

Barnabé JANIN

CHANTER SUR LE LIVRE

**Manuel pratique
d'improvisation polyphonique de la Renaissance
(xv^e et xvi^e siècles)**

seconde édition

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-95-1

seconde édition

dépôt légal : août 2014

© Symétrie, 2014

Une version ebook de cet ouvrage (PDF avec liens actifs et licence pour projection dans un cadre pédagogique) est également disponible, sous la référence ISBN 978-2-36485-032-3.

Crédits

illustrations : Marie Gourdon

conception et réalisation : Barnabé Janin et Symétrie

impression et façonnage : Standartų spaustuvė,

Vilnius, Lituanie, www.standart.lt, info@standart.lt

SOMMAIRE

Préface

Improviser à la Renaissance – Le chant sur le livre	6
Jean-Yves HAYMOZ	
Avant-propos	8
Conseils pour improviser	12

À 2 voix

Chapitre 1. Les canons.....	13
Chapitre 2. Le gymel.....	25
Chapitre 3. À 1 voix fleurie sur <i>cantus firmus</i>	35
Chapitre 4. Doux mélanges à 2 voix	39

À 3 voix

Chapitre 5. Le faux-bourdon	43
Chapitre 6. Gymel avec contraténor bassus	51
Chapitre 7. Gymel avec contraténor mixte.....	57
Chapitre 8. Les canons sur <i>cantus firmus</i>	61
Chapitre 9. En 10 ^{es} avec le CF	67
Chapitre 10. En 10 ^{es} autour du CF	73
Chapitre 11. À 2 voix fleuries au-dessus du <i>cantus firmus</i>	77
Chapitre 12. Les canons à 3 voix	81
Chapitre 13. Doux mélanges à 3 voix.....	85

À 4 voix

Chapitre 14. 3 voix sur un <i>cantus figuré</i>	91
Chapitre 15. 3 voix fleuries sur un <i>cantus firmus</i>	103

À 5 voix

Chapitre 16. 4 voix fleuries sur un <i>cantus firmus</i>	109
Chapitre 17. Double canon sur <i>cantus firmus</i>	111

Chapitre 18. Mélodies pour improviser	115
Plain-chant	117
Hymnes	125
Carols	141
Laudes	143
Lochamer Liederbuch	145
Gilles Binchois	149
Cancionero de Palacio	151
Chansonnier de Bayeux	155
Chansonnier Chardavoine.....	165
Diverses chansons	169
Psaumes	171
<i>Cantus firmus</i> sans texte	175
Textes pour improviser	181

Chapitre 19. Éléments de théorie	183
--	-----

Chapitre 20. Bibliographie	189
----------------------------------	-----

IMPROVISER À LA RENAISSANCE – LE CHANT SUR LE LIVRE

Jean-Yves HAYMOZ

Ernest Ferand (1938) est le premier musicologue à avoir étudié le rôle de l'improvisation dans l'histoire de la musique occidentale. Ayant rencontré partout sa présence, il a recensé les témoignages, les techniques utilisées et a relevé aussi son effet psychologique. À ce propos, il note à la fois une constante référence au plaisir du côté des auditeurs et à la passion du côté des musiciens ! Mais durant le xx^e siècle, l'improvisation a été comprise différemment. Elle a été vécue en opposition à la composition et c'est Carl Dahlhaus (1979) qui élucidera cette fausse antinomie.

Le contrepoint avait été transformé en discipline savante par Johann Joseph Fux dans son *Gradus ad Parnassum* (1725). Ainsi le contrepoint était désormais appelé strict ou rigoureux, il était devenu une discipline, un exercice d'écriture solitaire, ce qui l'a éloigné de l'idée d'improvisation. Suivant la voie ouverte par Ferand, la musicologie anglo-saxonne a commencé à utiliser ces techniques d'improvisation comme un nouveau paradigme pour l'analyse des répertoires musicaux. Markus Jans (1986) a décrit comment elles permettaient non seulement une nouvelle compréhension, mais encore une nouvelle écoute. Ce fut le point de départ d'une nouvelle pratique : le « contrepoint improvisé » dont l'importance a été reconnue et qui a été ajouté dans le cursus des étudiants en musique ancienne, autant comme aide à la formation de l'oreille que comme ressource pour la compréhension du langage musical de la Renaissance, au même titre que la solmisation.

