

# **EN BONNE HARMONIE**

**MANUEL  
POUR RÉALISER  
ET JOUER  
DES HARMONISATIONS  
DE CHORALS**

**BERT MATTER  
ET  
PETER MOLENAAR**

Traduction allemande : Martin Böcker

Traduction et adaptation française (avec l'autorisation de l'éditeur) : C. Quinche et G. Liardon, 2004

Couverture: Orgue de la "Grote of Catharinakerk" à Heusden. Le dessin a été mis à disposition par la manufacture d'orgues Gebr. Reil/Heerde. Les exemples musicaux sur la cassette ont été joués sur cet orgue par Gijs van Schoonhoven.

édition "de Werelt" Herengracht 68 1015 BR Amsterdam Tel 020-26 80 89, [dewerelt@euronet.nl](mailto:dewerelt@euronet.nl)  
Copyright © 1985 Editions "De Werelt"  
ISBN 90-71317-01-3

## Table des matières:

Préface.....	3
1. Accords parfaits en position étroite .....	5
2. Retards, syncopes et notes de passage .....	8
3. Le chiffre de la mélodie .....	11
4. Le <b>Cantus Firmus</b> à l'alto .....	13
5. Le <b>Cantus Firmus</b> au ténor.....	14
6. Doubles Syncopes.....	15
7. De la position étroite à la position large et inversement.....	17
8. Vue d'ensemble .....	19

Annexe: (différentes mélodies, voir p65 à 68 du manuel)

## Préface

[page 4] Devant vous se trouve maintenant un petit livre qui traite de l'harmonisation du psautier genevois. La question de la nécessité d'un tel manuel se pose naturellement puisqu'il y a beaucoup de livres de chorals et pour tous les goûts. Puisqu'il y a apparemment bien assez de livres de chorals avec lesquels on peut se tirer d'affaire pendant sa vie entière, la question suivante se pose naturellement: est-ce que ceux-ci ne suffisent pas parfaitement ? Maintenant, pour être honnête, on doit dire qu'il y a trop de livres de chorals qui ne sont pas bons. Les harmonisations sont le plus souvent faites sans tenir compte du style du choral, et ne donnent en aucune manière un habillage convenable à la mélodie. Il n'y a que peu d'exceptions dans ce domaine.

Ce livre n'est pas écrit pour ceux qui ont travaillé assez longtemps avec les livres de chorals mentionnés ci-dessus et qui s'en satisfont pour leur pratique d'organiste. Il n'est pas non plus écrit pour ceux qui se contenteraient de jouer le choral "Nun freut euch lieben Christen gmein" avec seulement deux accords, comme j'ai pu l'entendre il y a quelques temps dans un service religieux radiodiffusé.

Ce manuel est écrit pour ceux qui se risquent pour la première fois à l'harmonisation de chorals ou font une nouvelle tentative, avec ou sans l'aide d'un spécialiste. Il est le fruit d'une expérience de plusieurs années, d'une longue fréquentation des possibilités et impossibilités de cette matière, aussi bien avec le spécialiste qu'avec l'organiste amateur. Le point de départ de ce livre est l'harmonisation de chorals à quatre voix de Claude Goudimel. En second lieu, il y a la stimulation de mon prédécesseur à la St Walburgkirche à Zutphen, Cornelis Bute. Il enseignait à ses élèves l'harmonisation des psaumes sans l'emploi d'accords de sixte, une pratique qu'il avait vraisemblablement remarquée chez Claude Goudimel. En troisième lieu, il y a l'enseignement à des amateurs et à des spécialistes. La pratique a montré qu'un étudiant qui avait appris durant des années l'harmonisation avec les livres connus, ne pouvait harmoniser simplement un psaume qu'avec de grandes difficultés. La raison est que tous les traités d'harmonie partent de la basse, ce que les psaumes ne font pas, mais l'étudiant doit la trouver lui-même en jouant les psaumes. [page 5] Partir de la basse n'est naturellement rien d'étranger. La pratique de la basse continue qui s'est développée au 17<sup>ème</sup> siècle et la théorie des fonctions apparue ensuite ont aussi eu leur influence sur les livres de chorals comme on peut le voir au 19<sup>ème</sup> siècle et encore au 20<sup>ème</sup> siècle. L'esthétique du 19<sup>ème</sup> siècle appliquée au psautier du 16<sup>ème</sup> siècle a contribué à ce que je cherche une méthode pour enseigner l'harmonisation du psautier sans qu'un entraînement de plusieurs années de la basse continue et de la théorie des fonctions soient des pré-requis. De cette façon, un amateur serait certainement chargé d'une montagne de théorie. Ceci l'amènerait peut-être à retourner à ses "ficelles" d'organiste ou finalement à jouer de nouveau textuellement son livre de chorals. La voie montrée dans ce livre est clairement orientée sur la pratique. Il n'est pas besoin de discours théoriques. La connaissance des accords parfaits majeurs et mineurs suffit parfaitement.

