

La tradition hollandaise de l'improvisation à l'orgue par Erik-Jan van der Hel

Compte-rendu du cours donné le 25 août 2000 à l'église de Villamont, lors du 4^e Festival de Musique Improvisée de Lausanne, rédigé par Gaël Liardon entre 2000 et 2001.

Erik-Jan van der Hel est cantor/organiste de l'Immanuelkerk à Ermelo (Pays-Bas). Il enseigne l'orgue (littérature, improvisation, musique d'église) au sein de sa propre école baptisée « Per Organo ». Il poursuit son étude de l'improvisation auprès de Bert Matter.

Matin, compte-rendu de mémoire (panne d'enregistrement).

1. Introduction.

En Hollande, il existe une longue tradition d'improvisation à l'orgue. Les organistes improvisent sur les mélodies des cantiques, et plus particulièrement sur les mélodies des psaumes huguenots. Le psautier huguenot a été introduit très vite en Hollande, et comme dans les autres régions calvinistes, il est devenu le seul recueil de musique autorisé dans les églises. D'autres recueils de musique religieuse ont été composés et publiés, mais seul le psautier était officiellement reconnu.

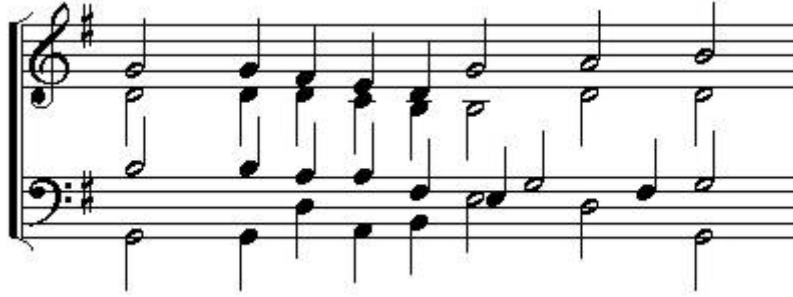
La doctrine calviniste interdisait l'utilisation de l'orgue pendant le culte. En Hollande, les églises et les orgues appartenaient aux villes et les organistes étaient au service de celles-ci. Lorsque la musique d'orgue fut bannie des cultes, les organistes furent engagés à jouer des concerts avant et après les cultes, plus quelques concerts occasionnels pendant la semaine. Les organistes comme Sweelinck au XVI^e siècle ou Van Noordt au XVII^e n'ont jamais joué pendant un office religieux.

Le chant des psaumes pendant le culte était difficile, puisqu'on n'utilisait pas l'orgue pour accompagner la paroisse. Ce rôle était confié à un chantre qui, dit-on, chantait la première note du psaume et attendait que toute l'assemblée l'ait imité, puis passait à la deuxième note de la même manière et ainsi de suite. Les concerts d'orgue avaient donc également pour fonction d'apprendre aux paroissiens les mélodies des psaumes, c'est pourquoi les organistes jouaient beaucoup de variations sur ces mélodies. Les orgues hollandais étaient construits dans ce but, et contiennent beaucoup de registres qui servent à faire ressortir la mélodie : trompette, cornet, mixture. Dans les orgues à un clavier, ces registres sont coupés, pour pouvoir jouer la mélodie plus fort que l'accompagnement. On trouve même de petits orgues qui contiennent un principal 16' de dessus. Au XIX^e siècle, la Hollande, qui était auparavant une république, devint une monarchie. Il s'en suivit une séparation du gouvernement et de l'église, et un appauvrissement de celle-ci. L'église n'eut plus les moyens de moderniser ses orgues ou d'en construire de nouveaux. Aujourd'hui, nous pouvons considérer cette situation comme une chance, car c'est grâce à cela que la Hollande possède actuellement de nombreux orgues du XVIII^e siècle dans leur état d'origine.

