

# **thème et variations**

*préluder sur des harmonisations de chorals*

Peter Molenaar

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

L'illustration sur la couverture représente le dessin du buffet d'orgue de l'église Oud-Katholieke "Het Paradijs" à Rotterdam conçu en 1720 par Alexander Pluskens et provient des annexes de l'étude de A.H. Vlagsma (1992), *Het Hollandse Orgel*, Canaletto, Alphen a/d Rijn. L'auteur a gracieusement donné l'autorisation pour l'utilisation de ce dessin.

Maquette de la couverture: Marise Knegtmans Grafische Vormgeving Amsterdam

Titre original : thema met variaties

ISBN 90-71317-11-0

© EDITIONS 'DE WERELT'  
HERENGRACHT 68  
NL-1015 BR AMSTERDAM  
TEL. En FAX: \*31-20.626.80.89  
e-mail: [dewerelt@euronet.nl](mailto:dewerelt@euronet.nl)

Print: Offsetdrukkerij Ridderprint B.V., Ridderkerk<

## Table des matières

	page
Introduction.....	3
Chapitre	
1. Harmonisations à trois voix.....	4
2. Harmonisations à trois voix avec deux voix à la main gauche.....	6
3. L'ornementation d'une mélodie.....	8
4. Notes de passage dans la voix intermédiaire et la basse.....	10
5. L'ornementation de la basse.....	12
6. L'ornementation de la mélodie avec des accords brisés (I).....	14
7. L'ornementation de la mélodie avec des accords brisés (II).....	16
8. Ornaments empruntés à la littérature.....	18
9. L'ornementation de la basse avec des accords brisés et des diminutions.....	21
10. L'ornementation de la voix intermédiaire.....	24
11. La mélodie dans la voix intermédiaire.....	27
12. L'ornementation des harmonisations à quatre voix.....	29
13. "Grands Exemples".....	31
14. Combinaisons et autres possibilités.....	33
15. Petite partita sur le cantique 101.....	36
Annexe 1: Liste de mélodies proposées en exemples.....	37
Annexe 2: Bibliographie sommaire.....	37

Ndt : Les chiffres entre [ ] indiquent les numéros des pages du manuel en langue hollandaise

## INTRODUCTION

[page 5]

Ce manuel est destiné aux organistes qui trouvent difficile d'improviser un prélude bon et clair pour un chant d'église. Ce n'est surtout pas facile pour ceux qui jouent sur de petits orgues. La simplicité de l'approche dans ce livre provient de ce que l'on part systématiquement d'harmonisations existantes, pour ne jamais avoir le sentiment de perdre le fil en jouant.

*Thème et variations* peut être considéré comme une suite de *En bonne harmonie* de Bert Matter et Peter Molenaar, également édité aux Editions "De Werelt" à Amsterdam (1985). Il y est exposé comment on peut apprendre à harmoniser les mélodies de psaumes avec la mélodie au soprano, à l'alto et au ténor. Celui qui possède cette technique à fond peut certainement continuer avec ce manuel dans lequel on prête attention à la réalisation et au jeu de divers préludes (les "variations"), avec comme point de départ des harmonisations à quatre voix (le "thème"). Ces préludes dans lesquels, tout comme dans une harmonisation ordinaire à quatre voix, la mélodie apparaît dans son intégralité, peuvent très bien servir de verset instrumental entre les strophes chantées. Naturellement il est aussi possible de faire des préludes plus courts.

Avoir étudié *En bonne harmonie* de manière rigoureuse n'est pas une condition préalable; c'est toutefois bien pratique parce que les points de départ et la terminologie qui sont utilisés dans ce manuel lui sont empruntés, et il y est régulièrement fait référence (IGH dans le texte).

Tous les exemples musicaux (ex.) et les devoirs à effectuer sont basés sur les psaumes et les cantiques du *Liedboek voor de Kerken*. En outre, dans ce manuel, on est parti du principe que tout doit pouvoir être joué sur un petit orgue avec un seul clavier sans pédalier, ce qui n'empêche naturellement pas de le faire aussi bien sur de grands orgues "avec les pieds".

Il est conseillé de réaliser tout d'abord les exercices par écrit et de les jouer ensuite. Suivant la dextérité du musicien et le degré de difficulté des devoirs, on peut éventuellement aussi improviser "à vue", mais ce n'est pas absolument nécessaire. Il est en soi déjà important de noter et de conserver les résultats afin de pouvoir percevoir le développement de l'étudiant dans cette matière.

J'espère que ce manuel contribuera encore à plus de plaisir à jouer et à l'embellissement des cultes dans les églises. Je crois aussi que ce manuel peut rendre de bons services dans l'enseignement de l'orgue.

Enfin, je veux exprimer mes remerciements à Theo Jellema qui a relu le manuscrit avec un œil critique. J'ai incorporé ses remarques et ses compléments dans ce manuel avec beaucoup de plaisir.

Huissen, 1997

Peter Molenaar

# 1

## HARMONISATIONS A TROIS VOIX

[page 7]

Puisque dans ce manuel on part de l'arrangement avec des harmonisations à trois voix, nous devons d'abord voir comment on peut réaliser une telle harmonisation. Nous prenons comme point de départ une harmonisation à quatre voix du psaume 134 où on utilise uniquement des accords en position fondamentale (voir IGH p.12):

(ex. 1.1)

Pour faire de cette harmonisation à quatre voix une harmonisation à trois voix, on ne peut naturellement pas omettre simplement une des deux voix intermédiaires. On doit en tous cas conserver la mélodie et la basse, et il faudra choisir la voix intermédiaire **de manière à ce qu'on garde autant que possible l'expression** d'un accord à trois voix selon le chiffrage; en d'autres termes: la tierce de l'accord doit en tout cas être présente. Avec un chiffrage 3 la tierce sonne déjà dans la mélodie: avec un chiffrage 8 on a toujours un accord "à deux voix"<sup>1</sup> parce que la mélodie et la basse sont constituées des même notes. Nous commençons ainsi avec les notes du soprano et de la basse, et regardons ensuite quelle note il faudra placer entre deux pour construire un accord parfait aussi complet que possible. On obtient de cette manière l'exemple suivant:

(ex. 1.2)

[page 8]

La voix intermédiaire ainsi obtenue présente d'assez grands sauts. Cela n'est pourtant pas faux, et cela peut être même bienvenu si on veut orner cette voix intermédiaire (voir les chapitres 4 et 10). Mais la conduite des voix en devient bien agitée. De plus, pour maintenir la dissonance dans la formule finale de la dernière phrase, on doit utiliser une dissonance non préparée et ceci n'est vraiment pas correct. Si on veut obtenir une voix intermédiaire plus tranquille, on doit utiliser encore plus d'accords "à deux voix"; on double alors deux des trois notes. Il en résulte cette harmonisation:

(ex. 1.3)

- Dans cette harmonisation, il y a beaucoup plus d'accords à deux voix, à savoir là où on ne peut pas faire autrement (chiffrage 8) et là où c'est mieux pour la conduite de la voix intermédiaire<sup>2</sup>. Comme déjà dit, nous voulons veiller à ce que la tierce des accords reste autant que possible présente. Lors de la préparation des retards cela ne sera pas toujours possible.
- On peut aussi remarquer ici qu'il y a un grand nombre d'intervalles de tierces entre la mélodie et la voix intermédiaire, et seulement par-ci par-là une sixte. (Dans l'exemple 1.2 les sixtes prédominent). Quand on utilise les positions fondamentales, aucun autre intervalle que les tierces et sixtes n'apparaît (encore qu'il est aussi possible d'avoir une octave entre la voix supérieure et la voix intermédiaire avec un chiffrage 3!).
- Le retard dans la dernière phrase est maintenant mieux préparé; à savoir au moyen d'une syncope.

[page 9]

Tout ceci rend cette harmonisation légère et transparente, mais en même temps moins utilisable pour l'accompagnement du chant de l'assemblée. Par contre, les voix de femmes et d'enfants se laissent bien accompagner à "trois voix".

L'harmonisation ci-dessus se compose entièrement d'accords en position fondamentale. Il est toutefois aussi possible d'utiliser par-ci par-là dans une harmonisation à trois voix un accord de sixte (chiffrage

<sup>1</sup> Ndt: Ou plutôt à deux sons.

<sup>2</sup> Ndt: En réalité, on constate que les changements ne sont possibles que sur les chiffres 3. Ou alors, comme pour le premier accord de la dernière phrase, on ne fait que de changer d'octave.

6). Dans un accord de sixte, la tierce de l'accord se trouve à la basse. En particulier, la dernière phrase du psaume 134 se déroule alors un peu plus doucement :

(ex. 1.4)

Dans les accords de sixte apparaissent ainsi des quarts ou des quintes entre la mélodie et la voix intermédiaire.

Ci-dessous suit encore un exemple d'une harmonisation à quatre voix du psaume 5 remaniée en une harmonisation à trois voix. On utilise ici des accords en position étroite et large, et quelques accords de sixte. Dans la première ligne, nous voyons maintenant aussi un accord avec une tierce doublée (D). Voir IGH, pages 60-61.

(ex.1.5 et 1.6)

[page 10]

Comme on le voit, on peut aussi utiliser un unisson sur les notes finales et de départ (1<sup>ère</sup>, 3<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> phrase). Cela vaut mieux que de faire un saut bizarre dans la voix intermédiaire pour atteindre la tierce.