Le musicien de la Renaissance, comme cela s'est toujours fait avant la Révolution, a appris la musique sans la diviser en différentes disciplines. La lecture, la composition, l'exécution, l'organologie, l'ornementation et l'improvisation sont des constituantes inséparables de sa pratique musicale. Ajoutons à cela la connaissance de la liturgie, du répertoire religieux et profane et des rituels, et nous verrons à quel point notre vision de l'apprentissage de la musique est différente !

David Mesquita, professeur à la Schola Cantorum Basiliensis, travaille actuellement sur les traités espagnols qui nous réservent encore beaucoup de surprises. Il y a découvert cette anecdote : pour se présenter à un concours de recrutement pour un poste de maître de chapelle en Espagne au xvi^e siècle, il s'agissait d'improviser trois voix sur un plain-chant : la première voix étant chantée par le postulant, mais en prononçant les noms des notes d'une seconde voix que chantait autre chanteur et, finalement, en montrant sur sa main¹ les notes que chantait un troisième. Parce qu'il se pouvait, disait-on, qu'à certains jours les bons improvisateurs pouvaient arriver à manquer et qu'il fallait quand même pouvoir continuer à improviser.

Quittons un moment la musique pour mieux penser à l'improvisation. Quintilien, brillant avocat romain au premier siècle de notre ère, nous a laissé un grand traité de rhétorique, *L'Institution oratoire*, ouvrage qui est resté une référence jusqu'au xviii^e siècle. Dans le 10^e livre², il explique comment l'orateur travaille son style. Il insiste tout d'abord sur la nécessité d'imiter les bons auteurs, ensuite de travailler par écrit en cherchant à faire le mieux possible, de se corriger soi-même et de retoucher ses anciens écrits. La méditation, dit-il, est aussi importante car elle permet de concevoir mentalement son discours et de le savoir par cœur. Finalement il parle de l'improvisation, non pas comme finalité en soi, mais comme une pratique à la fois utile pour faire un discours sur le champ, et aussi nécessaire pour acquérir la maîtrise du style. Voilà un programme que peut suivre aussi celui qui cherche à connaître le style de la polyphonie classique ! Et cela résonne avec ce qu'a dit Victor Hugo (1875) de sa pratique d'improvisateur en politique³ : « La préméditation fait que, lorsqu'on parle, les mots ne viennent pas malgré eux ; la longue incubation de l'idée facilite l'éclosion immédiate de l'expression. L'improvisation n'est pas autre chose que l'ouverture subite et à volonté de ce réservoir, le cerveau, mais il faut que le réservoir soit plein. De la plénitude de la pensée résulte l'abondance de la parole. » Plus loin il ajoute :

1. Ceci montre l'importance de la pratique de la main guidonienne.

2. QUINTILIEN, *L'Institution oratoire*, volume 5 de l'édition Panckoucke, disponible sur gallica.fr.

3. *Œuvres complètes de Victor Hugo, Actes et paroles 1*, Paris : J. Hetzel, 1880-1926, p. 34-36, disponible sur gallica.fr.



chapitre 1

à 2 voix

LES CANONS

Le canon est un procédé aux effets magiques : d'une seule voix naît une polyphonie. Quelques règles simples permettent d'improviser un canon à 2 voix, de l'orner et de lui donner de belles cadences. Antécédent et conséquent formeront ainsi des canons à l'unisson, mais aussi à l'octave, à la quinte, etc.