Les psaumes furent très longtemps chantés très lentement et sans rythme. Cela était dû à l'absence d'accompagnement instrumental et également à la traduction des textes en hollandais. Lors de la publication du psautier en Hollande, une traduction fut très rapidement faite, qui était très mauvaise et mal chantable. Cette traduction est restée en usage jusqu'en 1965, où une nouvelle traduction fut publiée avec la restauration des valeurs rythmiques originales. Dès le début du XVIII^e siècle, des voix s'élevèrent pour demander que l'orgue fût réintroduit dans le culte pour l'accompagnement des chants de l'assemblée, ce qui se généralisa entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

2. Techniques d'accompagnement.

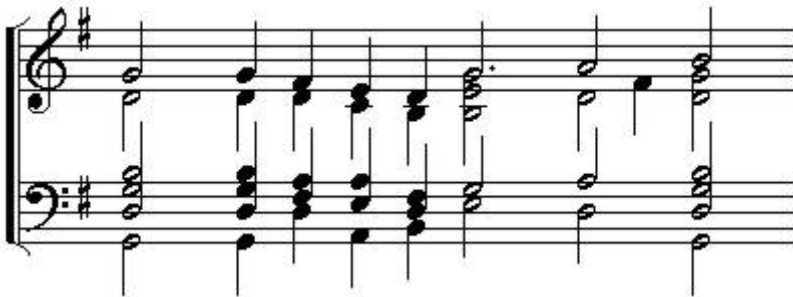
Prenons pour commencer un psaume harmonisé, le psaume 134.



Nous avons ici une harmonisation d'après Claude Goudimel. Elle est très belle, mais pour accompagner l'assemblée à l'orgue, elle est un peu maigre. A l'orgue, on ne se limite pas forcément à quatre voix. On peut utiliser des techniques similaires à celles de la basse continue, pour rendre l'accompagnement plus sonore.

Doublures et ajout de notes.

Une première technique consiste à doubler la mélodie à l'octave inférieure, à la main gauche (dans la tessiture du ténor). On rajoute ensuite encore d'autres doublures.



Pédale double.

Une autre technique consiste à jouer la mélodie au pédalier. On joue alors en pédale double : le pied gauche joue la basse, et le pied droit joue la mélodie en tessiture de ténor. Les mains jouent normalement avec la mélodie en tessiture de soprano. On peut toujours rajouter des doublures. On joue volontiers la basse (pied gauche) une octave plus bas que sur la partition quand c'est possible, pour donner plus d'ampleur à l'accompagnement. C'est surtout indiqué quand la basse et la mélodie forment une tierce : dans ce cas-là, en double pédale, une dixième sonne mieux qu'une tierce, surtout si on utilise un registre de seize pieds.



On peut encore amplifier la sonorité de cette harmonisation en rajoutant une voix au-dessus du soprano. Cela présuppose cependant que la mélodie s'entende bien à la pédale, et qu'il s'agisse d'un chant bien connu des paroissiens.



Cantus firmus à la pédale.

Il est possible également de jouer seulement le cantus firmus à la pédale. Cependant, cette manière d'accompagner est moins sonore. On peut l'utiliser s'il n'y a pas beaucoup de monde dans l'église.

Jouez la basse, le ténor et l'alto avec les mains, et la mélodie à la pédale. Avec un jeu de 8' à la pédale, vous obtenez un cantus firmus au ténor.

Possibilités de registration :

- mains : fonds 8' / pédale : anche 8',
- mains : anche 8' / pédale : 8' 4' 2' mixture.

Si l'on dispose d'un jeu de 4' ou 2' de pédale, on peut également faire sonner la mélodie au soprano.

Mélodie en octaves.

Un autre moyen de renforcer la sonorité de la mélodie est de la jouer en octaves parallèles sur un clavier solo. On peut la doubler soit à l'octave inférieure, soit à l'octave supérieure. La main gauche joue le ténor et l'alto, et les pieds la basse.

3. Variations.

Voici maintenant une méthode pour improviser des variations sur un psaume comme celui-ci, en utilisant les notes de l'harmonisation écrite.

Duo.

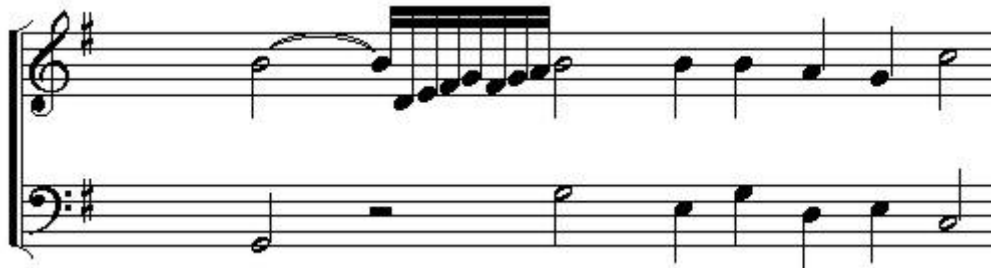
- Reprenez la version écrite à quatre voix, et ne jouez que le soprano et la basse.