Des mélodies avec des syncopes simples ou doubles (IGH p. 27 et 52) peuvent aussi être travaillées sans peine de la manière décrite ci-dessous :

(ex. 1.7 et 1.8)

[pages 11 et 12]

### **DEVOIR**

*Traitez ainsi le psaume 140 ci-dessous (ex. 1.9) et les cantiques 124 et 327 (ex. 1.11 et 1.13). Jouez l'harmonisation à quatre voix pour entendre quels accords y sont utilisés et notez ensuite l'harmonisation à trois voix. Les premières phrases sont déjà données (ex. 1.10, 1.12 et 1.14). Veillez à écrire une voix intermédiaire bien coulante et vérifiez ensuite en jouant si le résultat satisfait votre espérance. Après quelques exercices on devrait aussi être capable de jouer une harmonisation à quatre voix tout de suite à trois voix.*

(ex. 1.9 à 1.14)

**HARMONISATIONS A TROIS VOIX AVEC DEUX VOIX A LA MAIN GAUCHE**

[page 13]

Jusqu'à présent, nous avons joué les deux voix supérieures, la mélodie et la voix intermédiaire, le plus souvent avec la main droite. Il peut toutefois être nécessaire (par exemple quand on orne la mélodie) de jouer la mélodie uniquement à la main droite pour la faire ressortir, et les deux autres voix à la main gauche comme accompagnement. Voici un exemple d'une telle harmonisation emprunté à l'ex. 1.6:

(ex. 2.1)

- Comme on le voit, l'intervalle entre la basse et la voix intermédiaire peut être une tierce (lors d'un chiffrage 8 ou 5) ou une quinte (lors d'un chiffrage 3). La voix intermédiaire coïncide même parfois avec la basse alors qu'une octave entre les deux voix peut aussi se présenter (lors d'un chiffrage 3).

- Au début de la troisième phrase, on voit un accord à deux sons sans tierce. Cela peut, dans l'intérêt d'une jolie conduite de la voix intermédiaire, être parfois bien mieux que de maintenir strictement une tierce.

- Au début et/ou à la fin d'une phrase, on peut aussi avoir un unisson (voir la fin de la 1<sup>ère</sup> et de la 3<sup>ème</sup> phrase)

- Dans la 1<sup>ère</sup> phrase deux chiffrages 3 se suivent. Dans une harmonisation à quatre voix, cela est possible uniquement si un des deux accords est exécuté avec une tierce doublée (voir IGH p. 60 et l'ex. 1.5, 4<sup>ème</sup> note de la première phrase). Dans les harmonisations à trois voix, on doit éviter à ces endroits des octaves ou des quintes parallèles dans l'accompagnement!

- En supposant que les deux voix d'accompagnement restent en dessous de c', cette manière de jouer est aussi possible sur un orgue à un seul clavier avec un ou plusieurs registres de dessus. Si on n'en a pas, la mélodie peut aussi être jouée une octave plus haut; donc dans une tessiture de quatre pieds.

- Il n'est pas possible de jouer plus bas que la tierce A-c dans l'accompagnement, sinon cela sonne de manière terne et obscure.

[page 14]

Voici encore ci-dessous un exemple d'un "accompagnement de main gauche" (ex.2.3) dérivé d'une harmonisation "ordinaire" à trois voix du cantique 220 (ex 2.2):

(ex. 2.2 et 2.3)

Il s'avère que dans un "accompagnement de main gauche", d'autres notes de l'accord que dans l'harmonisation à trois voix originale sont parfois utilisées. Cela est naturellement autorisé, quand il s'agit d'améliorer la conduite des voix ou de rendre l'accompagnement plus facile à jouer.

Lors de la réalisation des devoirs, il apparaîtra du reste qu'avec cette technique il n'est pas toujours possible de maintenir l'harmonisation qui provient du chiffrage de la mélodie. Par exemple, la première phrase du psaume 25 peut être harmonisée à trois voix comme suit:

[page 15]

(ex. 2.4)

Avec un "accompagnement de main gauche" cela devient:

(ex. 2.5)

Et ce n'est pas beau: c'est trop grave et il y a trop de sauts. Dans ce cas, cette solution est meilleure, mais avec un autre chiffrage :

(ex. 2.6)

Ici il y a deux chiffrages 3 l'une après l'autre. Dans ce cas, on doit donc dans l'accompagnement à deux voix doubler ou la tierce ou l'octave de l'un des deux accords!

Encore une fois: si une tierce gêne dans l'accompagnement (trop grave ou via un vilain saut) il vaut mieux jouer un accord sans tierce.

**DEVOIR**

*Faites un accompagnement de main gauche du psaume 134, à l'aide de l'exemple 1.3. Faites cela aussi avec les exemples 1.9, 1.11 et 1.13 comme point de départ.*

### 3

## L'ORNEMENTATION D'UNE MELODIE

[page 16 ]

Nous commençons ce chapitre avec le remaniement d'une harmonisation à quatre voix du chant 200 (ex. 3.1) directement en une harmonisation à trois voix avec l'accompagnement à la main gauche (ex. 3.2), comme cela a été expliqué dans le chapitre précédent.

(ex. 3.1 et 3.2)

Sous \* dans l'accompagnement, une autre position de l'accord original a été choisie (à savoir un chiffage 6). C'est aussi une manière d'obtenir une meilleure conduite des voix.

[page 17]

Maintenant il est possible d'orner la mélodie. Ceci peut se faire de différentes façons. Par exemple, au moyen de:

#### **A. remplissage des intervalles dans la mélodie**

L'intervalle le plus courant dans les mélodies de chorals est la seconde. Des sauts de tierce, de quarte et de quinte se présentent aussi assez souvent; des sixtes, des septièmes et des octaves cependant rarement. Le remplissage des tierces, des quartes et des quintes se présente donc le plus souvent. Pour le remplissage on peut utiliser des croches, doubles-croches et des figures de triolets suivant l'intervalle à remplir. Provisoirement nous nous limitons à remplir les intervalles sans faire de sauts, donc directement de note à note. Nous allons appliquer ceci à la mélodie du chant 200:

(ex 3.3)

Nous pouvons résumer les possibilités à utiliser dans le schéma suivant:

(ex. 3.4)

[page 18]

A cet endroit, on doit remarquer qu'un rythme peut produire un effet d'accélération ou de ralentissement. Un rythme qui accélère apparaît quand une note longue est suivie de deux courtes (par exemple noire-croche-croche); à l'inverse, deux notes courtes suivies par une longue (croche-croche-noire) produisent justement un ralentissement. Pour cette raison un tel rythme peut être mieux appliqué à une cadence à la fin d'une pièce (voir par exemple ex. 4.4 et 9.14). Avec cette manière d'orner, les notes originales de la mélodie restent "à leur place".

Lors de grands sauts (quarte et quinte) dans lesquels la première note de l'intervalle est une noire, il n'est pas toujours souhaitable d'utiliser uniquement des doubles-croches pour le remplissage. Il se peut qu'un effet de "surprise" en résulte. Dans la première phrase du cantique 200, l'utilisation de doubles-croches est bien possible de par le caractère gai de la mélodie, mais on doit aussi pouvoir commencer comme ceci:

(ex. 3.5)

Il est important que les "notes de remplissage" fassent partie de l'accord utilisé en dessous de la note ornée.

Bien entendu, il ne s'agit pas de dire que tous les intervalles de la mélodie doivent toujours être ornés comme ceci ou cela, ni de discuter lesquels doivent être ornés. Dans l'ornementation, le bon goût joue un rôle important; et l'excès nuit!



Une autre manière d'orner une mélodie est l'utilisation de:

**B. ornements simples et courants:**

1. mordant; 2. trille court ; 3. trille long ; 4. appoggiature, et 5. gruppetto

(ex. 3.6)

[page 19]

Ces ornements peuvent être appliqués à chaque note d'une mélodie sans tenir compte des intervalles. La mélodie du psaume 12 peut être jouée par exemple ainsi:

(ex. 3.7)

Si nous combinons les deux méthodes d'ornementation A et B dans cette mélodie et que nous ajoutons un accompagnement de main gauche, cela donne ce prélude:

(ex. 3.8)

Il vaut la peine de jouer une telle mélodie ornée en solo avec une flûte de 4' + tremblant; on obtient alors une sorte d'effet de flûte à bec!

[page 20]

Les syncopes simples ou doubles ne présentent pas non plus de difficultés avec cette méthode d'ornementation. Voyez par exemple la dernière phrase du Psaume 61:

(ex. 3.9)

**DEVOIR**

*Ornez les mélodies de quelques psaumes et cantiques avec les manières décrites ci-dessus. Jouez d'abord la mélodie seule, essayez ensuite de mettre des ornements avec goût. Si cela est bien réussi, un accompagnement de main gauche peut être ajouté. On obtient ainsi des préludes de chorals simples, mais très utilisables.*

*Mélodies recommandées: Psaumes 8, 9, 24, 25, 30, 43, 61, 66, 74, 79, 87, 91, 93, 96, 97, 99, 101, 107, 110, 113, 128, 130, 134 et 136. Cantiques 1, 9, 17, 19, 48, 49, 63, 68, 84, 90, 96, 100, 101, 122, 124, 127, 128, 133, 140, 158, 209, 228, 239, 243, 310, 327, 332, 344, 355, 364, 387, 431 et 473.*

**NOTES DE PASSAGE DANS LA VOIX INTERMEDIAIRE ET LA BASSE**

[page 21]

Les ornements dans la voix intermédiaire et la basse sont simples à réaliser. La manière la plus évidente est de remplir les tierces, les quarts et les quintes montantes et descendantes comme expliqué dans le chapitre 3 au sujet de l'ornementation de la mélodie.

