisation avec cantus firmus au soprano, des quartes consécutives entre le soprano (cf) et l'alto, car lorsque le cantus firmus passe au ténor, ces quartes deviennent des quintes par renversement. Dans ce cas seulement, il est nécessaire de modifier la conduite des voix:



La Tablature de Weimar est idéale pour débiter, car les harmonisations sont simples: elles sont constituées uniquement d'accords parfaits et de quelques accords de sixte. Par la suite, on pourra étudier d'autres styles. Le style modal, par exemple, se caractérise par le fait que la basse tend à former un miroir de la mélodie.

Exemples:



Les fameux chorals à quatre voix de J.-S. Bach sont difficiles à jouer à l'orgue, car ils sont, eux aussi, écrits pour chœur. Pour étudier ce style, on a avantage à se servir des harmonisations en basse chiffrée de la Clavierübung de J.-L. Krebs, qui sont en fait une très bonne transposition du style des chorals de Bach dans la technique de la basse chiffrée.

Quatrième partie: La figuration de la mélodie.

Les musiciens de 1550 à 1690 nous ont laissé un très grand nombre de méthodes de figuration ou diminution, contenant au total plusieurs milliers d'exemples. Le catalogue que je vous propose est destiné aux débutants. Il s'agit du système de diminutions le plus simple possible, conçu de manière à pouvoir diminuer n'importe quelle mélodie sans poser de problème de conduite de voix. En effet, chaque formule consiste en un mouvement diatonique conjoint entre la deuxième note de la figuration et la note mélodique suivante, dans la même direction que la mélodie elle-même.

Dans les formules 7 et 14, il faut parfois supprimer la deuxième note, si celle-ci est incompatible avec l'harmonie.

Ce petit catalogue de formules doit être appris comme un vocabulaire, avec discipline. La figuration est en effet une des disciplines les plus strictes de l'improvisation, bien qu'elle donne paradoxalement l'effet d'une grande liberté. Quelques semaines d'exercice sont nécessaires pour acquérir ce vocabulaire de base et pour prendre confiance. Il s'agit certes d'un vocabulaire limité, mais il donne déjà un résultat professionnel. Il ne faut pas oublier que d'une manière générale l'improvisation produit sur les auditeurs un effet supérieur à ce que la simplicité de la musique improvisée semble promettre.

Pour l'exercice, je recommande la méthode suivante:

- jouer la mélodie seule et la diminuer systématiquement selon le catalogue;
- jouer les quatre voix sans diminuer la mélodie, péd: B /mg: T, A / md: S (cf);
- rejouer la même chose en diminuant la mélodie.

Travailler ainsi une phrase après l'autre, puis ajouter progressivement les phrases les unes aux autres.

Le débit des notes doit être régulier et fluide. La première note de chaque phrase peut ne pas être diminuée. On peut également arrêter de diminuer juste avant la cadence finale de chaque phrase. Sur cette cadence, on peut jouer un trille. A ce sujet, il faut se rappeler qu'à l'époque que nous étudions, à savoir autour de 1700, les ornements commencent à devenir expressifs, et qu'il faut en conséquence jouer les trilles en accélérant.

Dans une mélodie comprenant des notes de longueurs inégales, comme dans notre exemple qui est ternaire, il y a deux manières de diminuer les longues notes:

- on peut considérer les longues notes comme des notes courtes répétées et leur appliquer les formules prévues à cet effet:

- on peut utiliser sur les notes longues les mêmes formules que sur les courtes, mais deux fois plus lentement:



Exemples de diminution de la première phrase du choral:



Remarquez que la musique que nous jouons à ce stade est très schématique, encore qu'un auditeur non prévenu ne s'en rendrait pas compte. Il y a beaucoup de musiques dans le répertoire d'orgue qui sont complètement schématiques, et que presque personne ne joue aujourd'hui pour cette raison: les préludes de chorals de Pachelbel et de Telemann, par exemple. En fait, ces pièces ont été écrites dans un but didactique, ce sont des modèles d'improvisation.

Cinquième partie: La fugue de choral.

Dans la Tablature de Weimar, chaque choral est précédé d'une petite fugue sur la première phrase. Seuls trois procédés de contrepoint sont utilisés dans toutes ces fugues:

- des mouvements parallèles de tierces ou de sixtes,
- des mouvements contraires,
- des retards.

Il faut commencer par s'exercer à jouer lentement le thème à la main droite, puis sa réponse à la main gauche. La réponse peut être tonale (avec mutation) ou réelle (sans mutation). Dans notre exemple de la Tablature de Weimar, la réponse est tonale; la réponse réelle se ferait ainsi:



Les deux procédés existent dans la tradition. La réponse réelle est plus facile pour les débutants, et on y reconnaît mieux la mélodie. On peut ensuite entreprendre de compléter le contrepoint avec des mouvements parallèles, par forcément note contre note.

Si vous voulez que le tempo de la fugue soit en rapport avec le choral qui suit, il faut prendre garde à la mesure. En effet, une mélodie binaire vous donne la possibilité de jouer la fugue deux fois plus vite (si le choral est lent), alors que c'est impossible avec une mélodie ternaire.

Lorsque vous êtes capables d'improviser une petite exposition fuguée, vous pouvez la combiner avec un choral diminué. Jouez une petite séquence de transition entre la fugue et le choral, de manière à introduire le premier accord, mais sans faire une cadence conclusive.

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating different improvisation techniques. The first system shows a melodic line in the right hand with a simple harmonic accompaniment in the left hand. The second system features a more complex melodic line with a rhythmic accompaniment. The third system includes a highly technical, rapid figuration in the right hand over a steady harmonic accompaniment in the left hand. The word 'péd.' is written below the third system, indicating a pedaling instruction.

Résumé.

Les quatre disciplines essentielles de l'improvisation sont:

- l'harmonisation,
- la figuration,
- « Phantasieren »,
- la fugue.

L'harmonisation est la base de tout. La figuration est la discipline la plus stricte. « Phantasieren », c'est ce que nous avons travaillé au début du cours, c'est-à-dire improviser sur des formules-pièces de puzzle. La fugue, ou l'imitation, requiert une certaine dose d'analyse, contrairement aux autres disciplines.