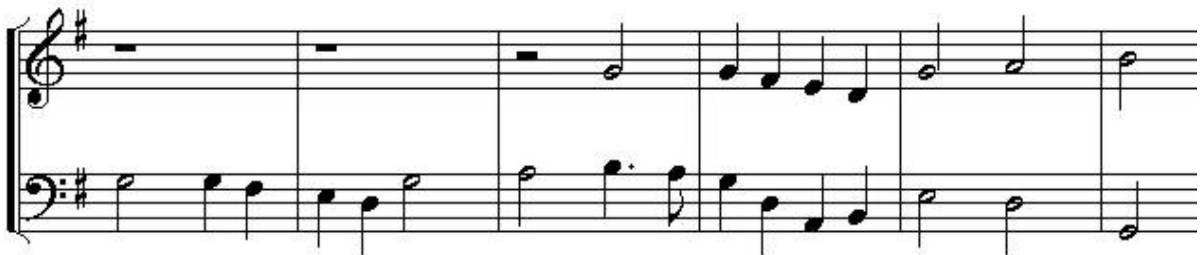
- Faites la même chose en ornant un peu le soprano, tout en respectant le tactus et le rythme.



- Remplissez les pauses entre les phrases avec des transitions mélodiques.



- Commencez maintenant avec la main gauche seule, en jouant la mélodie de la phrase qui va suivre au soprano. Vous obtenez ainsi un effet d'imitation simple et efficace. Ensuite, lorsque le soprano commence, la main gauche enchaîne avec la basse normale. On peut faire cela à chaque phrase.



- A la fin de chaque phrase, faire une transition mélodique à la main gauche entre la fin de la basse normale et l'imitation anticipée de la phrase suivante.
- Dans l'imitation anticipée à la main gauche, on peut très bien ne jouer que les premières notes de la phrase.
- Finalement, on peut encore orner la basse normale (qui accompagne le psaume au soprano) avec des diminutions.

Trio

- Reprenez la version écrite à quatre voix. Jouez le ténor à la main droite, une octave plus haut, et la basse à la pédale.

- Jouez le soprano à la main gauche, une octave plus bas, sur un autre clavier. Accompagnez toujours avec la basse à la pédale.

- Jouez maintenant les trois voix ensemble. Vous avez ainsi une basse à la pédale, le cantus firmus à la main gauche (ténor), et une voix d'accompagnement à la main droite (soprano), qui reprend les notes du ténor dans l'harmonisation.

- La main droite peut commencer par entonner la mélodie du psaume (avec ou sans la basse), et reprendre ensuite son rôle d'accompagnement.

The image shows a musical score for a psalm. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. The melody in the top staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The accompaniment in the middle and bottom staves starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

- Finalement, ajoutez des ornements et des diminutions.

Choral orné.

- Jouez d'abord le psaume dans son harmonisation à quatre voix, avec la basse à la pédale, le ténor et l'alto à la main gauche, et le soprano à la main droite sur un clavier de solo.
- Ornez le soprano.
- Jouez la même musique en baissant le soprano d'une octave (en croisant les bras). C'est un truc pour jouer facilement le cantus firmus au ténor.

Choral orné lent.

- Reprenez la même technique, mais jouez deux fois plus lentement.
- Jouez l'accompagnement de la main gauche en croches répétées.

The image shows a musical score for a slow choral psalm. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. The melody in the top staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The accompaniment in the middle and bottom staves starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The middle staff has a dense texture of repeated eighth notes.

- Supprimez les pauses entre les versets.
- Exemple de registration : (mélodie : principal 8', accompagnement : flûtes, tremblant).

Après-midi, compte-rendu d'après l'enregistrement.

4. L'harmonisation des psaumes.

Ce matin, nous avons fait des improvisations, des variations, en utilisant une harmonisation écrite. Cette harmonisation nous a servi de base de travail. Mais il est naturellement encore mieux de savoir harmoniser soi-même. Et bien entendu, lorsque l'on sait harmoniser, on peut aussi improviser des variations sans avoir l'harmonisation sous les yeux.