Lors de sauts de quinte dans la basse (lors des enchaînements 8 - 3 et 3 - 5), il y a la possibilité d'orner avec quatre croches ou des doubles-croches comme notes de passage. Il vaut mieux appliquer cette dernière ornementation quand la mélodie et la basse progressent par mouvement contraire.

Nous utilisons l'harmonisation à trois voix du psaume 5 (ex. 1.6) comme exercice. La méthode de "remplissage" donne le résultat suivant:

(ex. 4.1)

Les retards dans la voix intermédiaire avant une note finale peuvent être ornés avec un trille; voyez la première phrase.

Il peut arriver qu'une ornementation avec des notes de passage dans la voix intermédiaire produise une septième mineure:

[page 22]

(ex. 4.2) (voir ex. 1.3, 3<sup>ème</sup> phrase)

Si on veut éviter cette septième mineure on peut opter pour une simple diminution, par exemple comme ceci:

(ex. 4.3)

(L'ornementation au moyen de diminutions est abordée en détails plus tard dans le chapitre 9.)

Les voix d'accompagnement en dessous de la note finale peuvent aussi être ornées davantage:

(ex. 4.4)

mais ceci est aussi possible:

(ex. 4.5)

[page 23]

Avec des gammes, on peut aussi faire des terminaisons plaisantes:

(ex. 4.6)

Quand l'avant-dernière note dans la basse est une blanche et de plus n'est pas trop grave, on peut faire à cet endroit un saut d'octave vers le bas. Ainsi la basse acquiert un effet fortement conclusif:

la dernière phrase du cantique 17

(ex. 4.7)

**DEVOIR**

*Voici ci-dessous une harmonisation à trois voix dont la première phrase a déjà été arrangée de la manière décrite ci-dessus. Faites maintenant aussi cela avec les autres phrases pour obtenir un joli prélude:*

*Cantique 364*

(ex. 4.8)

[page 24]

Faites cela aussi avec le psaume 25:

(ex. 4.9)

Arrangez finalement le cantique 75 de la même manière:

(ex. 4.10)

## 5

### L'ORNEMENATION DE LA BASSE

[page 25]

La basse peut aussi être ornée de manière simple en utilisant des *sauts d'octave* et des *notes de passage*. A l'aide du cantique 9 (66) on expliquera comment cela peut fonctionner:

(ex. 5.1)

Nous jouons maintenant la mélodie et la basse (ou d'abord la basse uniquement) et faisons à chaque blanche, un saut d'octave de deux noires vers le haut ou vers le bas suivant la direction dans laquelle la basse se déplace. Avec les notes finales des phrases, nous ne faisons rien pour l'instant. Voici le résultat:

(ex. 5.2)

[page 26]

Quand on a deux ou trois sauts d'octave successifs (comme au début de la dernière phrase), il faut choisir la "direction" correcte pour bien s'en sortir lors du dernier saut. En effet, cela sonne bien ("affirmativement") quand le saut qui se trouve sur une blanche qui précède elle-même une noire ou une note finale, est pris de haut en bas.

La note finale des phrases et le silence qui suit peuvent aussi être arrangés et remplis avec un saut d'octave. Quand la phrase suivante commence avec la même note de basse que celle qui termine la phrase précédente, la note finale de la phrase précédente et le silence qui suit peuvent être remplis avec un accord brisé sur la note de basse finale (voir ex. 5.3, fin de la 4<sup>ème</sup> phrase)

Quand les notes de basse de la fin et du début sont différentes, on peut par des sauts, des accords brisés et des notes de passage tenter d'arriver sur la note de basse demandée de la phrase suivante (voir ex. 5.3, fin de la 1<sup>ère</sup> phrase)

Après l'application des suggestions évoquées ci-dessus, le cantique 9 se présente ainsi:

(ex. 5.3)

Le résultat est une harmonisation à deux voix constituée de la mélodie et d'une basse qui se déroule en noires. La note de basse finale de la dernière phrase peut encore être renforcée par un accord brisé. Une telle harmonisation à deux voix peut être jouée sur deux claviers avec par exemple un jeu de dulciane à la basse.

[page 27]

Il est maintenant encore possible de remplir quelques intervalles dans la basse avec des notes de passage de la manière décrite dans le chapitre 4. Et ici encore il faut se souvenir: pas trop et avec bon goût!

Si nous ajoutons maintenant la troisième voix qui convient, nous obtenons le résultat suivant:

(ex. 5.4)

Il est possible que la hauteur de la basse, quand on fait des arrangements avec des sauts d'octave, soit différente de celle de la basse de l'harmonisation originale à quatre voix. Cela peut éventuellement gêner dans une harmonisation à trois voix; dans une harmonisation à deux voix cela n'a pas beaucoup d'importance.

**DEVOIR**

*Essayer cette technique de basse sur :*

*Psaume 134 (ex. 1.1);*

*Psaume 5 (ex. 1.6);*

*Cantique 200 (ex. 3.1);*

*Cantique 327 (ex. 1.13) et*

*Psaume 25 (ex. 4.9)*

*En faisant ces exercices, précédez dans le même ordre que dans ce chapitre: d'abord des sauts d'octave dans la basse donnée, puis ajouter des notes de passage et finalement une harmonisation à trois voix.*

## 6

### L'ORNEMENTATION DE LA MELODIE AVEC DES ACCORDS BRISES (I)

[page 28]

L'ornementation de la mélodie à l'aide d'accords brisés est une technique qui peut être appliquée à beaucoup de chants, surtout s'il y a une alternance vive entre des blanches et des noires. Pour permettre de voir et d'entendre comment cette manière de travailler fonctionne, nous partons du cantique 228:

(ex. 6.1)

De cette harmonisation, nous utilisons provisoirement uniquement la mélodie et la basse. Nous jouons maintenant sur toutes les *blanches* de la mélodie un accord brisé fondé sur l'accord de l'harmonisation à quatre voix. Ce faisant, nous utilisons la manière de "briser l'accord" la plus simple et qui vient le mieux dans la main:

(ex. 6.2)

[page. 29]

Maintenant, nous pouvons aussi "briser" les noires de la mélodie en deux croches. La deuxième croche est alors empruntée à la voix intermédiaire de l'harmonisation à trois voix (ex. 6.1). Voici alors le résultat:

(ex. 6.3)

Enfin, en jouant cet arrangement, nous pouvons prolonger les notes de la mélodie, c'est à dire les jouer comme elles se trouvaient notées initialement, avec les accords brisés au-dessous. La première phrase sonne alors ainsi:

(ex. 6.4)

Jouez maintenant de cette façon le chant en entier.

Cette manière de travailler ne doit s'appliquer qu'à des mélodies *sans syncopes*. Des retards dans la voix intermédiaire (le plus souvent sur la note qui précède la note finale) ne peuvent pas non plus être traités de cette manière.

[page 30 ]

#### **DEVOIRS**

*1. Jouez maintenant le cantique 66 (ex. 5.1) des trois manières décrites ci-dessus*

*Essayez de partir de l'harmonisation à quatre voix. Voici déjà la première phrase:*

(ex. 6.5)

*N.B.*

*a. Dans cette harmonisation à quatre voix, on a utilisé aussi bien les positions étroites que larges. Avec les manières d'ornementation décrites, nous utilisons pratiquement toujours la position étroite avec les blanches de la mélodie.*

*b. Pour la deuxième croche qui accompagne une noire de la mélodie on doit maintenant faire un choix en jouant:*

*ou l'alto ou le ténor de l'harmonisation à quatre voix. Si cela produit encore des difficultés on peut d'abord faire avec profit une harmonisation à trois voix comme base pour ce devoir (Relire encore aussi la première partie du chapitre 1)*

2. Faire la même chose avec le psaume 5 (ex. 1.6) et le cantique 200 (ex. 3.1) dont on voit ici les premières phrases:

(ex. 6.6 et 6.7)

Provisoirement il y a pour la note finale d'une phrase deux possibilités: qui fonctionnent bien ou pas du tout. Dans le premier cas, on fait un accord brisé à trois sons avec une noire suivie par un soupir. (voir ex 6.5). Dans le deuxième cas, on garde tout simplement la blanche (ex 6.2 fin 2<sup>ème</sup> phrase). Lors du choix entre ces deux possibilités, le caractère de la mélodie jouera également un rôle.