Ce livre est un manuel. Cela signifie que vous devez vous-même vous mettre au travail et élaborer par écrit dans le livre sur les portées prévues à cet effet les harmonisations des psaumes pour les jouer ensuite.

Pourquoi toutefois seuls les psaumes sont-ils traités et non les chorals? C'est simplement une question didactique. Les psaumes datent tous de la même époque, alors que les chorals proviennent d'une période qui va du Moyen Age à nos jours. En étudiant le psautier, on apprend d'abord l'emploi des degrés comme tonique, sous-dominante, dominante dans leur enchaînement harmonique correct. Je pense que c'est un point à ne pas sous-estimer. Et celui qui acquiert la capacité de l'utilisation des fonctions au moyen de l'harmonisation des psaumes se tire d'affaire finalement facilement aussi avec les chorals.

Pour une édition allemande, il fallait naturellement réfléchir à l'échange éventuel des psaumes par des chorals plus connus de langue allemande. Mais ici aussi, nous nous sommes décidés pour le psautier de

Genève, en vue de favoriser l'unité stylistique. Cependant, une annexe suit le chapitre 8, qui présente des mélodies de chorals qui pourront être traitées après avoir assimilé les chapitres 1 à 7.

A cet endroit, je voudrais remercier Peter Molenaar sans l'aide de qui ce livre n'aurait jamais été réalisé. Son souci permanent de tout ce qui devait être repensé a été de grande importance. [page 6] Gijs Van Schoonhoven a apporté par sa grande expérience pratique de nombreuses contributions au développement et à l'achèvement de ce livre. Que Martin Böcker soit remercié pour son impulsion et pour tout le mal qu'il s'est donné pour traduire ce livre et à l'adapter pour l'utilisation en pays germanophones.

Zutphen, 1987

Bert Matter

# 1

## ACCORDS PARFAITS EN POSITION ETROITE

[page 7]

Pour harmoniser les mélodies du psautier de Genève, nous utilisons des **accords parfaits**.

Un accord parfait est composé d'un son fondamental, d'une tierce majeure ou mineure et d'une quinte :  
(fig. 1 p7)

Tous les accords parfaits sont utilisés à quatre voix. Cela signifie que l'un des trois sons est doublé. Pour l'instant, cela doit être la note fondamentale qui simultanément a la fonction de note de basse de l'accord parfait :

(fig. 2 p7)

Chaque accord parfait peut être utilisé dans trois positions. La note la plus haute est soit la quinte, la tierce ou la tonique de l'accord concerné. Autrement dit : chaque note des mélodies à harmoniser est toujours la quinte, la tierce ou la tonique de l'accord qui peut être utilisé en dessous. Le chiffrage des mélodies est fait en fonction de cette donnée. Avant de "noter" les accords, nous utilisons des chiffres qui sont écrits au-dessus des notes de la mélodie. Ces chiffres se réfèrent à un des trois sons de l'accord. Ils sont une indication de la distance entre la note de la mélodie (soprano) et la basse, qui est la plupart du temps augmentée d'une octave :

(8 : octave, 5 : quinte, 3 : tierce)

(fig. 1 p8)

[page 8]

L'espace entre le soprano et la basse est rempli par l'alto (2<sup>ème</sup> voix) et le ténor (3<sup>ème</sup> voix) de telle sorte qu'il ne reste aucune place entre l'alto et le ténor pour une autre note de l'accord utilisé.

(fig. 2 p8)

Nous appelons une telle construction d'accord **position étroite** par opposition à la **position large** dont nous nous occuperons plus tard. Pour l'instant nous utilisons seulement des accords majeurs et mineurs en position étroite. Pour ceux qui aiment penser avec les doigts, voici une aide : Au chiffrage "8", on a dans la main droite entre le soprano et l'alto un espace de deux notes, entre l'alto et le ténor seulement une note. Au chiffrage "5", il y a un espace d'une note entre le soprano et l'alto et aussi d'une note entre le ténor et l'alto. Au chiffrage "3", il y a une note entre le soprano et l'alto et deux notes entre l'alto et le ténor :  
(fig. 3 p8 et 1-2-3 p9)

Les trois voix, soprano, alto et ténor sont jouées pour le moment avec la main droite et la basse avec la main gauche.