Prenons l'exemple du psaume 5.

The image shows three staves of musical notation. The top staff contains a melody with notes and rests. Above the notes are numbers: 8, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 8, 8, 5, 5, 3, 5. The middle staff contains a bass line with notes and rests. Above the notes are numbers: 3, 8, 3, 5, 8, 3, 3, 5, 8, 5, 3, 5, 8. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. Above the notes are numbers: 3, 5b, 8, 3, 3, 5b, 3, 5, 8, 5, 8, 3, 5, 8. Some numbers have accidentals (sharps, flats) above them.

Les chiffres que vous voyez au-dessus des notes représentent les notes de la basse. Le 8 qui se trouve sur le premier ré indique qu'il y a une octave entre la basse et la mélodie, et donc que la note de basse est ici également un ré. Le chiffre 5 signifie que la basse se trouve une quinte juste en-dessous de la note écrite. Et le chiffre 3 indique naturellement une tierce, majeure ou mineure. La hauteur de la basse n'est pas fixée par ces chiffres. On peut librement la descendre d'une octave. De ce fait, le chiffre 3 indiquera en général plutôt une dixième.

Lorsqu'il y a une altération au-dessus d'un chiffre, elle concerne la tierce de l'accord. En revanche, lorsqu'une altération est placée à côté d'un chiffre, elle se rapporte à la note de la basse.

Dans ce style d'harmonisation, tous les accords sont en position fondamentale. On peut trouver parfois des accords en sixte, mais jamais de quarte et sixte.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a melody with notes and rests. Above the notes are numbers: 8, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 8. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. Above the notes are numbers: 8, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 8. Some numbers have accidentals (sharps, flats) above them.

On joue souvent, comme dans l'exemple ci-dessus, un retard de tierce dans l'avant-dernier accord, et une tierce majeure dans le dernier accord.

Il faut absolument éviter d'harmoniser deux notes de suite avec le même chiffre, car cela crée des quintes et des octaves parallèles. Parfois, pour éviter ces parallélismes, on harmonise une blanche avec deux accords (2^{ème} et 3^{ème} verset).

Dans le 4^{ème} verset, un si bémol apparaît dans la mélodie. Dans l'harmonisation, on fait déjà apparaître ce si bémol dans le 2^{ème} et le 3^{ème} accord.

Ce si bémol est harmonisé avec un accord de mi bémol. C'est une possibilité d'harmonisation un peu extraordinaire, puisque le mi bémol est très éloigné du mode. Cela donne une couleur très belle et très forte à la cadence en fa.

Les chiffres indiquent donc les notes de la basse. D'une manière générale, il est bon de faire des mouvements contraires entre la mélodie et la basse. On évite ainsi les parallélismes. Cette façon d'harmoniser se rapproche fortement du style de Claude Goudimel. Il faut également s'efforcer de jouer la basse de manière vocale, c'est à dire en évitant de faire de grands sauts. Pour rester dans le style, il vaut mieux ne pas mettre de septième dans les accords de dominante.

Il existe un excellent manuel, dans lequel cette technique d'harmonisation est expliquée en détails :

In guter Harmonie

Arbeitsbuch für das Harmonisieren und Spielen von Choralsätzen

Bert Matter und Peter Molenaar (1985)

Editions « de werelt » / Herengracht 68 / NL-1015 BR Amsterdam

Variation de l'exécution au moyen des techniques d'accompagnement.

On peut naturellement appliquer les techniques d'accompagnement que nous avons vues ce matin, comme le redoublement des voix. Une autre technique que nous avons déjà entrevue ce matin consiste à décaler la position des accords. De cette manière, le cantus firmus change de voix : si on monte d'une position, il est à l'alto, et si l'on monte encore, il est au ténor. La mélodie est moins clairement audible lorsque l'on joue ainsi, mais si s'agit d'une mélodie bien connue des paroissiens, cela fonctionne.



Voici par exemple le premier verset avec le cantus firmus à l'alto :

Et voici une manière de l'embellir. Jouez la basse avec les pieds, et avec votre main gauche, jouez le cantus firmus au ténor.

