

Jouons et Chantons sur le Livre

Volume 1



Contrepoint à 2 Voix

COLLECTION

Jouons et Chantons sur le Livre

JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE

Volume I

Contrepoint à 2 Voix

par Alban THOMAS

Il est interdit de reproduire tout ou une partie du présent document
par quelque procédé que ce soit,
sans avoir au préalable l'autorisation écrite de l'auteur.

La collection **JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE**
a été créée dans le but de permettre à tout chanteur et tout instrumentiste qui le désire
de s'initier à l'improvisation à l'aide de pratiques proches de celles utilisées
au Moyen-âge et à la Renaissance,
ainsi que de replacer l'improvisation dans le cadre de l'apprentissage musical
à l'image de ce qu'il pouvait être à ces époques.
Ces volumes sont basés sur l'étude de traités et d'œuvres du Moyen-âge et de la Renaissance
et sur une expérimentation pratique.

Contrepoint à 2 Voix



Association
Musique à la Renaissance

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	11
Prélude	13
Leçon I <i>Le Gymel</i>	17
Leçon II <i>Commencer et terminer</i>	23
Leçon III <i>Rupture du parallélisme</i>	29
Leçon IV <i>Rupture de l'homorythmie</i>	33
Leçon V <i>Sortir ponctuellement du Gymel</i>	41
Leçon VI <i>Passage d'un Gymel à l'autre</i>	45
Leçon VII <i>Les mouvements</i>	49
Leçon VIII <i>Autres intervalles</i>	53
Leçon IX <i>Autres enchaînements</i>	59
Leçon X <i>Commencer et terminer (2)</i>	63
Leçon XI <i>Cas particuliers</i>	71
Leçon XII <i>Formules ornementales</i>	73

Leçon XIII	
<i>Une consonance par battue</i>	77
Leçon XIV	
<i>Les retards</i>	81
Leçon XV	
<i>Contrepoint sous le Tenor</i>	85
Leçon XVI	
<i>Ambitus et mode</i>	89
Leçon XVII	
<i>Mensuration</i>	93
Leçon XVIII	
<i>Inventer une belle mélodie</i>	97
Leçon XIX	
<i>Motifs mélodico-rythmiques</i>	99
Leçon XX	
<i>Chansons monodiques</i>	103
Postlude	109
Annexes.....	111
Analyse d'un duo.....	112
Première partie.....	112
Deuxième partie.....	113
Exemples d'un Maître.....	115
Ave maris stella I.....	116
Ave maris stella II.....	118
Ave maris stella III.....	120
Ave maris stella IV.....	122
Te lucis ante terminum.....	124
Quelques traités et ouvrages	125

INTRODUCTION

L'improvisation est une pratique qui est peu présente dans le monde de la musique occidentale dite « classique ». Le terme même d'improvisation, dans le langage courant actuel, est teinté de connotations négatives. Pourtant, pendant tout le Moyen-âge, la Renaissance, et même au-delà, l'improvisation a été à la base de la pratique musicale. Abandonnée depuis, au profit d'un travail axé sur la lecture d'œuvres définitivement fixées, cette approche de la musique par l'invention, permet le développement d'une écoute, d'une attitude et d'une forte conscience musicale. C'est dans le but de faire connaître les bénéfices d'un tel apprentissage qu'est née l'idée de cette collection d'ouvrages autour de l'improvisation.

Le premier volume de cette série, destiné à tout chanteur et instrumentiste, est consacré au travail du contrepoint à deux voix sur *Cantus Firmus*, c'est-à-dire l'invention d'une mélodie contre un chant pré-existant.

Cet ouvrage ne se veut ni exhaustif, ni définitif, tant au niveau de la méthode de travail que du contenu. Il propose une initiation à l'improvisation à deux voix qui correspond à une pratique se situant autour des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Son but est par conséquent d'acquérir des notions de base globales, et non de travailler un style musical spécifique. De plus, les imitations ont volontairement été écartées de cette publication, afin d'être traitées dans un volume prochain.

PRÉLUDE

Avant de débiter l'étude du contrepoint, il est nécessaire de prendre connaissance des remarques suivantes.