LES CANONS À UN TEMPS

Principes

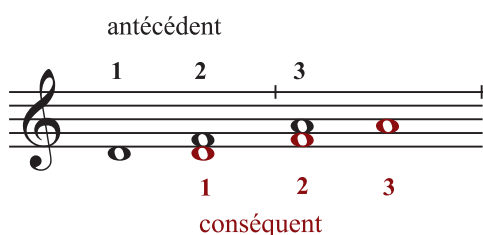
- **Deux rôles : antécédent et conséquent**

- L'antécédent improvise la mélodie.
- Le conséquent répète la mélodie un temps plus tard, à un intervalle donné.

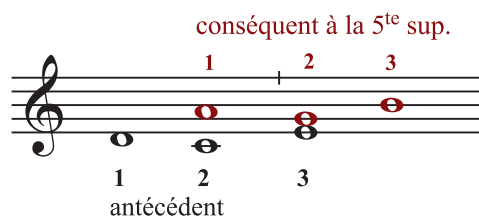
- **L'antécédent improvise avec les bons intervalles mélodiques**

Supposons une note par temps. La 2^e note de l'antécédent doit être consonnante avec la 1^{re} note du conséquent. Il s'ensuit que :

- ▶ Si le canon est à l'unisson, la 2^e note de l'antécédent devra être consonnante avec sa 1^{re}.



- ▶ Si le canon est à un autre intervalle, la 2^e note de l'antécédent devra être consonnante avec sa 1^{re}, haussée ou abaissée de cet intervalle.



Il en va de même pour les notes 2 et 3, 3 et 4, et ainsi de suite jusqu'à la fin du canon. Cette nécessité détermine donc, pour chaque canon, les intervalles mélodiques que l'antécédent peut faire d'un temps à l'autre.

Conseils pratiques

Pour les commençants, il est bon de respecter quelques consignes – qui, l'expérience venant, pourront être petit à petit abandonnées.

Avant le départ

- Placez-vous l'un vis-à-vis de l'autre de façon à être en contact visuel confortable
- Choisissez un mode et vérifiez les ambitus vocaux
Le choix du mode (voir p. 184) détermine une octave modale, avec d'éventuelles extensions. Les deux partenaires chantent l'octave qui leur est dévolue suivant le type de canon, et l'adaptent en hauteur à leur tessiture.
- Choisissez des paroles
Selon vos besoins et l'avancement de votre travail, vous pouvez choisir de chanter les canons :
 - sur le nom des notes (pour bien prévoir et contrôler les intervalles utilisés) ;
 - sur une syllabe bien-sonnante (pour la justesse et la qualité vocale) ;
 - sur un texte existant, en français, en latin, etc. (Voyez « Textes pour improviser », p. 181).

C'est parti ! *Conseils à l'antécédent improvisateur*

- Battez une pulsation franche et claire marquant chaque temps
- Faites un canon bref se terminant par une belle fin

CANON À L'UNISSON

Principes

• L'antécédent improvise avec les bons intervalles

D'un temps à l'autre, chaque note de l'antécédent doit être consonnante avec la précédente. Les possibilités mélodiques de l'improvisateur sont donc les suivantes :



Résumé :

en montant U 3 5 6 8
en descendant 3 5 8

• Le conséquent répète la mélodie un temps plus tard

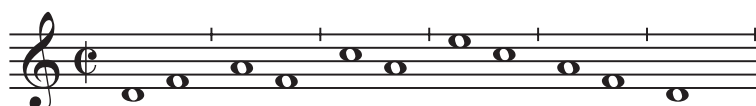
À vous de jouer !

Vérifiez les ambitus

Le canon à l'unisson se chante à voix de tessiture égale (avec un grand ambitus) ou voisine (avec un ambitus restreint).