[page 10]

### **Devoir:**

Voici quelques mélodies chiffrées. Jouez-les lentement avec les harmonies données et avec le rythme correct :

### **Psaumes 140, 93 et 101**

(fig. 1-2 p10 et 1-2 p11)

[page 11]

Une succession de deux "8", deux "5" ou deux "3" se suivant au-dessus de différentes notes est interdite, parce que cela crée les fameuses octaves ou quintes parallèles :

(fig. 3 p11)

[page 12]

Nous continuons avec les

### **Psaumes 134 et 81**

(fig. 1-2 p12)

Dans le psaume 81, il y a une blanche (un si) à la fin de la première phrase avec deux chiffres 8 et 3 au-dessus. Cela signifie que deux harmonies doivent être jouées l'une après l'autre sous cette note :

(fig. 1 p13)

Cela va évidemment aussi pour d'autres psaumes :

### **Psaume 21**

(fig. 2 p13)

Quelques nouvelles possibilités :

1. Une altération (dièse, bémol ou bécarre) **après** un chiffre indique que la tierce de l'accord concerné doit être altérée conformément à ce signe.

[page 14]

2. Une altération **sous** le chiffre s'applique à la basse de l'accord.

3. Quand une phrase de choral se termine avec un enchaînement 5-8, les accords doivent toujours être **majeurs**, et ceci également pour les psaumes en mode mineur.

4. On peut omettre la tierce du premier et du dernier accord.

Exemples:

### **Psaumes 9 et 113**

(fig. 1-2 p14)

Voici le **psaume 140** avec une partie des accords écrits:

(fig. 2 p14 et 1 p15)

[page 15]

Maintenant, jouez lentement le **psaume 134** comme indiqué :

(fig. 2 p15)

Jusqu'à présent, nous avons joué les psaumes seulement sur un clavier. Il est aussi tout à fait possible de les jouer sur deux claviers en suivant les règles que nous avons énoncées. On joue le soprano sur un clavier, l'alto et le ténor sur l'autre clavier et la basse à la pédale. Comme exemple, suivre les des deux premières phrases du psaume 93 :

### **Psaume 93**

(fig. 1 p16)

[page 16]

Il est très bon de pratiquer cette sorte d'accompagnement dans l'office religieux, surtout pour les mélodies inconnues ou difficiles. Pour soutenir les voix d'hommes, on peut ajouter un jeu de 16' sur le premier clavier (c.f.); si on n'a pas un tel registre, on peut jouer la mélodie en octaves. (Voir la deuxième phrase du psaume 93).

**Devoir:**

Jouez tous les psaumes précédents selon la manière décrite sur deux claviers et pédale.  
Jouez aussi les psaumes suivants, d'abord sur un clavier, puis sur deux claviers et pédale :

**Psaumes 5, 9, 113, 25 et 68**

(fig.2 p16; 1 p17; 2-3 p17; 1-2 p18; 1 p19; 1 p20)

[page 20]

Dans ce dernier psaume, deux chiffres "8" se suivent au passage de la neuvième à la dernière phrase. Il faut alors préférer un mouvement de la basse contraire à celui du soprano.

**Psaumes 47, 56 et 24**

(fig.1 p20; 1 p21; 1 p22)

[page 22]

Même sur un orgue avec pédale en tirasse [et un seul clavier], il est possible de jouer avec une voix "solistique": La mélodie est jouée avec la main droite une octave plus haut que ce qui est noté, l'alto et le ténor avec la main gauche en position normale et la basse est jouée à la pédale.

Cette technique sonne bien par exemple avec Praestant 8' et Hohlfloete 8'.

## 2

### RETARDS, SYNCOPES ET NOTES DE PASAGE

[page 23]

Bien que nous ayons bien avancé avec la matière du chapitre précédent, on doit pourtant constater que jusqu'à maintenant, les harmonisations sonnent encore de manière un peu ennuyeuse et raide. La cause de cela n'est pas l'utilisation exclusive de la position étroite, mais le manque de retards, de syncopes et de notes de passage qui peuvent donner une souplesse aux harmonisations. Nous traiterons ces choses dans ce chapitre.