1. Le travail du contrepoint est basé sur la « manipulation » d'intervalles horizontaux et verticaux. Ces derniers sont considérés comme connus, tant du point de vue théorique que pratique. Aucune explication à ce sujet ne sera donc donnée dans ce volume.
2. Que vous soyez chanteur ou instrumentiste, il est fortement conseillé de travailler les exercices en chantant. Le chant permet de mieux ressentir, comprendre et donc produire les effets musicaux (consonance, tension-détente, direction mélodique, etc.). Une fois que les exercices sont chantés sans difficulté, les instrumentistes peuvent les réaliser instrumentalement en essayant de retrouver toutes les sensations vécues dans le chant. Notez cependant que la méthode proposée peut convenir à une pratique instrumentale immédiate.
3. Les instrumentistes doivent bien connaître leur instrument, notamment au niveau de la formation des intervalles mélodiques (et harmoniques pour les instruments polyphoniques). En effet, la direction mélodique est un des éléments capitaux de ce travail : ce sont les intervalles qui doivent être joués et non des « fréquences absolues » successives. Les instrumentistes doivent alors savoir, ou apprendre progressivement, à jouer n'importe quel intervalle à partir de n'importe quelle hauteur de départ. Utilisez pour cela tout ce que vous apporte visuellement votre instrument (espace entre les touches d'un clavier, distance entre les cordes ou les frettes d'un luth, etc.), mais aussi les sensations d'ordre physique (écartement des doigts, gestion du souffle, etc.). Attention cependant à ne pas tomber dans le « piège » de ces aides mécaniques : soyez toujours à l'écoute et conscient du jeu. L'instrument doit être un outil et non une fin en soi.
4. Toutes les mélodies jusqu'au chapitre *Mensuration*¹ seront chantées en *prolation imparfaite* avec une note par *tactus*. Pour ceux qui n'auraient pas ces notions théoriques et pratiques, le *tactus* est une battue calme et régulière de la main, ascendante puis descendante. Il permet de « mesurer » la *Semi-brève*² qui est chantée

1 Cf. p.93.

2 Ancien nom de la *ronde*.

lorsque que la main se trouve en bas. La *prolation imparfaite* signale que ces *Semi-brèves* sont binaires³.

5. La pratique de la *solmisation* est conseillée⁴. Pour cette raison, nous parlerons en terme de *claves/voces* et non en « noms de notes » actuels. Cependant, ceux qui ne connaissent pas le procédé pourront se baser sur les lettres qui correspondent à la notation dite « anglo-saxonne » : *A=la, B=si, C=do, D=re, E=mi, F=fa, G=sol*. Ainsi, *Dlasolre* signale un « Ré moderne » (seul la lettre *D* est à prendre en considération), *Ami* ou *Ala* ou *Are* signalent quant à eux des « La ». Attention tout de même au *B* indiqué *Bfa* qui correspond toujours au « Si bémol » et *Bmi* au « Si bécarre ». De plus, ces mêmes lettres utilisées en minuscules indiquent l'octave supérieure et, en doubles minuscules la double octave supérieure. Par exemple *Alamire* s'apparente à « La », *alamire* à son octave et *aalamire* à sa double octave. Toutes les mélodies sans texte doivent donc être solmisées ou par défaut solfiées.
6. Malgré l'utilisation de la terminologie ancienne, les exercices et exemples sont notés sur une portée de cinq lignes avec une « clef de sol », afin qu'ils soient accessibles au plus grand nombre. Cependant, notez que les altérations accidentelles sont valables uniquement pour la note concernée, et éventuellement sur la totalité du *tactus* lors de l'utilisation de certains ornements. La méthode peut bien évidemment être appliquée à partir d'une notation ancienne.
7. Cette musique est distante de nous de plusieurs siècles. Il est par conséquent nécessaire de prendre de la distance avec nos habitudes, nos réflexes, c'est-à-dire avec notre formation de musicien. A titre d'exemples, voici quelques points à remarquer :
 - La notion de diapason (à 440Hz, 415Hz, etc..) n'existe pas. Seuls les intervalles sont à prendre en considération. Vous pouvez ainsi chanter les mélodies de travail à l'octave inférieure ou les transposer à loisir.
 - La musique étudiée ici se développe dans un contexte modal et polymélodique. N'y cherchez pas d'« accords » et oubliez la notion de tonalité.
 - Le contrepoint ne se construit pas à partir de règles gravées dans le marbre. Tous les compositeurs et théoriciens ont leurs propres idées. Cet ouvrage ne liste donc pas des règles à ne surtout pas enfreindre mais plutôt des consignes à suivre, afin de développer une écoute et une certaine compréhension musicale.
8. Pour terminer ce prélude, sachez que le travail à fournir pour obtenir un résultat est assez conséquent. Ne perdez pas patience, franchissez les étapes petit à petit : vouloir

3 Pour ceux qui souhaitent en savoir plus, cf. *La Notation rythmique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècle*, Collection *Livrets Pratiques sur la musique de la Renaissance*, édité par l'association « Musique à la Renaissance ».

4 Pour ceux qui souhaitent en savoir plus, cf. *La Solmisation au XVI^{ème} siècle*, Collection *Livrets Pratiques sur la musique de la Renaissance*, édité par l'association « Musique à la Renaissance ».

apprendre trop vite n'est pas une bonne attitude. Même dans un contrepoint très simple, faites-vous plaisir en écoutant la musique produite. Évitez de lire trop rapidement les chapitres. Vous risqueriez de vous noyer dans les informations et de ne plus rien comprendre. Prenez le temps. Travaillez bien tous les exercices proposés, et passez au chapitre suivant uniquement lorsque celui en cours est suffisamment maîtrisé.