On aura entre-temps remarqué que par la simplicité de la méthode d'ornementation, une certaine uniformité s'installe rapidement dans l'ornementation. C'est souvent le cas avec l'ornementation [page 31] à l'aide d'accords brisés, aussi bien dans la mélodie que dans la basse. Pour cette raison, voici maintenant un développement de cette manière. Afin de montrer clairement la différence avec la méthode décrite ci-dessus nous utilisons le cantique 228:

(ex. 6.8)

L'arrangement des noires de la mélodie est resté le même; l'approche des blanches est modifiée. Après la note de la mélodie, l'accord correspondant est brisé *de bas en haut*. En outre il faut voir la différence entre les blanches *descendantes* et *ascendantes* dans la mélodie. Quand une blanche est suivie par une note plus haute, l'accord brisé contient une *quinte* ou une *sixte* (voir la 1<sup>ère</sup> phrase). De plus l'accord brisé commence et finit avec la note de mélodie. Toutefois, lorsque la blanche à arranger est suivie par la même note ou une note qui se trouve une seconde plus bas, on peut faire commencer l'accord brisé par un saut d'octave. (voir les dernières phrases). Dans ce cas, l'accord brisé contient une *octave*. Il est vrai que l'accord brisé peut alors devenir très grave et entrer dans la petite octave<sup>3</sup> (à moins qu'on ne joue la main droite une octave plus haut; voir ex. 6.10). Dans tous les cas, de cette manière on n'arrive pas trop haut par rapport à la note suivante de mélodie (identique ou plus basse). Lorsque la blanche est toutefois suivie par une note avec un saut de tierce (ou encore plus grand) vers le bas, l'opération évoquée ci-dessus avec un saut d'octave ne fonctionne plus. Dans ces cas, on doit se contenter du fait qu'on "sort" plus haut ou à la même hauteur que la note de mélodie suivante. On peut en voir un exemple dans la troisième phrase du psaume 140:

[page 32]

(ex. 6.9)

Ici également les notes finales de chaque phrase sont remplies, ce qui fait que les silences entre les phrases sont plus courts.

Les silences peuvent aussi être remplis autrement, par exemple avec des gammes comme ici dans un court prélude sur le psaume 47:

(ex.6.10)

[page 33]

### **DEVOIR**

*Essayez d'arranger maintenant le psaume 5 et le cantique 200 à la manière de l'ex. 6.9. Faites bien attention à la montée et à la descente de la mélodie!*

Enfin: Les préludes avec des accords brisés dans la mélodie ont toujours été exécutés à deux voix; un accompagnement de main gauche à deux voix donnerait en effet des redoublements indésirables.

<sup>3</sup> Ndt: C'est à dire l'octave de c à h, la deuxième sur un clavier d'orgue.

## L'ORNEMENTATION DE LA MELODIE AVEC DES ACCORDS BRISES (II)

[page 34]

Dans le chapitre précédent, on a parlé de l'ornementation de la mélodie au moyen d'accords brisés en partant des blanches dans la mélodie. Il y a encore d'autres possibilités qui conviennent surtout aux mélodies avec peu de diversité rythmique. Les *noires* y sont divisées en trois. Nous prenons à titre d'exemple le cantique 294:

(ex. 7.1)

Pour orner cette mélodie nous utilisons maintenant des *trioletts*:

(ex. 7.2)

[page 35]

Le but est de transformer la note de mélodie avec les deux notes d'accord qui se trouvent en dessous ("alto" et "ténor") en triolet. Cela réussit le mieux quand on utilise la position *étroite*. Dans le cas d'un accord en position *large*, il faut aussi jouer le triolet au préalable "étroitement" (voir le premier accord de la première et de la deuxième phrase).

Les longues notes à la fin de chaque phrase peuvent recevoir deux triolets dans différentes directions: d'abord en descendant, puis en montant. La note finale peut avoir un effet différent plus conclusif.

Ce mouvement montant et descendant peut aussi être appliqué partout dans la mélodie:

(ex. 7.3)

Une autre manière pour diviser une noire en trois est l'utilisation d'un quart de soupir + trois doubles-croches:

(ex. 7.4)

Et l'utilisation d'un motif consistant en une croche et deux doubles-croches:

(ex. 7.5)

[page 36]

Voici encore un exemple de la technique de l'ex. 7.2; les deux premières phrases du cantique 292:

(ex. 7.6)

Pour montrer que cette méthode peut s'appliquer aussi bien à des mélodies plus rythmées, voici un arrangement des deux premières phrases du cantique 63:

(ex.7.7)

Pour cet arrangement, on a utilisé l'harmonisation ci-dessous à quatre voix:

(ex. 7.8)



[page 37]

**DEVOIR**

*Arrangez maintenant les deux dernières phrases de ce cantique de la manière décrite ci-dessus.*

Des retards dans l'accompagnement apparaissant le plus souvent sur les blanches peuvent aussi bien être traités par cette manière d'orner:

(ex. 7.9)

Il y a aussi ici la possibilité de tenir la note de mélodie:

(ex. 7.10)

Finalement, il y a encore la possibilité de briser la note de mélodie et les notes de l'accord lui appartenant en doubles-croches. Nous prenons à titre d'exemple le cantique 322:

(ex. 7.11)

Cette manière se prête le mieux à une mélodie avec des notes de longueur égale (mélodie isométrique).

Quand on arrange des mélodies au moyen d'accords brisés, des parallélismes indésirables (octaves et quintes) peuvent toutefois surgir; voir la dernière mesure de l'ex. 7.11. Ces parallélismes ne se font remarquer en fait que lorsqu'on [page 38] écrit un arrangement (ce qui prouve de nouveau l'intérêt de le faire!). Dans l'ex. 7.7, dernière mesure complète, se trouve aussi un tel parallélisme! Ils sont à prévenir au mieux en utilisant des diminutions, qui sont en même temps une alternative bienvenue au motif à la longue un peu rigide:

(ex. 7.12)

Enfin, voici un exemple d'arrangement de la dernière phrase du cantique 322, dans lequel on applique des quarts de soupir et un mouvement ascendant et descendant:

(ex. 7.13)

*N.B Pour les arrangements qui sont traités dans ce chapitre et le précédent, cet avertissement s'applique aussi: N'utilisez pas cette manière d'ornementation systématiquement, car elle va rapidement ennuyer les auditeurs!*

## 8

### ORNEMENTS EMPRUNTÉS A LA LITTERATURE

[page 39]

Dans le chapitre 3, nous avons prêté attention à la manière simple d'orner une mélodie par le remplissage des intervalles et les ornements usuels. Le remplissage se réalisait directement d'une note vers la suivante sans "détours" mélodiques.

Dans ce chapitre, nous considérons les possibilités qui se présentent quand nous réalisons le remplissage au moyen de diminutions. Nous empruntons ces diminutions à la littérature, notamment aux variations de chorals du 17<sup>ème</sup> et du 18<sup>ème</sup> siècle.

Les ornements les plus usuels sont à mettre dans un schéma. Nous y notons les possibilités pour des notes égales successives (prime), pour des secondes montantes et descendantes et pour des tierces montantes et descendantes.

La PRIME

(ex. 8.1)

Les sauts de SECONDE, ascendants et descendants

(ex. 8.2)

[page 40]

Les sauts de TIERCE, ascendants et descendants

(ex. 8.3)

Finalement quelques possibilités avec des sauts de quarte ascendants:

(ex. 8.4)

Dans ces exemples, on choisit toujours la noire comme point de départ. Il va de soi que la même manière de jouer des diminutions peut aussi être appliquée avec des blanches; la diminution est alors effectuée avec des croches comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessous (ex. 8.6).

[page 41]

L'arrangement des quartes et des quintes peut se faire dans la plupart des cas avec des notes de passage (voir le chapitre 3), bien qu'ici aussi les diminutions soient possibles; par exemple:

(ex. 8.5)

La première note de l'ornement est en principe toujours formée par la note de la mélodie.

Une difficulté lors de l'application de cette sorte d'ornementation est le grand nombre de possibilités qui se présentent maintenant. Dans les chapitres précédents, la manière d'orner a été déterminée par un point de départ simple (notes de passage, ornements courants, sauts d'octave et accords brisés) grâce auxquels les possibilités d'application sont restées limitées. Maintenant, il faut choisir dans une large palette de possibilités, et donc des choses comme la jouabilité, l'inventivité et le bon goût vont jouer un rôle. C'est pourquoi, dans les exercices avec cette technique, il est préférable de n'utiliser que deux ou trois formules avec à la fin une formule conclusive spéciale.

À l'aide de la mélodie du psaume 134, nous essayons maintenant quelques-unes des possibilités ci-dessus. Nous y utilisons des motifs rythmiques:

(ex. 8.6)

[page 42]

Suite à cet exemple quelques remarques:

1. Dans la première et dernière phrase il y a d'autres accords utilisés que dans l'ex. 1.3;
2. Il s'avère qu'un lien existe entre la direction de la note de mélodie et la nature et la direction de l'ornementation. On pouvait aussi voir cela dans les exemples 8.2 et 8.3. Quand on a des notes ascendantes, la note précédente est ornée le plus souvent aussi "en montant" (voir les trois premières notes de la troisième phrase), et les notes de mélodie descendantes sont aussi abordées "en descendant" (voir la première phrase).
3. Le silence entre la troisième et la quatrième phrase a été rempli par une diminution; l'accompagnement dure aussi maintenant un temps de plus.
4. Dans la dernière phrase, on utilise des figures en gammes grâce auxquelles le caractère conclusif de cette phrase est accentué.
5. Il est possible dans cette manière d'arranger que la plus aiguë des deux voix d'accompagnement soit en quelque sorte "incluse" dans l'ornementation à certains endroits:

(ex. 8.7)    début de la première phrase    début de la deuxième phrase    fin de la troisième phrase

Voici encore ci-dessous un exemple de cette manière d'arranger, dans laquelle on utilise maintenant des triolets. Nous utilisons ici l'harmonisation de l'ex. 7.1:

(ex. 8.8)

[page 43]

Ici dans la plupart des cas, la deuxième note du triolet est une broderie par rapport à la note de mélodie.