#### Retards

Avant de nous mettre au travail avec les retards, il faut dire quelque chose au sujet des concepts "accent et tactus". En chantant ou en jouant des psaumes, on peut remarquer un mouvement cyclique et régulier passant de fort à faible, par exemple dans le psaume 93 :

(fig. 1 p23)

En général nous pouvons dire que dans un rythme régulier il y a un accent sur les blanches et sur la première de deux noires. La récurrence de cet accent est dans la plus part des cas très régulière et se nomme tactus (ce qui ne signifie pas que la pulsation tombe toujours sur la blanche. Voir par exemple les psaumes 25, 42 et 141). Quand dans la mélodie des noires descendent par mouvement conjoint, et aussi de temps "fort" à "faible", il est possible de jouer l'accord qui vient sous la note "faible" déjà sous la note "forte". Voyez à ce sujet la première phrase du psaume 93 :

(fig. 1 p24)

[page 24]

qui devient alors :

(fig. 2 p24)

Sous la note do (dans le premier exemple un chiffre 5) on fait maintenant sonner l'accord de la note suivante (chiffre 3) Cela signifie que le 5 au-dessus du do doit être transformé en un 4, parce que la basse sous le do est maintenant un sol. De cette façon un **retard** se forme sur le do ; dans ce cas précis c'est ce qu'on appelle un retard 4-3 (4 à 3). Un retard se présente fréquemment à la fin d'une phrase de choral.

#### Devoir:

Traitez les parties de psaumes suivantes de cette façon en faisant usage du retard 4-3 :

**Psaumes: 86 4<sup>ème</sup> phrase**

(fig. 3 p24)

**Psaumes 43 et 47, les deux dernières phrases**

(fig. 1-2 p25)

[page 25]

A part le retard 4-3, nous connaissons encore les retards 6-5 et 9-8 ; mais ils surviennent moins fréquemment que le retard 4-3 qui est plus usuel.

Voici un exemple pour le retard 6-5 :

**Psaume 89, 3<sup>ème</sup> phrase**

(fig. 3 p25)

Et voici un exemple pour le retard 9-8



## **Psaume 98, 5<sup>ème</sup> phrase**

(fig. 4 p25)

[page 26]

Les exemples donnés précédemment concernent les retards au soprano. Mais ils peuvent se présenter aussi dans d'autres voix ; dans l'alto, le ténor et même dans la basse. En position étroite, on peut le plus facilement placer des retards à l'alto. Voyez les exemples suivants:

(fig.1 page 26)

Dans les 3<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> phrases du psaume 51 se trouvent quelques exemples avec des retards à l'alto. Ils sont indiqués par une flèche :

(fig. 2 page 26).

N.B. Au soprano on peut indiquer les retards par le chiffrage, tandis qu'à l'alto on doit les "sentir", surtout à la fin d'une phrase de choral.

[page 27]

### **Syncopes**

Avant tout un extrait de mélodie :

(fig. 1 p27)

Harmonisée, cette phrase pourrait se présenter ainsi :

(fig. 2 p27)

En liant la 5<sup>ème</sup> et la 6<sup>ème</sup> note (sol), une syncope se forme :

(fig. 3 p27)

Une syncope se forme quand l'accent mélodique ne tombe **pas** avec le tactus. Voici un exemple qui a beaucoup de similitude avec l'exemple précédent (psaume 7, 4<sup>ème</sup> phrase). Dans le psaume 120, 2<sup>ème</sup> phrase, la liaison se présente déjà :

(fig. 4 p27)

[page 28]

### **Devoir :**

Résolvez les devoirs suivants de la façon qui vient d'être décrite :

**Psaumes 6, 1<sup>ère</sup> phrase ; 28, 4<sup>ème</sup> phrase ; 100, 1<sup>ère</sup> phrase ; 125, 5<sup>ème</sup> phrase ; 129, 4<sup>ème</sup> phrase**  
(page 28 et 29)

[page 29]

### **Notes de passage**

Quand dans une mélodie au moins deux intervalles de seconde se suivent, en montant ou en descendant, d'un temps fort à un temps faible, la deuxième note peut tomber sous l'harmonie de la première. Voyez à ce sujet la première phrase du psaume 81 :

(fig. 2 p29)

et la deuxième phrase du psaume 72 :

(fig. 3 p29)

\* La deuxième note se nomme "note de passage". Elle est signalée par un trait horizontal au-dessus de la note.

[page 30]

**Devoir:**

Jouez les parties de psaumes suivantes en utilisant des notes de passage :

**Psaumes 87, 1<sup>ère</sup> phrase ; 22, 6<sup>ème</sup> phrase ; 25, 1<sup>ère</sup> phrase ; 26, 4<sup>ème</sup> phrase ; 65, 2<sup>ème</sup> phrase ; 64, 1<sup>ère</sup> phrase**

(fig. 1-2-3-4 p30, 1-2 p31)

[page 31]

N.B: N'utilisez pas trop de notes de passage dans l'harmonisation !