LEÇON I

LE GYMEL

Maître Cher élève, tu es venu me voir pour que je t'enseigne les bases de l'improvisation du contrepoint à 2 voix. Je te remercie de la confiance que tu m'accordes. N'hésite pas à me poser toutes les questions qui te paraîtront utiles.

Débutons sans plus tarder l'étude du *Gymel*.

Elève Qu'est-ce que le *Gymel* ?

Maître Le *Gymel*, ou *cantus gemellus* signifie chant jumeau. C'est un procédé de contrepoint très simple qui associe à un *Tenor* une deuxième voix parallèle distante d'une 3^{ce} ou d'une 6^{te}.

Elève Pourquoi cette obligation d'un *Tenor* ? Un baryton ou une soprano ne pourrait-il pas le faire ?

Maître Si, bien sûr. Le terme *Tenor* n'est pas à prendre dans son sens actuel de tessiture vocale. Il nomme ici un chant qui est le point de départ de la polyphonie : c'est à partir de cette mélodie que le contrepoint se construit. Il est également nommé *Cantus firmus*. Celui qui le chante est nommé le *Tenoriste*.

Mais revenons à notre *Gymel*. Pour facilement chanter ou jouer cette deuxième voix, voici comment tu vas procéder : il te suffit de lire la ligne mélodique du *Tenor*, en débutant par la hauteur correspondant à l'intervalle désiré entre les deux voix. Prenons un exemple :

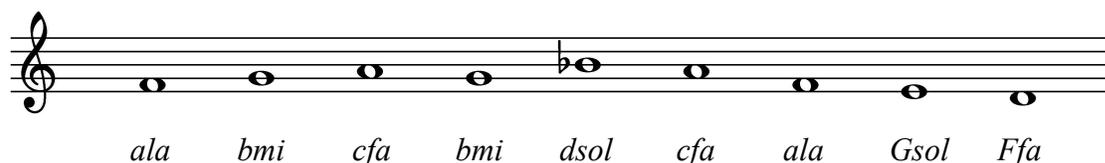


Pour réaliser un *Gymel à la 3^{ce} supérieure* à partir de cette phrase, la deuxième voix se chante en lisant le *Tenor* mais en débutant sur *ala*.

Elève Je ne comprends pas. Si je lis les notes du *Tenor*, je vais chanter la même mélodie !

Maître Non, car tu ne dois pas lire les « notes » comme le fait un musicien actuel. Lis uniquement les intervalles. Ici par exemple, tu dois lire : 2^{de} ascendante, 2^{de}

ascendante, 2^{de} descendante, etc. Et puisque la deuxième voix que tu vas chanter débute sur *ala*, c'est-à-dire une 3^{ce} au-dessus de la première hauteur du *Tenor*, tu chanteras la même courbe mélodique mais une 3^{ce} au-dessus. Voici à nouveau ce *Tenor* avec l'indication des hauteurs chantées par la voix supérieure :



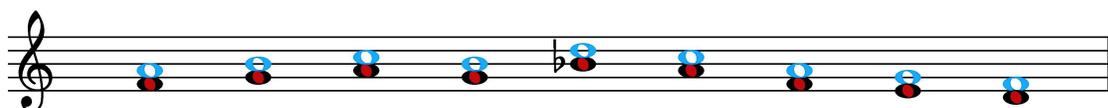
Elève Je comprends mieux. Mais tu me demandes de chanter une mélodie au-dessus de ce *Tenor* alors que ma voix est grave. Comment veux-tu que je le fasse ?

Maître Le problème ne se pose pas. Oublie tes réflexes. La notion de diapason n'existe pas ici. Ces mélodies peuvent donc sonner à l'octave inférieure, ou transposées où tu le souhaites. L'important est de bien garder l'emplacement des demi-tons, ici au *Tenor* entre *Ffa* et *Emi* et à la voix supérieure entre *bmi* et *cfa*.

Elève D'accord. Donc si je résume, je dois chanter en commençant une 3^{ce} au-dessus de la première note du *Tenor* et poursuivre avec le même dessin mélodique. Mais dans ce cas, il me suffit de lire en clef de Fa.

Maître Cela paraît logique, mais ne le fais surtout pas ! Dans un premier temps, le résultat semble identique. Cependant, la lecture des intervalles mélodiques est capitale pour la musicalité. Lorsque tu lis et « chantes des notes », tu as tendance à produire des sons successifs. Mais lorsque tu lis et chantes des intervalles, tu génères un mouvement, une direction, qui est le fondement de la musique. Oublie tes réflexes !