Des exemples instructifs d'ornementation de mélodie se trouvent aussi dans "Der Fluyten Lusthof" de Jhr. Jacob van Eyck (environ 1590-1657). Ce musicien aveugle (il a été entre autres carillonneur à St.Janstoren à Utrecht) s'est fait connaître par ses variations sur des mélodies connues qu'il faisait entendre sur sa flûte à bec. Parmi celles-ci il y avait aussi quelques mélodies de psaumes: les psaumes 1, 9, 15, 33, 68, 101, 103, 116, 118, 119, 133, 134, 140 et 150, et les mélodies de "Onse Vader" (cantique 48), "De Lof-zangh Marie" (cantique 66), "O heiligh zaligh Bethlehem" (cantique 131), "Een Kindeken is ons gebooren" et "Puer nobis nascitur". Dans la plupart des cas, il y a trois à quatre variations dont les deux premières sont le mieux adaptées à notre usage. Jouez une fois ces variations avec une flûte de 4' + tremblant sans accompagnement. De cette façon, on se familiarise avec cette manière de varier. Ensuite, si on joue encore un accompagnement approprié et simple, on obtient une sorte de prélude de choral. (Voir par exemple: "O zalig heilig Bethlehem" à la page. 9 de "Versetten voor de Avent- en Kersttijd" de Willem Vogel, Edition Bureau voor Nederlandse Kerkmuziek). Der Fluyten Lusthof a été publiée par la maison d'édition XYZET et par la Maison Amadeus Verlag, No BP 704-706 (1984)

Voici par exemple une variation du cantique 66 transposé en sol (à l'origine en ré) et notée en croches et doubles-croches (à l'origine en noires et croches), pourvue d'un accompagnement de main gauche qui est emprunté à l'ex. 5.1:

(ex. 8.9)

[page 44]

Maintenant, un problème se pose: dans la première phrase, à deux endroits, des octaves parallèles surgissent dans les voix extrêmes. La raison se trouve dans le caractère indépendant de la voix supérieure. Pour éviter ces erreurs, il faut adapter la voix supérieure. Essayez de trouver pour cette phrase une solution acceptable!

### **DEVOIR**

*Pratiquez les techniques décrites ci-dessus à l'aide des mélodies qui sont données dans le devoir à la fin du chapitre 3. Faites-le d'abord sans accompagnement, et surtout lentement. Dès qu'on a obtenu quelque aptitude dans cette manière d'orner, on peut ajouter un accompagnement. Faites attention aux éventuels parallélismes! Il est possible qu'au travers de tous les exercices précédents, on soit en mesure de jouer un accompagnement sans partir d'un arrangement à trois ou quatre voix déjà existant.*

Il importe toujours de noter et de conserver les résultats trouvés!

## 9

### L'ORNEMENTATION DE LA BASSE AVEC DES ACCORDS BRISÉS ET DES DIMINUTIONS

[page 45]

Dans le chapitre 5, nous avons orné la basse avec des sauts d'octave sur toutes les blanches. Maintenant, dans l'ornementation de la basse, nous partons de nouveau des blanches, mais nous les remplaçons par des accords brisés en croches. Voici à titre d'exemple un arrangement du psaume 134:

(ex. 9.1)

Cette manière d'arranger exige une certaine dextérité pour bien disposer les accords brisés afin qu'ils soient aussi faciles à jouer. La "direction" dans laquelle les accords sont brisés est ici provisoirement de bas en haut, tandis que les silences entre les phrases sont partiellement remplis par une noire.

Maintenant, de la même manière que pour les mélodies du chapitre 6, nous pouvons aussi "briser" les noires de la basse en deux croches. La deuxième croche est alors de nouveau choisie à partir de l'accord approprié à cet endroit. L'arrangement du psaume 134 se présente alors ainsi:

[page 46]

(ex 9.2)

Une autre manière d'animer la basse est de commencer chaque accord brisé par un demi-soupir:

(ex. 9.3)

De la même manière, on peut remplacer toutes les noires dans la basse par un demi-soupir et une croche:

(ex. 9.4)

[page 47]

Une tout autre manière pour orner la basse avec des accords brisés est d'utiliser des triolets sur toutes les notes de la basse. Pour l'illustration, la première phrase du cantique 9:

(ex. 9.5)

Jouer deux fois le même triolet sous les blanches ne fait pas un très bon effet. Il est mieux de jouer deux triolets mais maintenant dans différentes directions: un vers le haut et un vers le bas, ou faire commencer le deuxième triolet une note d'accord plus haut ou plus bas (voir le début de la 4<sup>ème</sup> et de la 5<sup>ème</sup> phrase):

(ex. 9.6)

[page 48]

Les retards dans la 3<sup>ème</sup> et la dernière phrase peuvent bien être traités avec cette technique de triolets. Les notes finales de chaque phrase sont prolongées aussi ici et donc le silence intermédiaire raccourci. Pour la note finale de la dernière phrase, on peut imaginer une belle formule finale.

Enfin, il est possible d'ornier toutes les notes de la basse avec des doubles-croches, comme on peut le voir dans l'exemple suivant (emprunté à l'ex. 6.1):

(ex. 9.7)

Ici aussi, on peut éviter d'avoir deux fois le même accord brisé dans la même direction en faisant commencer le deuxième arpège une note d'accord plus haut (voir A) ou de le retourner dans la direction opposée (voir B). Pour la note finale, toutes sortes de solutions sont imaginables.

[page 49]

Lorsqu'on transforme les figures de triolets de l'ex. 9.6 en trois doubles-croches précédées d'un quart de soupir on obtient ce résultat:

(ex. 9.8)

Essayez maintenant d'achever cette harmonisation de la même manière.

Une autre manière d'empêcher la répétition d'un accord brisé sur une note de mélodie est de jouer toutes les notes de la mélodie de la même longueur: (voir ex. 1.3)

(ex. 9.9)

Terminez aussi cette variation de cette manière.

Les techniques décrites ci-dessus peuvent être bien étudiées dans la Klavierübung de J.L.Krebs (Ed. Peters 4178). Dans le No. 11b ("Von Gott will ich nicht lassen"), la basse consiste en triolets de doubles-croches (donc sur chaque note deux triolets!); alors que dans le No 13b ("Jesu, meine Zuversicht") sur chaque note de mélodie se trouvent deux fois quatre doubles-croches. Dans d'autres arrangements, des accords brisés se présentent aussi à côté de différentes formules de basses (1b, 2b, 3b, 6b, 9b, et 12b).

### **DEVOIR**

*Arrangez de différentes manières la basse dans les harmonisations ci-dessous du psaume 101 (ex. 9.10) et du cantique 243 (ex 9.11):*

- 1. avec des accords brisés sur les blanches (ex. 9.1);*
- 2. comme décrit dans l'ex. 9.2;*
- 3. avec des silences (ex. 9.3 et 9.4);*
- 4. avec des triolets (ex. 9.6);*
- 5. avec des doubles-croches (ex. 9.7 et 9.8);*
- 6. 4 et 5 avec les notes de mélodie de longueurs égales.*

[page 50]

(ex. 9.10 et 9.11)

Une variation de basse se prête très bien à l'ornementation avec des diminutions de la même manière que démontrée pour la mélodie dans le chapitre 8. Les diminutions les plus usuelles sont ici aussi à fixer dans un schéma:

(ex. 9.12)

[page 51]

Les possibilités d'ornementation des noires dans la basse sont ici à faciles à déduire.

Si nous appliquons ces possibilités au cantique 327 (ex. 1.13), on obtient cet arrangement à deux voix:

(ex. 9.13)

[page 52]

Dans cette sorte d'arrangement, il est important d'utiliser autant que possible des mouvements contraires entre les deux voix (mélodie ascendante: basse descendante et vice-versa). A cet arrangement, on peut ajouter la voix intermédiaire de l'ex. 1.14:

(ex. 9.14)

Ensuite, un exemple des deux premières phrases du cantique 327 pourvues d'une basse ornée en doubles-croches, où la première double-croche sous la note de mélodie est toujours empruntée à l'harmonisation donnée (ex. 1.13):

(ex. 9.15)

[page 53]

Dans cette sorte d'arrangement, il est bien recommandé de travailler autant que possible avec des motifs caractéristiques puisque autrement, il risque de se produire rapidement une suite de notes sans direction. Dans les deux dernières phrases du cantique 327, nous nous écartons en outre ça et là d'une note de basse donnée sous la note de mélodie; l'accord donné reste toutefois maintenu:

(ex. 9.16)

**DEVOIR**

*Arrangez le psaume 101 (ex 9.10) et le cantique 228 (ex. 6.1) des manières discutées à l'instant.*

[page 54]

