

Emmanuel Le Divellec

LE QUART D'HEURE D'IMPROVISATION

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

III. Les interludes (I)

C'est l'aspect le plus délicat, car on travaille là sans filet, ou plutôt sans rampe, *a fortiori* quand on est tributaire de l'harmonisation écrite devant les yeux. Ici encore, commençons par des choses simples, inspirées par ce que nous trouverons dans la littérature, Scheidemann et Buxtehude en particulier.

Viser court

Nous en avons tous fait l'expérience: se lançant dans un interlude, nous improvisons une sorte de remplissage à un nombre de voix qui tend dangereusement à croître, nous cherchons de seconde en seconde à sauver l'instant précédent, nous nous cramponnons à notre pseudo-polyphonie; le nombre de mesures augmente et l'insatisfaction avec.

Pour éviter cette situation fort désagréable, autant pour soi que pour l'auditeur, il faut d'abord se fixer des interludes très courts, d'une ou deux mesures. Ce n'est pas facile, mais on a ainsi plus de chances de ne pas perdre le fil métrique. L'examen systématique des chorals ornés chez Scheidemann montre que c'est le cas (tout dépend bien sûr du rythme du choral, s'il part sur une levée, etc.). Chez Buxtehude également - interludes de deux mesures très souvent, bien qu'il ait aussi le goût de les développer plus longuement.

Le principal problème est ensuite de viser l'harmonie de la première note de la prochaine période de choral. Avec l'expérience, on verra qu'on peut aborder (harmoniser) cette note de différentes manières, mais au début, on a suffisamment à faire avec une harmonie fixée, en respectant la métrique. Petit détail utile: si la période commence en levée, il est plus facile de viser le temps fort qui la précède. Par exemple dans le choral «Nun ruhen alle Wälder», deuxième période:



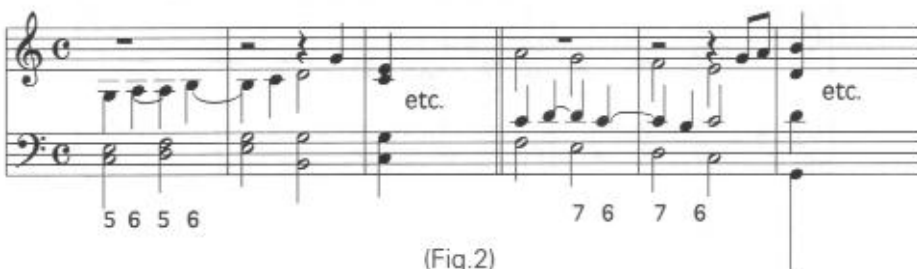
(Fig.1)

on vise tranquillement le troisième temps.

Parler pour ne rien dire

Dans des harmonisations simples, le chemin entre deux périodes est très court harmoniquement: rapport de quinte, de quarte, sur-place: il va donc falloir raconter quelque chose en deux mesures pour aller de A à B ou justement parfois, de A à A. Dans ce cas, ces deux mesures paraissent bien longues!

On pourrait commencer par utiliser des progressions harmoniques; les plus simples étant les basses montant (chaîne de 5-6, pour les initiés) ou descendant (chaîne de 7-6) par degrés conjoints:



(Fig.2)

Nous avons opté ici pour une progression à la blanche dans un choral à la noire: c'est plus facile pour commencer. Cela semble scolaire, mais en habillant un peu la progression, cela sonnera très bien.

Autre idée, moins systématique - si ce n'est pas parler pour ne rien dire, ça:



(Fig.3)

Voici un exemple de Scheidemann plus profilé: il se sert d'un petit motif (pas vraiment thématique) d'utilisation aisée car un peu passe-partout. On notera la sobriété de la réalisation.



Ex.4: Scheidemann: «Christ lag in Todesbanden», 2. Versus

Interlude «continuo»

Les idées proposées ci-dessus n'avaient rien de thématique. Et l'on trouve effectivement, beaucoup plus souvent que l'on ne le croirait chez nos deux auteurs, des interludes non thématiques, avec les (trois) voix d'accompagnement. Cependant, une idée très utilisée en particulier par Scheidemann est de citer tout ou partie de la prochaine période à la basse *dans la même métrique*, les voix médianes assurant le remplissage harmonique - autrement dit, elles réalisent le continuo. On pourrait appeler cela l'interlude «continuo». (On a même vu que Scheidemann commençait parfois ces chorals par ce procédé). Dans certains cas heureux, on peut même faire entrer le soprano en strette avec la basse. Cela semble très savant, mais parfois ce canon vous tend les bras, il se fait tout seul!