Pour que les exemples que je te propose soient le plus clair possible, j'utiliserai à présent des codes couleurs : les notes noires indiqueront les hauteurs du *Tenor*, les rouges ce que nous lisons et les bleues ce que nous entendons. Examine le même *Tenor* avec ces codes couleurs et décris-moi ce que tu vois :



Elève Je remarque que la mélodie du *Tenor* est bien la même. Ensuite les notes rouges m'indiquent que je dois suivre du regard le *Tenor* pour chanter le *Gymel*. Enfin les notes bleues me signalent la voix supérieure qui est chantée en débutant le *Gymel* à

la 3^{ce} supérieure. En revanche, une mélodie formée uniquement de rondes est terriblement lente. Comment veux-tu que je sente l'effet directif des intervalles ? De plus, n'est-ce pas étrange d'entendre un *Bmi* à la voix supérieure puis immédiatement après un *Bfa* au *Tenor* ?

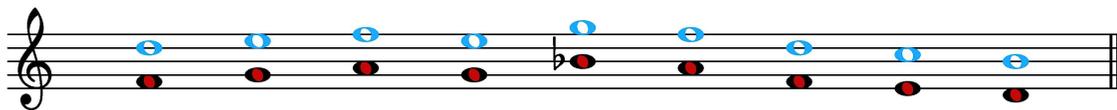
Maître Tu as maintenant compris le procédé de lecture. Concernant les rondes, sache qu'elles durent chacune un *tactus*, soit ici un « temps lent » binaire. Elles sont donc en effet plutôt calmes, mais leur durée n'empêche pas de sentir la direction mélodique. Quant à la sonorité de la succession du *Bmi* et du *Bfa*, il n'est pas étonnant qu'elle puisse te choquer puisque c'est ce que nous nommons une fausse relation. Cependant, avant la fin du XVI^{ème} siècle, ces sonorités ne choquent pas. En revanche, cela serait différent si ces deux hauteurs se suivaient de près dans la même ligne mélodique.

Elève Bien. Mais qu'est-ce qu'un *tactus* ?

Maître Le *tactus* est un mouvement de la main régulier mesurant les *Semi-brèves* c'est-à-dire les rondes. Il est constitué de deux battues, une basse et une haute, qui correspondent ici aux blanches. La battue basse tombe donc sur le début de chaque ronde.

Elève Bien. Mais pourquoi ne pas tout simplement lire ce que je chante ?

Maître Ta question est légitime, mais tu comprendras plus loin l'intérêt de ce procédé. Maintenant tu vas chanter un *Gymel* à la 6^{te} supérieure. Le procédé de lecture est exactement le même, à la différence que tu devras débiter la mélodie supérieure sur *dre*, c'est-à-dire une 6^{te} au-dessus de la première hauteur du *Tenor*. Examine à nouveau cette phrase avec les codes couleurs :



Elève J'ai bien compris. Le *Tenor* est toujours le même, par conséquent ce que je lis aussi. Cependant, la première hauteur est située une 6^{te} au-dessus. Je commence à comprendre l'utilité de ce procédé de lecture décalée. Il serait plus difficile ici de lire continuellement des 6^{tes}.

Maître En effet, et tu verras plus loin qu'il apporte bien d'autres avantages. Donc, tu as bien compris qu'en lisant le *Tenor*, tu chantes des 3^{ces} ou des 6^{tes} au-dessus de lui. Autrement dit, les 3^{ces} ou les 6^{tes} auditives correspondent à des unissons visuels.

Elève Les élèves du Moyen-âge et de la Renaissance apprenaient-ils le contrepoint de la sorte ?

Maître Je ne le pense pas. Cette méthode n'est pas décrite à ces époques. Cependant, plusieurs traités anglais signalent un décalage de lecture. La majorité des traités laissent penser que l'apprentissage courant était basé sur la mémorisation de tous les enchaînements d'intervalles possibles à partir de tous les cas mélodiques du *Tenor*.

Elève Mais cela est incroyable vu le très grand nombre de possibilités !