Jusqu'ici, il n'a été question de la voix intermédiaire d'une harmonisation à trois voix que dans le chapitre 4. Il s'agissait de la réalisation d'ornementations simples au moyen de notes de passage. Maintenant que nous avons étudié toutes sortes de techniques d'ornementation pour la voix supérieure et la basse, nous allons voir ce que nous pouvons en utiliser pour la voix intermédiaire. Nous essayons d'abord ce que nous pouvons faire avec des accords brisés. Une harmonisation ordinaire à quatre voix, en l'occurrence celle du cantique 66 (ex. 5.1) est le point de départ pour cela. Nous jouons la mélodie et la basse normalement avec des blanches ou des noires tandis que l'alto et le ténor sont joués en deux croches l'un après l'autre:

(ex. 10.1)

Quand il y a des blanches dans la mélodie, la voix intermédiaire reçoit ici deux fois le même traitement (voir la 1<sup>ère</sup> phrase). Le résultat se révèle ennuyeux; pour cette raison nous essayons de trouver une meilleure solution. La première note d'une telle figure de la voix intermédiaire peut être remplacée par un demi-soupir (voir la 2<sup>ème</sup> phrase). Cela peut cependant être encore autrement, à savoir ainsi:

(ex. 10.2)

[page 55]

Maintenant, chaque troisième note de la figure de la voix intermédiaire sous une blanche de la mélodie est remplacée par une autre note de l'accord, ce qui sonne de manière plus harmonieuse. Il faut bien veiller maintenant, après un tel accord brisé, de bien arriver sur la note suivante (écrite) de la voix intermédiaire. Quelquefois un écart du point de départ ne peut être évité (voir la voix intermédiaire sous la dernière note de mélodie de la troisième phrase). Cette manière d'arranger est relativement facile grâce à l'utilisation d'un principe simple. Si on se tient strictement à l'harmonisation à quatre voix, on ne peut pas faire de faute avec la voix intermédiaire, en tout cas pas en procédant comme dans l'ex. 10.1. Cela produit cependant une certaine raideur dans la main. Par conséquent nous essayons maintenant de trouver une manière un peu plus fantaisiste au moyen de:

1. l'utilisation de silences dans la voix intermédiaire et
2. le changement de direction dans la voix intermédiaire.

Cela donne alors le résultat suivant:

(ex. 10.3)

Il est certainement important de veiller à ce que, surtout en ce qui concerne la direction choisie, une ligne logique reste audible dans la voix intermédiaire.

On obtient une manière encore plus libre d'arranger en partant d'une harmonisation à trois voix qui contient en effet une seule voix intermédiaire, ce qui rend le choix des accords brisés (note de début et direction) encore plus grand. Voici un arrangement qui est basée sur l'ex. 9.11:

(ex. 10.4)



[page 56 ]

A cet endroit, on remarque les choses suivantes:

1. En principe, on joue aussi sous la note de mélodie la note de la voix intermédiaire qui est notée dans l'ex. 9.11, mais maintenant en croche suivie par une croche (quand il y a une noire dans la mélodie) ou plusieurs croches (quand il y a une blanche dans la mélodie) qui maintenant doivent être choisies à partir de l'accord sous-entendu à cet endroit. La direction de l'accord brisé n'est maintenant plus imposée par l'alto et le ténor de l'harmonisation à quatre voix. Où on l'estime nécessaire, on peut s'écarter de ce principe (voir la 5<sup>ème</sup> note de mélodie de la 1<sup>ère</sup> phrase).

2. La voix intermédiaire en dessous d'une blanche dans la mélodie peut être bien brisée dans la plupart des cas. Les deux croches en dessous d'une noire dans la mélodie devront coïncider parfois ici ou là avec la mélodie ou la basse pour obtenir une bonne conduite des voix. On peut également prévenir de cette façon les quintes et les octaves parallèles qui peuvent maintenant facilement arriver entre la mélodie et la voix intermédiaire ou entre la voix intermédiaire et la basse. Ces parallélismes peuvent aussi être évités par l'utilisation d'un silence; voyez par exemple la 6<sup>ème</sup> note de mélodie de la 1<sup>ère</sup> phrase où une octave parallèle menaçait.

La voix intermédiaire devient encore plus fantaisiste et plus musicale quand on utilise aussi des notes de passage à côté des accords brisés comme dans l'exemple ci-dessous (psaume 101, ex. 9.10):

(ex. 10.5)

[page 57]

Dans cet arrangement, les notes de passage dominant tandis que la première note d'une série de deux ou de quatre croches n'est maintenant plus toujours empruntée à l'harmonisation originale à trois voix. Des arrangements traités comme jusqu'à maintenant dans ce chapitre peuvent aussi bien être joués sur deux claviers et pédale.

Une manière entièrement différente d'arranger la voix intermédiaire est l'utilisation de broderies. Celles-ci peuvent donc bien être utilisées avec des triolets.

Voici un exemple d'arrangement avec des broderies où on utilise une harmonisation à trois voix du cantique 228, empruntée à l'ex. 6.1:

(ex. 10.6)

[page 58]

(ex. 10.7)

Quand on joue une noire dans la mélodie, la voix intermédiaire a une broderie inférieure; quand il y a une blanche dans la mélodie, il y a ensuite sur la deuxième note d'accord une broderie supérieure. De cette manière l'uniformité de la figure de broderie permanente est brisée.

En utilisant des doubles-croches dans la voix intermédiaire, le tempo du chant devient un peu plus lent. Si nous jouons alors la basse en croches avec ici et là un saut d'octave, le chant obtient un caractère soutenu. Nous prenons à titre d'exemple le cantique 124 (ex. 1.11):

(ex. 10.8)

[page 59]

Le tempo lent favorise les notes de passage dans la basse, ce qui engendre aussi parfois une position de sixte. Voici les deux dernières phrases du même cantique:

(ex. 10.9)

**DEVOIR**

*Pratiquez toutes les techniques décrites dans ce chapitre sur les psaumes 25 (ex. 4.9) et le cantique 75 (ex.4.10).*

Avec cette manière d'arranger, il est recommandé d'écrire et de conserver tous les exercices. Il se peut qu'on obtienne de cette manière des préludes de chorals jolis et bons à utiliser.

## 11

### LA MÉLODIE DANS LA VOIX INTERMEDIAIRE

[page 60]

Pour réaliser une harmonisation à trois voix avec la mélodie dans la voix intermédiaire, nous partons de nouveau d'une harmonisation à trois voix. Pour cela, nous prenons l'harmonisation du psaume 5 (voir ex. 1.6). Maintenant, nous notons la mélodie une octave plus bas avec la basse donnée en dessous. La voix intermédiaire de l'harmonisation à trois voix devient maintenant la voix supérieure. Nous obtenons alors le résultat suivant:

(ex. 11.1)

Dans l'exemple ci-dessus la nouvelle voix supérieure a assez de caractère mélodique pour pouvoir rester telle quelle. Voyons si c'est aussi le cas avec un autre exemple de cette manière d'arranger à l'aide du cantique 17. Tout d'abord l'harmonisation à trois voix:

(ex. 11.2)

[page 61]

A nouveau on note la mélodie une octave plus bas, de sorte qu'on obtient cette harmonisation:

(ex. 11.3)

Dans la basse de la deuxième phrase, quelques notes doivent être jouées une octave plus bas pour ne pas se croiser avec la mélodie. Dans d'autres phrases aussi (voir ex. 11.4), quelques notes de basse sont prises une octave plus bas. Cela peut parfois conduire à de grands sauts et peut-être aussi un peu illogiques, mais il est important que la voix intermédiaire (mélodie) et la basse puissent être jouées toutes deux avec la main gauche.

On obtient une variation de cette technique en faisant commencer la voix supérieure quelques notes plus tard. Il est également joli de faire continuer la voix supérieure au-dessus des silences de la mélodie:

(ex. 11.4)

Les "positions de voix intermédiaire" qu'on obtient de cette manière peuvent être jouées comme tous les exemples précédents sur tous les types d'orgues. Ils sonnent le mieux lors d'une exécution sur deux claviers avec pédale (libre), où la mélodie est jouée de manière à "ressortir". L'intervalle entre les différentes voix est alors moins critique que lors de l'exécution sur un orgue avec un seul clavier, où la mélodie et la basse sont jouées le plus souvent à la main gauche. L'harmonisation de l'ex. 11.4 est destinée à une "exécution à un clavier".

#### **DEVOIR**

*Pratiquez les techniques décrites ci-dessus sur les harmonisations des ex. 4.9 et 4.10*

[page 62]

Les voix supérieures obtenues de cette manière qui n'ont pas une si grande indépendance mélodique demandent en quelque sorte des ornements. On applique ici la même technique que pour l'ornementation de la mélodie dans les chapitres 3 et 8. Voici le psaume 5 (ex. 11.1), avec maintenant la voix supérieure ornée:

(ex. 11.5)

[page 63]

On peut encore orner la voix supérieure d'autres manières, par exemple comme on l'a fait avec la basse dans l'ex. 9.4:

(ex. 11.6)

Enfin deux remarques:

1. Dans les exemples 1.6 et 11.2, on peut jouer aussi la voix intermédiaire une octave plus haut. On obtient alors une sorte de position d'"alto". Voyez de nouveau le psaume 5:

(ex. 11.7)

[page 64]

La voix supérieure et la mélodie sont maintenant jouées à la main droite. L'ornementation de la voix supérieure n'est maintenant possible qu'en jouant sur deux claviers et pédale (libre).