Ex. 5: Scheidemann: «Vater unser im Himmelreich», III, mes. 26

C'est un procédé qui vaut la peine d'être travaillé: il faut donc s'entraîner à harmoniser une basse. Avec la pratique, notre «réalisation» de continuo ne sera plus du simple note contre note, mais gagnera en élégance (par exemple en introduisant des retards, etc.)

Nous verrons plus tard d'autres possibilités d'interludes simples non thématiques, parfois à deux voix, notamment chez Buxtehude, qui nous seront fort utiles.

IV. Les interludes (II)

Le matériau de base de cet article est puisé dans une étude interne que Johannes Strobl, maintenant organiste de l'Eglise de Muri, avait jadis réalisée pendant ses études à la Schola Cantorum de Bâle. Qu'il reçoive ici nos remerciements amicaux!

Il sera cette fois question d'une idée simple: le «modèle des tierces» et d'une autre apparemment plus savante, le «modèle des imitations»; Buxtehude se chargera des exemples.

Les tierces précieuses

Les tierces (et leurs consœurs les sixtes et les dixièmes) ont ceci de sympathique, c'est qu'on peut les utiliser sans risquer de faire des parallélismes interdits. De plus, elles sont par essence ambiguës harmoniquement (ambiguïté levée, par exemple, lorsqu'on y adjoint une troisième voix); autrement dit elles sont un peu «passe-partout»: tout à fait ce dont nous avons besoin pour aller d'une période de choral à une autre. Buxtehude a un goût prononcé pour les tierces dans ses interludes. Notons en particulier l'exemple suivant, où les tierces «meublent» la mesure puis ont un très élégant mouvement descendant (l'Esprit Saint n'est pas loin):



Ex. 1: Buxtehude: «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» BuxWV 199, mes. 6-8

Cet interlude n'est pas thématique; la Pédale se tait sagement: voilà une utilisation souple du modèle. On pourra ainsi s'entraîner à aller d'une période à l'autre. Encore plus élégante, l'utilisation des tierces en mouvement contraire avec la troisième voix d'accompagnement puis avec le cantus:



Ex. 2. Buxtehude: «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» BuxWV 180, mes. 6-7

Nous avons vu que beaucoup d'interludes citaient l'incise de la période suivante à la Pédale tandis que les (deux) voix accompagnantes réalisaient l'harmonie: on a parlé d'interlude «continuo». Cette réalisation peut être plus ou moins sophistiquée, en note contre note ou avec imitations... tout comme peut l'être un bon continuo! Dans ce cas, nos tierces s'avèrent assez pratiques sur une basse en notes répétées:



Cela nous amène à un point plus général: une piste de travail (et une école de persévérance...) pourrait être celle de trouver l'adéquation entre les motifs thématiques du choral et les types d'interludes utilisés. Autrement dit, la prochaine incise est constituée de notes répétées ou d'un saut de quarte: qu'allons-nous utiliser?

Cette méthode peut sembler artisanale (ou au contraire très industrielle!), mais le travail de l'improvisation, en particulier dans un style historique, ne tient-il pas d'abord de l'artisanat et de l'apprentissage d'un savoir-faire?


Imitations: travailler son vocabulaire

Cette recherche d'adéquation, nous pouvons en particulier la faire en utilisant des schémas d'imitations. Le tableau ci-contre présente les imitations canoniques les plus courantes. Celles-ci pourront être ornées ou non en fonction du motif du choral à «pré-citer». Ces imitations font partie du vocabulaire courant dès le XVIe siècle; on peut dire que ce sont des clichés. Justement, nous les utiliserons sans vergogne. Bien sûr, elles sont également possibles à deux voix seulement, non thématiques.

A




A'



B



B'



C et C' en commençant par la voix grave



D1 et D'1 en commençant par la voix grave



D2 et D'2 en commençant par la voix grave



Par exemple, si une incise de période est constituée d'un tétracorde (ascendant ou descendant), les schémas C, D1 ou D2 sont tout indiqués:



Voici quelques motifs sur lesquels on pourra s'entraîner à imiter:

Composer:



etc.

Plus généralement, les marches harmoniques pourront être ou non en imitations:



Ex. 7. Buxtehude: «Christ, unser Herr...» BuxWV 180, mes. 11-13

Cette utilisation des imitations est une des possibilités pour les interludes (nous avons assez encouragé les alternatives!), sans doute la plus savante ... mais aussi la plus réductible à une technique. Alors, travaillons notre vocabulaire!