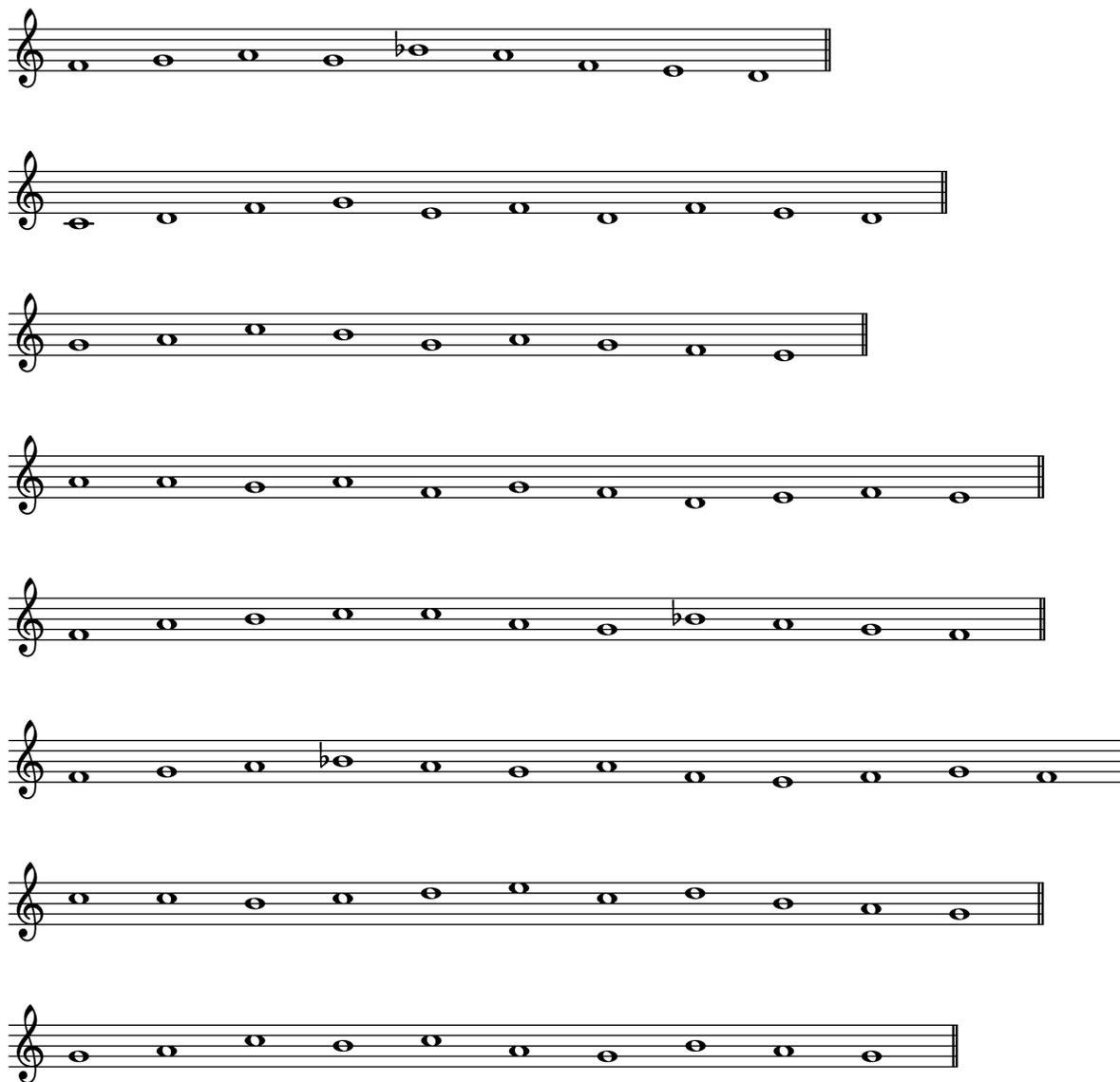
Maître En effet, c'est pour cela que je te propose une autre méthode moins « rébarbative » pour nous qui n'avons pas reçu une telle éducation basée sur le développement et l'utilisation de la mémoire. Mais tu t'apercevras dans quelques chapitres que cette méthode a ses limites. Elle sera alors abandonnée et remplacée naturellement par les réflexes que tu auras entre-temps acquis. Ces réflexes sont quant à eux très probablement similaires à ceux que pouvaient acquérir les anciens.

Note pour terminer cette première étape : il est également possible de chanter un *Gymel* à la 3^{ce} inférieure, voire à la 6^{te} inférieure. Mais l'invention d'une ligne mélodique en-dessous du *Tenor* sera étudiée plus loin⁵.

Maintenant, afin de bien intégrer ce système, je te conseille de travailler consciencieusement à la 3^{ce} comme à la 6^{te} à partir des huit phrases suivantes⁶ :

5 Cf. p.85.

6 Pour plus de commodité, ces huit phrases sont également fournies sur une planche adjointe.



Garde bien ce conseil précieux : lorsque tu t'exerces, que les étapes soient simples à franchir comme celle-ci, ou plus délicates, prends ton temps. Réalise-les avec calme. Profite de cet instant en ressentant le plaisir que procurent ces consonances, si simples soient-elles. Et que ton enthousiasme ne se transforme pas en quête de performance.

Elève Je m'y mets à l'instant même.

LEÇON II

COMMENCER ET TERMINER

Maître Maintenant que tu maîtrises le procédé de base, nous pouvons poursuivre.