Procédez par étapes

Étape 1 : 3^{ces} et 5^{tes}

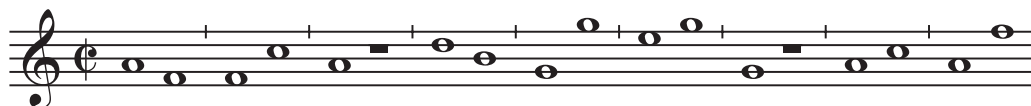


etc.

L'antécédent improvise à base de 3^{ces} et de 5^{tes}.

Étape 2 : tous intervalles, avec silences

- Ajoutez des 6^{tes}, 8^{ves} et unissons.
- Saupoudrez de silences : reposant pour l'improvisateur comme pour l'auditeur, le silence permet en outre de faire des intervalles « interdits », comme les 2^{des} et les 4^{tes} :



etc.

Étape 3 : canon fleuri

- Remplissez les 3^{ces} avec des notes de passage (P), ornez les unissons de broderies (B).
- Faites des notes pointées, brèves et longues :



etc.

- ▶ malgré les mouvements conjoints créés par les notes de passage, on a bien des 3^{ces} d'un temps à l'autre.
- ▶ une note longue pointée équivaut à un unisson mélodique.
- ▶ retrouvez d'autres idées d'ornementation dans « Fleurissez vos canons à l'unisson » p. 16.

Étape 4 : avec paroles. Voyez « Conseils pratiques » page précédente.



chapitre 2

à 2 voix

LE GYMEL

D'origine anglaise, le gymel (du latin *gemellus*, jumeau) désigne une polyphonie à deux voix comportant des successions de tierces et de sixtes. Il enrichit de façon simple et agréable la mélodie des laudes, *carols*, chansons, psaumes...



LE GYMEL EN TIERCES INFÉRIEURES

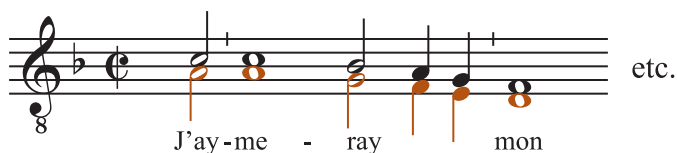
Principes

Le gymel en tierces inférieures se chante à voix égales.

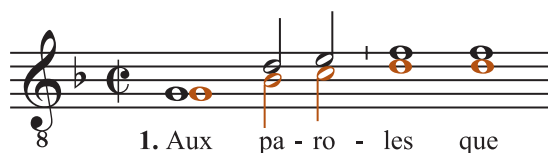
- La 1^{re} voix chante le CF



- La 2^e voix chante des 3^{es} en dessous du CF...



On peut aussi commencer sur un unisson, notamment si la mélodie commence sur un temps.



- ... en terminant chaque phrase par une cadence



Pour savoir comment faire une cadence, voyez ci-contre !

Ornementation

Ce gymel en 3^{ces} et 6^{tes} peut être orné au moyen de syncopes, notes de passage, broderies, et diversifié grâce à des unissons et 8^{ves}. Par sa variété, il se rapproche alors du contrepoint fleuri à 1 voix sur CF (voir chapitre 3).

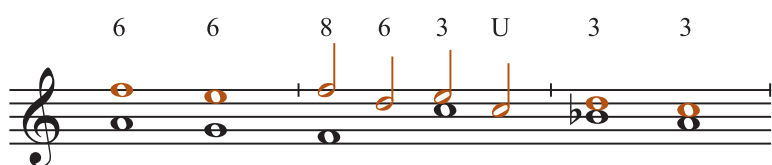
• Ajoutez des syncopes

On peut faire :

- des syncopes de 7^e (quand le gymel est en 6^{tes} sup.) ;
- des syncopes de 2^{de} (quand le gymel est en 3^{ces} inf.) ;
- des syncopes de 4^{te} (quand le gymel est en 3^{ces} sup.).