C'est encore mieux si on peut jouer avec la main gauche non seulement le cantus firmus, mais encore d'autres doublures des notes des accords. Cela vous donne ce que nous avons déjà vu ce matin, à savoir une version avec le cantus doublé à l'octave, des doublures dans l'accompagnement et une voix au-dessus du cantus. Lorsque l'on fait monter la main droite dans les positions supérieures, on augmente la distance entre cette main droite et la pédale. Il est bon de remplir ce vide en doublant des notes à la main gauche. En revanche, il est préférable de ne pas doubler la sensible et son retard sur les accords de dominante.

Vous voyez à nouveau qu'il est possible de varier énormément l'accompagnement d'un psaume en gardant les mêmes accords, mais en changeant leur disposition. De même, ces accords vous permettent d'exécuter des variations du type de celles que nous avons vues ce matin. Essayez d'abord de faire un duo sur le psaume 5, avec la basse représentée dans les chiffres. Ensuite, pour faire un trio, vous devez rajouter une voix d'accompagnement, ce qui est plus difficile. Entraînez-vous d'abord à jouer simplement une harmonisation à trois voix. N'essayez pas nécessairement d'avoir une tierce dans chaque accord, car cela vous contraint à faire des sauts. Ensuite, rajoutez les imitations et les diminutions. Vous pouvez mettre le cantus dans la main droite ou dans la main gauche.

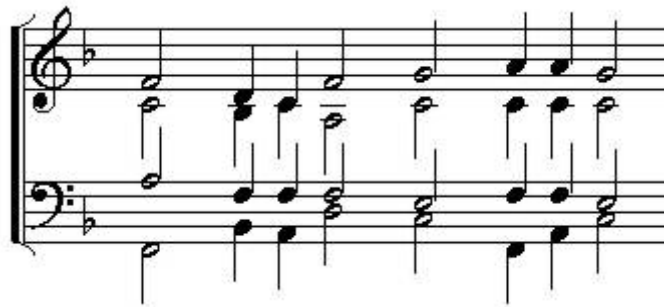
5. Formes libres.

Une petite fantaisie de choral.

Prenons le choral « Nun danket all und bringet Ehr » de Johann Crüger. Nous allons en faire une petite fantaisie. Nous commençons par un point d'orgue à la pédale, avec des morceaux de gammes avec les mains, sur une registration de plein-jeu. De cette manière, nous faisons une toute petite introduction en restant sur un accord de fa majeur. Il faut chercher des formules autour des notes de l'accord, et si possible les répéter d'une main à l'autre, utilisant des tierces et des sixtes parallèles.



Ensuite, nous jouons la première phrase du choral sur un autre clavier, avec des registres plus doux.



Comme cette phrase se termine par un accord de do majeur, nous jouons ensuite un bref point d'orgue sur do. Nous jouons ainsi toute la pièce, en alternant des petits passages de toccata sur point d'orgue et les versets du choral. Les points d'orgue se font toujours sur l'accord final du verset qui les précède.

On peut aussi jouer la même pièce sur un seul clavier, pour obtenir un effet de continuité. Dans ce cas, on enchaîne les passages en toccata et les versets du choral sans faire de césure. On peut encore enrichir la pièce en jouant la mélodie du choral non seulement au soprano, mais aussi parfois à l'alto (ou dans d'autres voix) selon la technique que nous avons vue précédemment. Cette forme d'improvisation vous donne un très bon prélude de choral.

Une toccata dans le stylus phantasticus.

Nous allons faire maintenant une toccata un peu plus ample, en direction du stylus phantasticus. C'est un style d'origine italienne qui requiert beaucoup de fantaisie et d'improvisation. Les principaux représentants de ce style sont les organistes d'Allemagne du nord au XVIIe siècle, et aussi Bach au XVIIIe. A cette époque, on voyait toujours l'art de la musique comme un art du langage. Un orateur s'adressant à un grand public devait construire ses discours sur de bons schémas. Il en va de même dans le style musical qui nous occupe. La pièce est divisée en cinq parties :

1. d'abord une courte introduction en forme de toccata,
2. puis vient le thème (un thème de fugue), qui représente le sujet, l'argument principal,
3. ensuite, une nouvelle toccata représente une discussion, un argument opposé, au cours de laquelle on oublie l'argument principal,
4. après cette discussion, l'argument principal revient dans une confirmation,
5. une brève section en forme de toccata sert de conclusion.