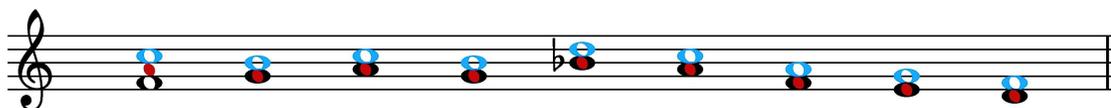
Comme tu le sais, la musique est un langage qui, comme tout langage, est structuré. Lorsque nous jouons ou chantons, nous discourons. Hors, un discours se doit d'être compréhensible. Pour cela, il doit notamment débiter de manière calme et stable, et être structuré en phrases diversement ponctuées. Ainsi, une polyphonie doit commencer avec une consonance parfaite entre les deux voix; consonance qui est plus solide, plus ancrée que celles imparfaites. Les fins de phrases doivent également être formées avec une consonance parfaite afin de créer un repos, une détente, une ponctuation. Différents types de ponctuations seront obtenus en fonction de la hauteur, du mode et de l'ornementation choisie. Mais il n'est pas utile de développer cela pour le moment.

Elève Quelle consonance parfaite convient le mieux ?

Maître Cela dépend du contexte. Mais pour simplifier dans un premier temps, tu utiliseras la 5^{te}J lors du *Gymel à la 3^{ce}*, et l'8^{ve}J lors du *Gymel à la 6^{te}*.

Elève Mais comment intégrer cela dans le procédé de lecture décalé ?

Maître Cela est enfantin. Prenons l'exemple d'un *Gymel à la 3^{ce}*. Nous chantons ces 3^{ces} en lisant les unissons du *Tenor*. Par conséquent, il suffira de lire une 3^{ce} au-dessus du *Tenor* pour chanter une 5^{te}. Reprenons la phrase du chapitre précédent. Examine et analyse son début.



Elève Je lis la 3^{ce} au-dessus de la première note du *Tenor* tout en chantant une 5^{te} supérieure. Ensuite, je rejoins visuellement le *Tenor*, ce qui me fait chanter une 2^{de} mélodique descendante. Ainsi, je produis une 3^{ce} avec le *Tenor* et je poursuis en lisant des unissons.

Maître Bien. Et entends-tu la différence avec précédemment, lorsque tu débutais en

chantant une 3^{ce} ?

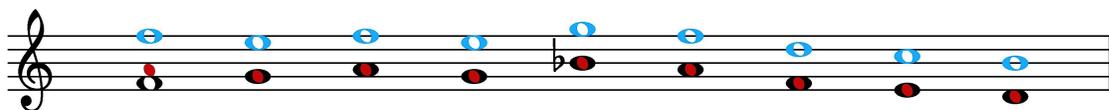
Elève Oui. En commençant avec une 5^{te}, la polyphonie débute avec plus de stabilité.

Maître Maintenant, tu peux entrevoir l'intérêt de ce procédé de lecture. Lorsque tu lis de cette manière, ton regard « trace » la ligne mélodique que tu chantes. C'est important, car cela permet de sentir beaucoup mieux le déroulement musical linéaire. Si tu penses constamment aux intervalles qui se forment verticalement, ton chant sera plus décousu, moins directif.

Elève Je pense saisir ce que tu dis, mais cela reste un peu flou dans la pratique.

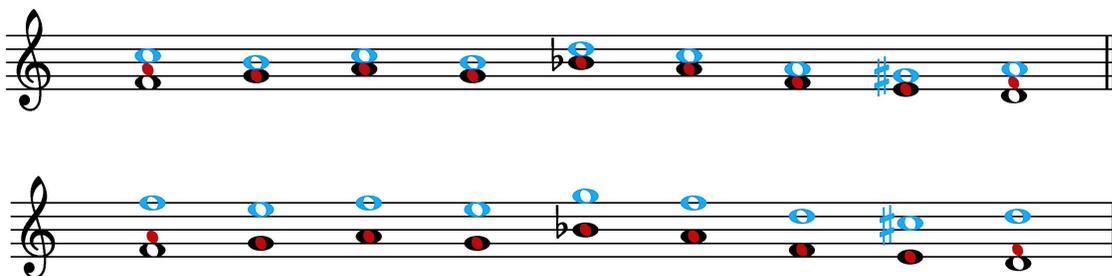
Maître C'est normal, il faut du temps.

Peux-tu me décrire cet autre début de phrase ?



Elève Le *Tenor* est le même que dans l'exemple précédent. La lecture est également la même. Seulement, je dois chanter une 8^{ve} au-dessus de la première hauteur du *Tenor*. Le procédé visuel me fait ensuite chanter des 6^{tes}. Nous sommes donc dans le cadre d'un *Gymel à la 6^e*.