2. Cette technique de voix supérieure peut aussi s'appliquer aux harmonisations de ténor de Claude Goudimel (1565). Pour cela nous prenons le psaume 87:

(ex. 11.8)

Maintenant, il faut réduire le soprano et l'alto en une nouvelle voix supérieure, par exemple ainsi:

(ex. 11.9)

Le charme de ces harmonisations de Goudimel est qu'elles se laissent arranger "à vue" en harmonisations à trois voix, ce qui permet ce faisant de développer un sens pour une bonne voix supérieure. En revanche veillez aux parallélismes indésirables!

[page 65]

### **DEVOIR**

*Dans l'harmonisation ci-dessous (cantique 9) la voix supérieure des deux premières phrases a déjà été ornée. Essayez d'arranger de la même manière les phrases restantes:*

(ex. 11.10)

## 12

### L'ORNEMENTATION DES HARMONISATIONS A QUATRE VOIX

(page 66]

Jusqu'à maintenant, dans l'ornementation des psaumes et des cantiques, nous avons toujours travaillé avec des harmonisations à trois voix, parfois même à deux voix. Ces harmonisations étaient toujours dérivées d'harmonisations à quatre voix "ordinaires". Ces harmonisations à quatre voix peuvent toutefois aussi être bien ornées comme verset d'orgue ou comme prélude. La manière d'orner la mélodie telle que décrite dans le chapitre 8 est ici la plus appropriée. Nous prenons alors aussi l'ex 8.6 (psaume 134) et en faisons une harmonisation à quatre voix:

(ex 12.1)

[page 67]

L'ornementation de la mélodie dans la dernière phrase de l'ex 8.6 a dû maintenant être adaptée pour la rendre jouable. Si nous appliquons la possibilité de l'"incorporation" d'une ou de plusieurs autres voix (voir ex. 8.7), nous obtenons ce résultat:

(ex. 12.2)

De cette manière, on obtient un choral d'orgue qui devra être joué un peu plus lentement à cause des ornements dans presque toutes les voix.

Le cantique 294 (ex 7.1 et 8.8) peut également être arrangé de cette manière:

(ex. 12.3)

[page 68]

Ici ce n'est pas pratiquement pas possible d'incorporer d'autres voix.

Les possibilités d'orner la mélodie sont bien un peu restreintes par le fait qu'il y a quatre voix, parce que c'est moins facile à jouer, sauf naturellement quand certaines choses peuvent être jouées sur un plus grand orgue.

#### **DEVOIR**

*Essayez ces manières d'orner sur les harmonisations à quatre voix disponibles:*

*Le psaume 5 (ex. 1.5), le psaume 140 (ex. 1.9), le cantique 124 (ex.1.11), le cantique 327 (ex. 1.13), le cantique 200 (ex. 3.1), le cantique 9/66 (ex. 5.1), le cantique 228 (ex. 6.1) et le cantique 63 (ex. 7.8).*

*Par la même occasion, faites aussi des essais pour voir dans quelle mesure il est possible d'"incorporer" d'autres voix.*

La basse d'une harmonisation à quatre voix peut aussi être arrangée toute seule. Une combinaison des ex.1.13 et 9.13 (cantique 327) donne le résultat suivant:

(ex. 12.4)

On peut remarquer ici que des parallélismes interdits peuvent surgir entre la basse arrangée et les autres voix. Dans ces cas, la basse doit être remaniée: voyez l'avant-dernière note de la troisième phrase. Les premières notes de la basse de la première phrase sont aussi modifiées; non parce que c'est nécessaire mais parce que cela sonne mieux. Le saut d'octave au début de la troisième phrase doit aussi être supprimé.

[page 69]

Voici encore un exemple d'une basse ornée emprunté à l'ex. 7.8:

(ex. 12.5)

Il s'avère ici qu'une basse courante peut bien consister entièrement en fragments de gammes, qui au besoin sautent d'une octave.

**DEVOIR**

*Mettez une "basse courante" de ce type sur des harmonisations à quatre voix existantes; faites bien attention aux éventuels parallélismes interdits. Le cas échéant adaptez l'harmonisation.*

## 13

### "GRANDS EXEMPLES"

[page 70]

Dans la littérature d'orgue on trouve quelques manières d'arranger les chorals que nous pouvons aussi appliquer à d'autres mélodies après un peu d'exercice.

Nous empruntons le premier exemple aux arrangements de psaumes de Samuel Mareschal. Ceux-ci ont été édités en 1967 par l'American Institute of Musicology comme numéro 27 dans la série Corpus of Early Keyboard Music. Mareschal (1554-1640) a arrangé en 1606 tous les 150 psaumes pour chœur à quatre voix. Par la suite, il a réarrangé ces harmonisations pour orgue ou clavecin. Pour bien prendre connaissance de cette manière d'arranger, il est opportun de jouer d'abord quelques-uns de ces psaumes.

Voici ci-dessous la première partie du psaume 33 ("Resveilles-vous chacun fidele"):

(ex 13.1)

Les ornements se présentent uniquement au soprano et à la basse; à l'alto et au ténor seulement quand il y a des retards. La mélodie est écrite en rondes et en blanches; l'arrangement est pratiquement toujours à quatre voix, parfois à cinq voix. C'est la basse qui est le plus souvent ornée tandis que les autres "voix" sont alors jouées le plus souvent avec la main droite. Quand on orne la mélodie, c'est alors l'inverse. Puisque ces arrangements se basent sur des harmonisations ordinaires à quatre voix, nous pouvons aussi utiliser cette manière d'orner. Nous prenons comme point de départ le psaume 140 (ex 1.9) qui après l'arrangement se présente ainsi:

[page 71]

(ex 13.2)

Au début, il faut entièrement écrire les arrangements compliqués de cette sorte; ce n'est que de cette manière qu'on peut bien s'approprier cette "technique" d'arrangement.

Nous prenons comme deuxième exemple de la littérature d'orgue le prélude de choral de J.S.Bach: "Erbar dich mein, o Herre Gott", (BWV 721). Dans ce prélude, l'accompagnement (alto, ténor et basse) est joué en plusieurs croches tandis que la mélodie reste inchangée:

[page 72]

(ex 13.3)

Nous pouvons maintenant appliquer cette technique à des chants à caractère sage et méditatif, en remarquant en outre que le tempo de l'arrangement doit aussi être plus lent que pour une harmonisation ordinaire. Nous prenons à titre d'exemple le cantique 473:

(ex 13.4)

[page 73]

Maintenant nous doublons toutes les notes de l'accompagnement de la première phrase:

(ex.13.5)

Comme le tempo est peu élevé nous pouvons jouer où c'est possible des notes de passage et des retards de sorte que les voix intermédiaires soient plus mélodiques et que l'ensemble sonne aussi avec plus de souplesse:

(ex 13.6)

Nous changeons enfin ici ou là la position de l'accord; nous insérons une dominante intermédiaire avant le dernier accord de la troisième phrase, et ajoutons une simple note chromatique:

(ex 13.7)

[page 74]

**DEVOIR**

*Arrangez quelques bonnes harmonisations à quatre voix des deux manières décrites ci-dessus (à la Mareschal et à la Bach). Ecrivez les arrangements obtenus et conservez-les, car il se peut qu'en essayant et en écrivant, vous obteniez des harmonisations très bonnes et utilisables!*

Il est du reste très intéressant de voir que dans beaucoup de partitas de chorals, on se base toujours sur la même harmonisation. Les sept partitas de chorals de Johann Pachelbel sont particulièrement instructives à cet égard. Il vaudra certainement la peine de voir de quelle manière et avec quels moyens (souvent simples) les différentes variations sont composées.

Essayez donc d'écrire des variations dans le style de Van Noordt, Pachelbel, Buttstedt, etc. Etudiez comment d'autres l'ont aussi fait, par exemple dans le recueil d'accompagnement avec des préludes pour les psaumes et les cantiques (publié par le Boekencentrum, Zoetermeer). Ainsi, ce faisant, on s'appropriera un style dans lequel on se sent bien "à la maison". Ceci exercera alors de nouveau une influence positive sur l'improvisation de préludes telle que présentée dans ce manuel, ce qui permettra de se mouvoir plus librement et aussi de s'écarter consciemment des consignes jusqu'ici un peu strictes.



**COMBINAISONS ET AUTRES POSSIBILITÉS**

[page 75]

Tous les chapitres précédents ont traité d'une certaine manière d'arranger une harmonisation. Disposons encore ces différentes possibilités dans un résumé:

1. la réalisation d'une harmonisation à trois voix;
2. idem, mais maintenant avec une voix "sortante" + un accompagnement de main gauche;
3. l'ornementation d'une mélodie avec de simples ornements courants et des notes de "remplissage";
4. notes de passage dans la voix intermédiaire et dans la basse;
5. ornements dans la basse (e.a. sauts d'octave);
6. accords brisés (en croches) dans la mélodie;
7. idem, maintenant avec des triolets et des doubles-croches;
8. ornements de la mélodie à l'aide d'exemples tirés de la littérature;
9. encore une fois ornements dans la basse, maintenant avec des accords brisés et des diminutions;
10. ornements dans la voix intermédiaire: accords brisés et notes de passage;
11. la mélodie dans la voix intermédiaire avec une voix supérieure ornée;
12. l'ornementation d'harmonisations à quatre voix;
13. idem, à l'aide d'exemples tirés de la littérature.