### 3

## LE CHIFFRAGE DE MELODIES

[page 32]

Arrivés à la fin du deuxième chapitre, nous sommes capables de jouer un psaume chiffré en position étroite. Retards, syncopes et notes de passage ne sont plus des difficultés, de sorte que nous pouvons maintenant harmoniser nous-mêmes un grand nombre de psaumes. Mais nous devons apprendre aussi le chiffrage des psaumes. En fait ce n'est pas difficile. Nous utilisons seulement trois chiffres : le 3, le 5 et le 8. Il y a encore d'autres possibilités, mais nous verrons cela plus tard. La difficulté du chiffrage est de trouver de bons enchaînements d'accords. C'est une question d'oreille, de bon goût et certainement d'exercice intensif.

Voici quelques exemples de chiffrages mauvais ou peu satisfaisants :

### **Psaume 42**

(fig. 1-2 p32; 1 p33)

[page 33]

- 1) Cela ne commence pas en FA
- 2) Cet accord n'est ni majeur ni mineur
- 3) Ici se trouve un saut de quarte augmentée

### **Psaume 42**

(fig. 2 p33)

Cette exécution n'est pas fausse, cependant très ennuyeuse ! Surtout, la basse manque de ligne.

Maintenant voici un exemple d'une bonne manière de faire.

(fig. 3 p33)

Donc chiffrez autant de psaumes que possible, jouez-les ensuite et appréciez par vous-mêmes si cela sonne bien. Ce faisant, on remarquera qu'il y a des psaumes qui se révèlent difficiles à traiter avec ce système de chiffrage ; nous les laissons de côté jusqu'au moment où nous apprendrons d'autres possibilités.

N.B: La règle qui dit de ne jamais employer deux même chiffrages l'un après l'autre sur deux notes différentes est toujours valable !

[page 34]

### **Devoirs:**

Chiffrez les psaumes suivants et jouez-les ensuite :

### **Psaumes 21, 32 et 65**

(fig. 1-2 p34; 1 p35, 1 p36)

[page 36] N.B: Les psaumes qui commencent avec un saut vers le haut ou vers le bas ont l'avantage de bien indiquer le tactus, si l'harmonisation ne change pas trop:

(fig. 2 p36)

Bien articuler tous les accords, c'est à dire, dans ce cas, bien séparer tous les accords les uns des autres !

### **Psaumes 77, 110 et 103**

(p37-39)

[page 39]

N.B: Ce n'est pas impossible d'avoir deux "8" l'un après l'autre séparés par une demi-pause et parfois cela sonne bien ! La basse doit alors être conduite en mouvement contraire !

(fig. 2 p39)

**Psaumes 119 et 107**

(fig. 1 p40; 1-2 p41)

## 4

### LA POSITION D'ALTO

[page 42]

Comme point de départ pour ce chapitre, nous prenons de nouveau le psaume 140. En voici les deux premières phrases harmonisées à quatre voix :

(fig. 1 p42)

Nous jouons toujours les trois voix supérieures à la main droite, de telle sorte que la mélodie soit dans la voix la plus haute des trois. De même, les autres voix sont toujours au-dessous, de manière à ce qu'aucune autre note de l'accord ne puisse se glisser entre elles.

Nous devrions aussi pouvoir placer la mélodie au centre des trois voix supérieures afin d'avoir une note de l'accord au-dessus et une en dessous. Et cela doit de nouveau être de telle sorte qu'aucune autre note ne doit pouvoir être placée entre deux. La basse reste en dehors de ces considérations et peut se placer en principe n'importe où sous les trois voix supérieures (c'est à dire dans des limites raisonnables: pas trop bas mais aussi pas trop haut, de sorte qu'elle ne monte pas au-dessus de la mélodie chantée par les hommes, parce que les voix d'hommes chantent toujours une octave plus bas que la mélodie notée).

Maintenant le psaume 140 se présente ainsi:

(fig. 1 p43)

[page 43]

Le cantus firmus est maintenant à l'alto, c'est à dire dans la deuxième voix. Autrement dit: le ténor est maintenant joué une octave plus haut. Le chiffrage se réfère cependant toujours au cantus firmus, c'est à dire ici à l'alto.

#### **Devoir:**

Jouez maintenant les psaumes 93 et 101 en position d'alto avec le même chiffrage que dans la position de soprano donné à la page 10. Voici comme exemple deux phrases du psaume 93:

(fig. 2 p43)

[page 44]

Jouez maintenant les psaumes suivants en position de soprano, puis en position d'alto.

#### **Psaumes 103, 130, 146 et 137**

(fig. 1 p44 et 45; 2 p45; 1 p46; 2 p46 et 47)

[page 47]

On peut ainsi obtenir un changement dans l'accompagnement des psaumes de l'office religieux en utilisant la position d'alto, en particulier sur les orgues avec un clavier. Il est même conseillé d'écrire complètement les harmonisations qu'on voudrait jouer. Ceci est certainement aussi très instructif pour la préparation et le jeu d'harmonisations "habituelles" en position de soprano! Exercez cette "technique d'alto" avec tous les psaumes donnés précédemment!