Maître Très bien. Tu as parfaitement compris. Ainsi comme tu l'as dit, la lecture est la même quel que soit le type de *Gymel* chanté. Mais tu dois débiter en chantant une 5^{te} lors d'un *Gymel à la 3^{ce}* et une 8^{ve} lors d'un *Gymel à la 6^e*. Puisque cela te paraît clair, examine maintenant la fin de ces deux phrases :



Elève Dans le premier exemple, des unissons sont lus tout en chantant des 3^{ces} supérieures avant de rejoindre visuellement la 3^{ce} au-dessus de la dernière note du *Tenor*, ce qui produit une 5^{te}. Le deuxième exemple est similaire, mais en chantant des 6^{tes} lors de la lecture des unissons et une 8^{ve} lors de la 3^{ce} visuelle.

Maître Tu as bien compris. Ainsi, tu as pu voir comment il est possible de débiter et terminer une phrase.

Elève Oui. Cependant, je ne comprends pas pourquoi tu as placé un dièse sur l'avant dernière note de chaque exemple.

Maître Je suis ravi que tu aies remarqué cela. Il est temps pour moi de te parler plus en détail des cadences.

Elève Je suis surpris que tu me parles de cadences. Je ne pensais pas que nous étudierions les accords dans le contrepoint.

Maître Il faut oublier la notion actuelle d'accord. Les cadences ne sont pas synonymes d'enchaînements d'accords. Quel que soit le type de musique, elles sont en premier lieu des ponctuations musicales. Elles se caractérisent ici tout d'abord par un intervalle mélodique. La cadence dite de *Tenor*, celle que nous allons donc trouver au *Tenor*, est formée d'une 2^{de} mélodique descendante. La cadence dite de *Superius*, c'est-à-dire située à la voix supérieure, est quant à elle formée d'une 2^{de} ascendante. Tu peux remarquer cela dans l'exemple que je t'ai donné précédemment.

De plus, tu vas apprendre que pour certains enchaînements d'intervalles, il est nécessaire de prendre certaines précautions. Ainsi, si deux voix forment une 3^{ce} et se dirigent vers la 5^{te} qui l'encadre, il est hautement recommandé que cette 3^{ce} soit majeure. C'est pour cela que *gsol* est haussé d'un demi-ton lors de la cadence de l'exemple en *Gymel à la 3^{ce}*. De même, si deux voix forment une 6^{te} et se dirigent vers l'8^{ve} qui l'encadre, il est meilleur que cette 6^{te} soit majeure, d'où le dièse placé devant *csol* lors de la cadence de l'exemple en *Gymel à la 6^{te}*.

Elève Ce sont des règles à appliquer uniquement aux cadences ?

Maître Ne considère pas ces consignes comme des règles. Tu dois comprendre et sentir pourquoi tel enchaînement est préférable à tel autre.

Je te confirme que ces consignes sont valables à chaque cadence et chaque fois que ces enchaînements se présentent. Nous verrons d'ailleurs cela dans la prochaine leçon. Pour t'aider à ressentir cela, nous allons chanter ensemble la cadence des exemples précédents. Dans un premier temps sans majorer la 3^{ce} ou la 6^{te}, puis en le faisant. Ecoute bien la différence.

Elève En effet, la différence est flagrante. Sans majorer la consonance imparfaite, le résultat est joli, mais assez plat. Alors que lorsqu'elle l'est, il se crée une direction, une attraction vers la consonance parfaite.

Maître Très bien. Tu peux comprendre alors que cela est utile, puisque nous cherchons à

produire du mouvement dans la musique. Et cela est d'autant plus nécessaire lors d'une cadence, car l'attraction que tu as remarquée permet de générer ensuite un repos.

Elève Mais si la consonance imparfaite avant la parfaite est déjà majeure. Que dois-je faire ?

Maître Rien de particulier. Si elle est majeure, ne la change pas. Il est vrai que l'effet de direction est plus évident lorsque nous majorons un intervalle. Mais il est bel et bien présent chaque fois que la consonance est majeure. Il faut donc bien anticiper les cadences afin de savoir si la dernière consonance imparfaite doit être ou non majorée.

Elève Il faut donc que je connaisse parfaitement toutes mes consonances imparfaites, afin de pouvoir anticiper une éventuelle majoration en fin de phrase.

Maître Bien évidemment. Mais pour t'aider, tu peux retenir cela : le *Superius*, c'est-à-dire la voix supérieure, doit être haussé d'un demi-ton sur la pénultième note⁷ des phrases qui se terminent par *Dlasolre* ou *Gsolreut*, par *Bmi-Alare*, et celles par *Cfaut* dans le cas unique du *Gymel* à la 3^è.

Elève Je pense avoir bien compris tout cela. Mais finalement pourquoi ne pas écrire ce que je chante ? Cela serait plus simple !