Dans les pièces typiques de ce genre, comme les praeludia de Buxtehude, l'argument principal (sections 2 et 4) est une fugue. A la place de ces fugues, nous allons jouer le choral, en forme de petits duos ou trios. Pour varier, nous pouvons par exemple faire un rythme binaire dans la section 2, et un rythme ternaire dans la section 4. Notre toccata est donc structurée comme ceci :

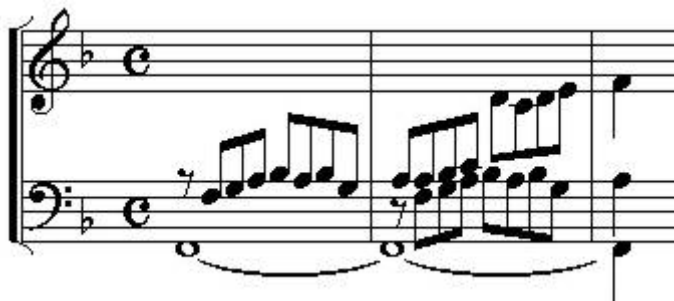
1. toccata (introduction),
2. choral binaire (argument),
3. toccata (discussion),
4. choral ternaire (confirmation de l'argument),
5. toccata (conclusion).

Choral orné avec introduction.

Nous allons maintenant reprendre la forme du choral orné que nous avons vue ce matin. Nous prenons un tempo assez lent, ce qui permet de faire des ornements amples et libres. Comme ce matin, pour accompagner le cantus firmus, nous utilisons simplement l'harmonisation du psautier, en l'enrichissant par quelques notes de passage. En revanche, nous ajoutons à chaque verset une introduction sur le clavier d'accompagnement, avec la pédale. Nous pouvons faire des imitations sur la mélodie du verset:



Si on n'arrive pas à faire des imitations sur la mélodie du choral, on peut aussi utiliser les formules de toccata que nous avons vues tout à l'heure, en les jouant plus lentement.



Lorsqu'on joue un choral orné dans un tempo très lent, il faut veiller à garder la mesure.

Cantus firmus en basse, à la pédale.

Jouer le cantus firmus à la basse n'est pas une technique aisée. La mélodie de « Nun danket all » s'y prête très bien, mais ce n'est pas le cas de tous les chorals. Pour mettre une mélodie à la basse, il faut qu'elle soit non seulement jolie, mais qu'elle permette également qu'on place des accords par-dessus. On peut s'exercer, avec une registration douce, en jouant la mélodie à la pédale, et en plaçant les accords correspondants au clavier. La difficulté principale est que les accords de l'harmonisation du psautier ne fonctionneront pas toujours quand la mélodie est placée à la basse, car il en résultera souvent de mauvais renversements. Il faut donc chercher de nouveaux accords pour donner clairement à la mélodie la fonction de la basse. Dans nos exercices précédents, nous nous sommes permis de permuter les voix dans tous les sens sans changer les accords, et cela fonctionne tant qu'on ne change pas la basse. En revanche, si on met la mélodie à la basse, alors il faut changer les accords.



Quand on a bien exercé les accords, on peut les orner avec des notes de passage. On peut commencer la pièce par une petite introduction de type toccata, puis ajouter le cantus à la pédale.

Canon.

Il est toujours difficile de faire des canons. J'ai choisi ce chant parce qu'il fonctionne assez bien pour cela. Nous faisons un canon entre la pédale et le soprano, avec des voix intermédiaires libres. Comme nous avons un cantus firmus à la pédale, la technique s'apparente à l'exercice précédent. Tout d'abord, il faut chercher une mélodie qui permet de faire des canons, et trouver l'endroit où la deuxième voix commence. Dans le cas de notre choral, on trouve d'assez bonnes solutions pour les deux premiers versets. Pour le 3^{ème}, on ne peut faire commencer la deuxième voix qu'à la dernière note de la première. Et pour le 4^{ème}, on s'en sort bien en modifiant une note de la deuxième voix. Quant on a trouvé ces solutions, on les note.

The image shows four systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system shows a simple melody in the treble and a bass line in the bass. The second system shows the melody in the treble and a bass line that starts later, illustrating a canon. The third system shows the melody in the treble and a bass line that starts even later. The fourth system shows the melody in the treble and a bass line that starts at the end of the first system, illustrating a canon where the second voice begins on the last note of the first.