## 5

### LA POSITION DE TÉNOR

[page 48]

Au début de ce chapitre, nous partons du principe que la matière des chapitres précédents a été étudiée et exercée à fond, tout en signalant encore que la réalisation écrite des devoirs est exactement aussi importante que le jeu. Les chapitres précédents devraient se suivre dans un laps de temps court; le fait de travailler et de s'appropriier la matière ne va cependant pas très vite. Cela nécessite beaucoup de temps!

Pour apprendre le jeu de la position de ténor, nous partons de nouveau du psaume 140, et tout d'abord en position d'alto:

(fig. 1 p48)

Nous obtenons un arrangement en position de ténor de ce psaume en mettant la mélodie dans la plus basse des trois voix supérieures, et de telle manière qu'au-dessus de la voix mélodique les deux voix d'accompagnement soient disposées exactement comme dans l'arrangement en position d'alto du chapitre précédent. La basse reste de nouveau en dehors de ces considérations.

Voici le résultat:

(fig. 1 p49)

[page49]

Si on joue cette version en position de ténor, qui est plutôt aiguë, avec par exemple une flûte 8', on a le son d'un quatuor de flûtes à bec.

Il est aussi possible de jouer cet arrangement une octave plus bas (en prenant garde à la basse!). En utilisant un jeu d'anches doux, on se rapproche du son d'un quatuor de cromornes

(fig. 2 p49)

Une bonne manière d'accompagner les voix d'hommes est de jouer le cantus firmus sur un clavier avec une registration forte et la basse à la pédale:

(fig. 1 p50)

[page 50]

Nous pouvons aussi pratiquer cette manière sur un orgue avec la pédale indépendante par exemple avec une trompette 8'. La mélodie (ténor) est jouée alors sur la pédale; les trois voix restantes sur le clavier:

(fig. 2 p50 et 51)

[page 51]

Cette manière de jouer demande beaucoup d'exercice, mais le résultat en vaut bien la peine. La remarque du début de ce chapitre sur le fait d'écrire ces harmonisations est particulièrement soulignée ici!

#### **Devoirs:**

1. Jouez le psaume 103 comme décrit à la page 44 en position de ténor
2. De même le psaume 93 à la page 10
3. De même le psaume 113 à la page 17
4. De même le psaume 5 à la page 16

## 6

### DOUBLES SYNCOPES

[page 52]

Nous trouvons un exemple connu pour les doubles syncopes à la 4<sup>ème</sup> phrase du psaume 139:  
(fig. 1 p52)

Pour l'harmonisation, nous considérons la double syncope comme deux syncopes de suite. Mais si ici nous devons appliquer deux fois les formules 4-3 il se produirait la chose suivante:  
(fig. 2 p52)

Et ça ne va pas! Deux accords totalement parallèles avec des retards apparaissent! La solution est cependant simple: transformez le premier accord 3 en une position 5, après cela, la phrase ci-dessus se présente ainsi:  
(fig. 3 p52)

[page 53]

Ainsi apparaît la formule 8 (ou 5) 4 5 4 3 8. De ceci nous pouvons voir que le premier 4 ne se résout pas en un 3, mais est remplacé par une résolution provisoire (un 5). Cependant le deuxième 4 se résout vraiment en un 3, après quoi suit l'accord final.

#### Devoir:

Jouez maintenant les phrases suivantes:

**Psaumes 60, 1<sup>ère</sup> phrase ; 73, 1<sup>ère</sup> phrase ; 89, dernière phrase ; 105, 3<sup>ème</sup> phrase**  
(fig. 1-2-3 p53 et 1 p54)

[page 54]

Cette formule 8 4 5 4 3 8 (autre possibilité 5 4 5 4 3 8) est valable pour toutes les doubles syncopes en tonalité "majeure" et aussi dans les psaumes 30, 34 troisième phrase, 35, 39 deuxième phrase, 43, 44, 60, 73, 76, 80, 89, 105, 108, 117, 123, 139 et 148.

Dans le psaume 34, qui est en tonalité "mineure", nous voyons que la troisième phrase se conclut clairement en majeur, alors que la dernière phrase se conclut de nouveau en mineur. Ceci est dû aux modulations dans d'autres tonalités qui apparaissent aussi dans les psaumes. Un bon exemple est la première phrase du psaume 126. Il commence en sol, et la mélodie module tout de suite en la (voir page 55).