Maintenant, il est tout à fait possible de combiner plus d'une technique d'ornementation dans une variation. Examinons quelques possibilités, et commençons par une combinaison des possibilités tirées des chapitres 3, 5 et 8. Nous prenons pour cela l'ex. 5.3 et appliquons à la mélodie la technique de l'ex. 3.8 (ornements courants et notes de passage) et 8.6 (diminutions):

(ex 14.1)

Une combinaison de l'ex 6.3 (ou 6.8) avec l'ex. 5.3 donne ce résultat:

(ex 14.2)

[page 76]

Si nous enrichissons la basse de l'ex. 7.7 avec des sauts d'octave et des triolets nous obtenons cet arrangement:

(ex 14.3)

Il ressort déjà de ces trois exemples qu'il est bien possible de combiner ces différentes techniques.

Pour la mélodie, nous avons le choix entre les ornements courants, les notes de passage, les accords brisés et les ornements tirés de la littérature.

Les notes de passage peuvent pratiquement toujours être appliquées dans toutes les voix; certainement dans l'accompagnement quelle que soit la manière dont la mélodie est ornée à ce moment. L'"incorporation" des voix d'accompagnement par la mélodie ne doit pas non plus être oubliée.

Pour la voix intermédiaire il y a moins de possibilités: à part l'"incorporation", seulement des notes de passage et ici ou là un accord brisé.

L'application de silences n'a pas encore été beaucoup considérée dans les chapitres précédents. Sans un seul silence, une voix ornée peut tout à fait se transformer en une traînée de notes incontrôlée. Il peut être très bon de faire commencer une voix intermédiaire un ou plusieurs temps plus tard (voir par

exemple ex. 4.1 et 10.5), ou d'incorporer un silence à un motif d'ornementation (voir ex. 7.4, 7.13, 9.3, 9.4, 9.8, 10.3, et 11.6).

Il est aussi possible de retarder l'entrée d'une voix, voir pour cela l'ex. 11.4. Mais on peut aussi laisser continuer des voix d'accompagnement, voir par exemple la basse de l'ex. 5.4.

Nous pouvons développer une variation en faisant commencer d'abord les voix d'accompagnement avec une sorte de pré-imitation de la mélodie, pour laquelle nous n'avons pas le soutien d'une harmonisation déjà existante:

[page 77]  
(ex 14.4)

Cette technique sort à vrai dire du cadre de ce livre. Celui qui veut en savoir plus à ce sujet étudiera (entre autres):

- *"Improvisation leicht gemacht"*, Ernst-Otto Göring, Edition Merseburger 1143, 1<sup>er</sup> chapitre, p. 10 et suiv.
- *"Voorspelen voor de eredienst"*, Willem Vogel, uitgave Commissie voor de Kerkmuziek, 1<sup>ère</sup> partie, chapitre 3 sur les pré-imitations.

Par l'utilisation d'échos, par exemple sur un clavier plus doux ou une octave plus haut (ou plus bas) sur des orgues avec un seul clavier, on obtient un joli changement dans une variation:

(ex 14.5)

Quelque chose de complètement différent: essayez de faire une variation à trois voix sur une basse tenue. Prenez pour la note de basse (à la pédale ou non) la tonique de la tonalité du choral. L'harmonisation originale devra peut-être alors être adaptée quelque peu à quelques endroits [page 78] pour que cela sonne bien. La voix intermédiaire peut aussi maintenant être facilement ornée:

(ex 14.6)

Des notes tenues, aussi dans les autres voix, peuvent donner un joli effet. Il vaut la peine de faire des expériences avec cela.

Enfin, il y a encore la possibilité de réaliser des intonations ou de courts préludes uniquement sur la première ou sur la première et la deuxième phrase d'un chant, où toutes les possibilités décrites dans ce livre peuvent naturellement aussi être appliquées:

(ex 14.7)

[page 79]

Maintenant nous pouvons continuer la liste des possibilités avec laquelle nous avons commencé ce chapitre:

14. appliquer des silences;
15. retarder l'entrée des voix d'accompagnement et les laisser continuer;
16. pré-imitations;
17. échos;
18. basse tenue;
19. intonations.

Il y a sûrement davantage de possibilités et de combinaisons à imaginer. Celui qui se met au travail avec les idées ci-dessus les trouvera de lui-même. Le goût personnel sera ici aussi déterminant.

Pour finir ce dernier chapitre un bon conseil: constituez une liste des manières d'orner et des possibilités de variation qui "rendent service" et qui ont prouvé leur valeur dans la pratique. Le risque de retomber toujours dans les mêmes manières sans une telle liste n'est en effet pas imaginaire. En outre l'écriture de variations bien réussies est importante. On peut encore si nécessaire les mettre au point plus tard, et on obtient de cette manière sa propre collection de variations de chorals "écrites sur mesure".

## 15

### **PETITE PARTITA SUR LE CANTIQUE 101**

[page 80]

Pour terminer, comme dernière variation dans ce livre, un exemple d'une petite partita qui est construite à partir d'un certain nombre des possibilités discutées précédemment et de combinaisons de celles-ci.

Le verset 1 est une harmonisation ordinaire à quatre voix du cantique 101.

Le verset 2 se base sur une harmonisation à trois voix. Celle-ci est pourvue de notes de passage dans les voix d'accompagnement; la mélodie reste sans ornements.

Au verset 3, la mélodie est fortement ornée et pourvue d'un accompagnement de main gauche.

Le verset 4 est un duo d'une mélodie ornée et d'une basse ornée.

Au verset 5, la mélodie est jouée une octave plus bas. Cette dernière variation requiert une exécution fortement enregistrée. Si on utilise la pédale, certaines notes de basse peuvent être jouées une octave plus bas, ce qui accentuera encore le caractère massif.

[pages 81 et 82]

### **PARTITA sur le cantique 101: Om Christus' wil zijn verblijd**

Versets 1-2-3-4-5

## ANNEXE 1

[page 83]

Liste des mélodies qui sont entièrement ou partiellement arrangées ou utilisées comme exemples:

Psaume 5:	ex. 1.5, 1.6, 2.1, 4.1, 6.6, 11.1, 11.5, 11.6, 11.7, 14.4
Psaume 6:	ex. 1.7
Psaume 12:	ex. 3.7, 3.8
Psaume 25:	ex. 2.4, 2.5, 2.6, 4.9, 14.6, 14.7
Psaume 33:	ex. 13.1
Psaume 47:	ex. 6.10
Psaume 60:	ex. 1.8
Psaume 61:	ex. 3.9
Psaume 87:	ex. 11.8, 11.9
Psaume 101:	ex. 9.10, 10.5
Psaume 108:	ex. 1.8
Psaume 134:	ex. 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 4.2, 8.6, 9.1, 9.2, 9.3, 9.4, 9.9, 12.1, 12.2
Psaume 140:	ex. 1.9, 1.10, 6.9, 13.2
Cantiques 9/66: ex. 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 6.5, 8.9, 9.5, 9.6, 9.8, 10.1, 10.2, 10.3, 11.10, 14.1	
Cantique 17:	ex. 11.2, 11.3, 11.4
Cantique 63:	ex. 7.7, 7.8, 12.5, 14.3
Cantique 75:	ex. 4.10
Cantique 101:	partita
Cantique 124:	ex. 1.11, 1.12, 10.8
Cantique 200:	ex. 3.1, 3.2, 3.3, 6.7
Cantique 220:	ex. 2.2, 2.3, 14.5
Cantique 228:	ex. 6.1, 6.2, 6.3, 6.4, 6.8, 9.7, 10.6, 10.7, 14.2
Cantique 243:	ex. 9.11, 10.4
Cantique 292:	ex. 7.6
Cantique 294:	ex. 7.1, 7.2, 7.3, 7.4, 7.5, 7.10, 8.8, 12.3
Cantique 322:	ex. 7.11, 7.13
Cantique 327:	ex. 1.13, 1.14, 9.13, 9.14, 9.15, 9.16, 12.4
Cantique 364:	ex. 4.8
Cantique 473:	ex. 13.4, 13.5, 13.6, 13.7

## ANNEXE 2

[page 84]

Pour ceux qui veulent en savoir plus au sujet d'autres possibilités de faire des préludes, voici ci-dessous un aperçu sommaire des livres à consulter. Dans ces livres, on ne part pas toujours d'harmonisations existantes.

1. Willem Vogel: *Voorspelen in de Eredienst* I en II, Uitgave Commissie voor de Kerkmuziek. 1968 (I) et 1972 (II).
2. Ernst-Otto Göring: *Improvisation – leicht gemacht*, Edition Merseburger 1143, 1975.
3. Herbert Gadsch: *Liedbegleitung – einmal anders*. Edition Merseburger 5161, 1974.
4. Kees van Eersel: *Koraalimprovisatie*. Uitgeverij Gooi en Sticht, Baarn. ISBN 90-304-0647-X.
5. Diverse schrijvers: *Nieuw Handboek voor de kerkorganist*, Hoofdstuk 17: Eigen werk. Boekencentrum, Zoetermeer 1995. ISBN 90-239-1073-7.