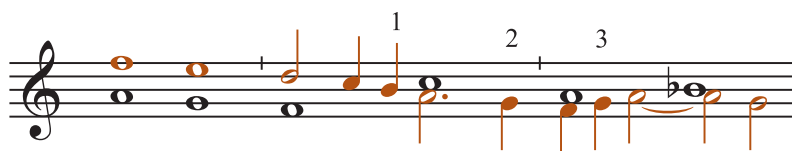


• Truffez les 3^{ces} d'unissons... et les 6^{tes} d'octaves



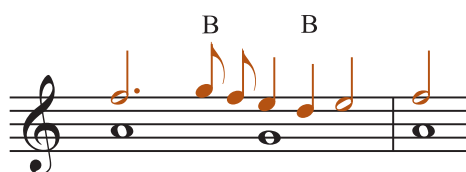
• Farcissez de notes de passage et broderies

- Remplissez les sauts de votre contrepoint avec des notes de passage. Ces sauts peuvent être produits par :



1. un croisement avec le CF
2. un saut de 3^{ce} du CF
3. un enchaînement 3-U ou 6-8 (et inversement)

- Ornez vos unissons (mélodiques) de broderies, par-dessus et par-dessous



À vous de jouer !

Choisissez une mélodie

- ▶ Carols, p. 141
- ▶ Laudes, p. 143
- ▶ Lochamer Liederbuch, p. 145
- ▶ Cancionero de Palacio, p. 151
- ▶ Chansonier de Bayeux, p. 155
- ▶ Chansonier Chardavoine, p. 165
- ▶ Psaumes, p. 171
- ▶ Pour les instruments : danses de l'Orchésographie (p. 179 et 180)

HYMNES

(présentation : Jean-Yves Haymoz)

Versatile, l'hymne est masculin quand il est profane ou féminin quand elle est religieuse... C'est une composition poétique, strophique et métrique composée à l'imitation des poètes grecs et latins de l'antiquité. À la différence des autres pièces du répertoire grégorien, les auteurs des hymnes sont connus et sont de grands personnages de l'histoire de l'Église comme saint Grégoire de Naziance, saint Ambroise, saint Augustin, saint Hilaire de Poitiers, Venance Fortunat, Adam de Saint-Victor ou encore saint Thomas d'Aquin. Les mélodies sont moins ornées que les autres pièces de plain-chant et sont structurées par les cadences de fin de vers. On les chante dans les offices : Laudes, Matines, Vêpres, Complies, etc.

La tradition liturgique, pour les hymnes, les psaumes et les cantiques, est de chanter *alternatim*, c'est-à-dire en alternant les deux chœurs qui, dans les stalles, se font face. Mais cela peut être aussi l'alternance monodie/polyphonie ou monodie/orgue ou plain-chant/polyphonie/orgue ; les possibilités sont multiples.

Les hymnes se prêteront bien à vos improvisations puisque vous pourrez les chanter en alternant les strophes en plain-chant avec celles en faux-bourdon. On peut analyser les belles hymnes traitées en faux-bourdon par Dufay dans l'édition de Gerber (1937 ; voir [http://imslp.org/wiki/Hymns_\(Dufay,_Guillaume\)](http://imslp.org/wiki/Hymns_(Dufay,_Guillaume)), consulté le 23 juillet 2014).

Ave maris stella

In festis Beatae Mariae Virginis

A - ve ma - ris stel - la De - i ma - ter al - ma
At - que sem - per vir - go Fe - lix cae - li por - ta.

2. Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Hevae nomen.

4. Monstra te esse matrem,
Sumat per te preces,
Qui pro nobis natus
Tulit esse tuus.

6. Vitam praesta puram,
Iter para tutum,
Ut videntes Jesum,
Semper collaetemur.

3. Solve vincla reis
Profer lumen caecis
Mala nostra pelle
Bona cuncta posce.

5. Virgo singularis,
Inter omnes mitis,
Nos culpae solutos,
Mites fac et castos.

7. Sit laus Deo Patri,
Summo Christo decus
Spiritus Sancto,
Tribus honor unus.
Amen.