Les doubles syncopes dans les psaumes en tonalités mineures sont traitées différemment. Si nous utilisons aussi ici le "chiffre majeur", il se produirait la chose suivante:

**Psaume 39, 4<sup>ème</sup> phrase**  
(fig. 2 p54)

Ce chiffre n'est pas possible, parce que dans ce cas, sous le si, il faudrait jouer un fa après un mi:  
(fig. 3 p54)

A l'endroit signalé par " \* " une **quarte augmentée** se forme, un intervalle inutilisable et interdit, appelé aussi "diabolus in musica" (un diable dans la musique). A cause de cela, ce chiffre n'est pas utilisable. Voici une possibilité pour résoudre un tel cas:

(fig. 1 p55)

[page 55]

Avec le chiffre 9 nous ajoutons un nouvel accord à ceux que nous connaissons déjà. Un 9 sur une note signifie que la basse se trouve 9 tons (une neuvième) en dessous. Voici encore d'autres exemples:

**Psaumes: 34, dernière phrase ; 121, 3<sup>ème</sup> phrase ; 126, 1<sup>ère</sup> phrase**

(fig.1-2-3 p55)

[page 56]

Cette formule 3 9 5 4 3 8 est utilisable dans les psaumes suivant:

34 dernière phrase, 40, 41, 61, 121, 126, 129, 145.

Dans le psaume 124, à la troisième phrase, nous trouvons une double syncope qui ne se résout d'aucune de ces deux manières. Voici une possibilité de résoudre cette double syncope:

(fig. 1 p56)

Dans le psaume 16 nous trouvons aussi à la troisième phrase une double syncope que nous pouvons harmoniser de la façon suivante:

(fig. 2 p56)



## DE LA POSITION ETROITE A LA POSITION LARGE ET INVERSEMENT

[page 57]

Deux problèmes émergent dans ce chapitre:

- a. Quand doit-on jouer un psaume en position étroite ou en position large? Autrement dit: Quand transforme-t-on une position étroite en une large ou inversement?
- b. Comment transforme-t-on une position sans faire de fautes?

Nous jouons tout d'abord le psaume 134, 4<sup>ème</sup> phrase:  
(fig. 1 p57)

Dans cet exemple, on peut remarquer qu'au début de la phrase le ténor est très aigu. Cela provient du fait que le cantus firmus est également assez aigu au début, et que nous jouons encore en position étroite. Si maintenant nous répartissons les voix sur le clavier de manière plus régulière, la 4<sup>ème</sup> phrase de ce psaume pourrait être mieux jouée de la manière suivante:  
(fig. 2 p57)

[page 58]

Maintenant, la règle qui dit qu'aucune autre note de l'accord ne peut être placée entre les trois voix supérieures, n'est plus valable. On peut placer au moins une note de l'accord entre les trois voix supérieures (dans ce cas même deux!). Ici, nous ne parlons plus de position étroite mais de position large. La position large peut entre autres être utilisée quand le cantus firmus est en position haute. Nous allons à présent parler de cinq possibilités de changement de position sans commettre d'erreurs.

1. Nous pouvons changer de position quand le chiffrage de la mélodie change, mais que les accords restent les mêmes:

**Psaumes 117, 1<sup>ère</sup> phrase ; 130, 1<sup>ère</sup> phrase ; 67, 1<sup>ère</sup> phrase ; 107, 5<sup>ème</sup> phrase ; 116, 1<sup>ère</sup> phrase ; 101, 3<sup>ème</sup> phrase ; 60, 7<sup>ème</sup> phrase ; 94, 2<sup>ème</sup> phrase**

(fig. 1-2-3-4-5 p58 et 1-2-3 p59)

[page 59]

Dans tous ces exemples il faut être attentif au fait que, si nous passons de la position étroite à la position large, cela a des conséquences pour la suite de l'harmonisation. Une fois arrivés en position large, nous devons y rester ou revenir d'une autre manière en position étroite. Car on ne peut pas toujours passer sans faire de fautes de la position étroite à la position large ou inversement; des octaves et /ou des quintes parallèles surviennent très vite.

Les exemples suivants montrent comment ces erreurs peuvent être évitées.

2. Sur deux positions de tierce!

**Psaume 89, 3<sup>ème</sup> phrase ; 19, 10<sup>ème</sup> phrase**

(fig. 4 p59 et fig. 1 p60)

[page 60]

Cette possibilité se présente particulièrement bien quand la mélodie fait de grands sauts, mais cependant pas toujours au début d'une phrase, car là il y a souvent un " 8" ou " 5".

Notez que dans ce cas deux "3" peuvent apparaître successivement sans que cela produisent des parallélismes (voir le chapitre 1).

**Devoir:**

Jouez les phrases de chorals suivantes:

**Psaume 21, 1<sup>ère</sup> phrase ; 22, 3<sup>ème</sup> phrase**

(fig. 2-3 page 60)

**3.** Sur la position de tierce avec tierce doublée!

Quand le cantus firmus monte ou descend par mouvement conjoint, arrive un moment où on voudrait jouer dans une autre position.

**Psaumes 118 5<sup>ème</sup> phrase et 136 1<sup>ère</sup> phrase**

(fig. 1-2 page 61)

[page 61]

Lorsqu'on utilise le chiffrage 3<sup>3</sup> (position de tierce avec la tierce doublée), la doublure de la basse tombe, (voir de nouveau le chapitre1)

**4.** Sur l'enchaînement 8-5 ou 5-8 !

**Psaumes 140, 3<sup>ème</sup> phrase ; 46, 5<sup>ème</sup> phrase ; 19, 10<sup>ème</sup> phrase ; 51, 8<sup>ème</sup> phrase**

(fig. 3-4 p61 et 1-2 p62)

[page 62]

Ces possibilités peuvent être appliquées à la condition que le ténor ne fasse pas de trop grands sauts. (Penser qu'il n'y a pas de sauts de sixte dans les mélodies des psaumes)

**5.** Sur un accord de sixte!

Si nous considérons l'exemple de la possibilité 3 (p61) avec la montée ou la descente du cantus firmus par mouvement conjoint, il y a encore une autre possibilité: sur l'accord de sixte!

**Psaumes 118, 5<sup>ème</sup> phrase ; 136, 1<sup>ère</sup> phrase**

(fig. 3-4 p62)

Un accord de sixte est un accord parfait dans lequel ce n'est pas la fondamentale qui est à la basse, mais la tierce de l'accord. Dans un accord de sixte, on peut aussi doubler la quinte au lieu de la fondamentale.

## 8

### VUE D'ENSEMBLE

[page 63]

Voici pour terminer une vue d'ensemble des nombreuses manières de jouer un choral en conservant la même harmonisation.

1. Une harmonisation simple en position étroite avec c.f. au soprano.
2. Une harmonisation simple, pas "solistique", avec le c.f. à l'alto, aussi en position étroite.
3. Une harmonisation avec c.f. au ténor aigu, pas "solistique" et en position étroite.
4. Une harmonisation avec c.f. au soprano, "solistique", sur deux claviers et pédale, en position étroite. Cette harmonisation est dérivée de 1.
5. Une harmonisation avec c.f. à l'alto, dérivée de 2. La main droite joue le ténor et le soprano et la main gauche le c.f. "solistique". La basse est jouée à la pédale.
6. Une harmonisation dérivée de 3. Le ténor joue le c.f. "solistique". Les trois voix supérieures sont jouées une octave plus bas. Une belle harmonisation pour jeux d'anches.
7. Dérivé de 5. En jouant le c.f. "solistique" de 5 une octave plus bas, on obtient une harmonisation en position large avec c.f. au ténor.
8. Dérivé de 7. Le c.f. est joué à la pédale, par exemple avec une anche de 8'. La basse est jouée avec la main gauche. Alto et soprano restent les mêmes.
9. Dérivé de 8, mais maintenant avec un 4' à la pédale, de telle manière qu'on obtienne une position d'alto. (voir point 5)
10. Dérivé de 9, mais maintenant avec un 2' à la pédale, de telle manière qu'on obtienne une position de soprano. Les harmonisations 8 à 10 sont toujours à jouer dans l'octave aiguë de la pédale. On joue ainsi les points 8 à 10 toujours de la même manière, mais à chaque fois avec une autre registration.

[page 64]

11. Le c.f. joué à la pédale avec un registre de 2' dans l'octave grave, en position étroite, dérivé de 4.
12. Le c.f. joué à la pédale avec un registre de 4' dans l'octave grave, en position étroite, dérivé de 4
13. Dérivé de 11, accompagner maintenant en position large. (voir point 9).
14. Dérivé de 12, accompagner aussi en position large (voir aussi points 7 et 5).
15. Le c.f. avec le pied droit, la basse avec le pied gauche, les deux sur une base de 8', l'alto à la main gauche et le soprano à la main droite, éventuellement sur deux claviers.
16. Dérivé de 15, maintenant avec le soprano et l'alto en position large (voir point 7).
17. Dérivé de 15 et 16, mais maintenant on joue avec les deux mains beaucoup de notes appartenant aux accords, sans s'inquiéter des parallélismes. A jouer avec le plein jeu.