Maître Tout d'abord, tu es venu me voir pour apprendre à improviser. Ta question me paraît donc hors propos.

Ensuite, tu viens de comprendre comment chanter une deuxième voix non notée. Alors pourquoi l'écrire puisque cela est inutile ?

Tu penses enfin qu'il serait plus simple de réaliser cela si tout était écrit. Ta réaction vient du fait que nous sommes dans une société où règne l'écrit. Or j'ai débuté cette leçon en te disant que la musique était un langage. Certes, le langage peut être écrit. Mais rapprochons cela de l'apprentissage de la langue maternelle. Dans les premières années de ta vie, as-tu appris à parler grâce à la lecture de livres ?

Elève Non, évidemment ! C'est par imitation de mon entourage que je l'ai fait.

Maître Exactement. Et comment as-tu appris à chanter et jouer de la musique ?

Elève Je vois où tu veux en venir : en lisant des partitions. Mais avec les conseils avisés de maîtres !

Maître Bien sûr, je ne dis pas que tout l'apprentissage se fait par le biais de supports écrits.

⁷ Avant-dernière note.

Mais tu l'as compris, l'écrit est au centre de la pratique musicale. C'est donc ton éducation qui te conduit à penser qu'il est plus simple de produire de la musique si elle est écrite. Et je t'assure que pour aborder les musiques très anciennes, je suis convaincu qu'il est de loin plus profitable de procéder de la sorte. Je ne tiens pas à parler plus en détail du domaine de la notation musicale et de sa lecture, car tu n'es pas venu me voir pour cela. Mais peut-être aurons-nous l'occasion d'en parler un jour dans un autre contexte.

Elève Je ne sais pas où tout cela va me mener, mais je te fais confiance.

Maître Note encore une chose. Lorsque la mélodie que tu chantes monte entre l'antépénultième⁸ et la pénultième et que cette dernière est haussée d'un demi-ton, alors il faudra parfois hausser également ton chant sur l'antépénultième. Par exemple, si tu chantes la cadence de *Superius Gsol# ala* et que la hauteur qui précède est *Ffa*, tu formeras la 2^{de} augmentée mélodique *Ffa - Gsol#* qui est indésirable car trop rude, trop tendue. Il est alors préférable dans ce cas de chanter *Ffa# Gsol# ala*, c'est-à-dire hausser également d'un demi-ton *Ffa*. Pour te rassurer, sache que cela ne peut se rencontrer qu'en chantant ce dernier exemple ou *cfa# dsol# ela*. Fais alors bien attention si la phrase du *Superius* se termine par deux intervalles mélodiques ascendants sur *a* ou *e*.

Elève Je pense avoir compris.

Maître Bien. Dans ce cas, construis à nouveau des *Gymels* à partir des phrases données dans la leçon I, en portant une attention particulière à leur début et à leur fin.

8 Avant-avant-dernière note.

LEÇON III

RUPTURE DU PARALLÉLISME

Maître Puisque tu as bien travaillé les consignes que nous avons étudiées, passons à la suite.

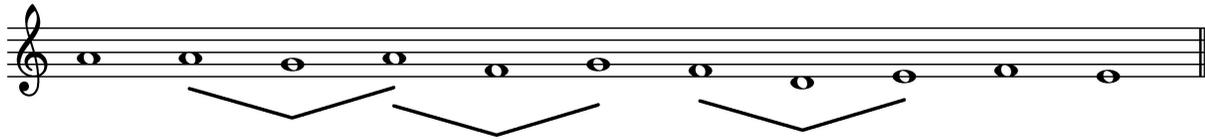
Tu as pu remarquer que les polyphonies que tu as produites pour le moment sont jolies mais assez monotones. Cela vient du fait de l'utilisation des 3^{ces} ou des 6^{tes}. Non pas que ces intervalles soient eux-mêmes en cause, mais leur utilisation quasi-exclusive implique un manque de variété qui peut vite être ennuyeux. Le principe de variété est à la base de la richesse musicale, qu'il s'agisse des consonances, des durées ou d'autres éléments musicaux, comme nous le verrons plus loin. Le contrepoint sera donc plus intéressant s'il superpose au *Tenor* une mélodie qui lui est différente.

Elève Pourtant, les mélodies supérieures que j'ai chantées étaient différentes puisque leurs demi-tons n'étaient pas placés aux mêmes endroits que ceux de la voix de *Tenor*.

Maître Excellente remarque. En effet, les mélodies supérieures n'étaient pas des transpositions du *Tenor*. Cependant, elles étaient parallèles et homorythmiques. Ainsi pour créer un contrepoint plus riche, nous allons progressivement rompre le parallélisme et l'homorythmie du *Gymel*. Commençons tout d'abord par une légère rupture du parallélisme.

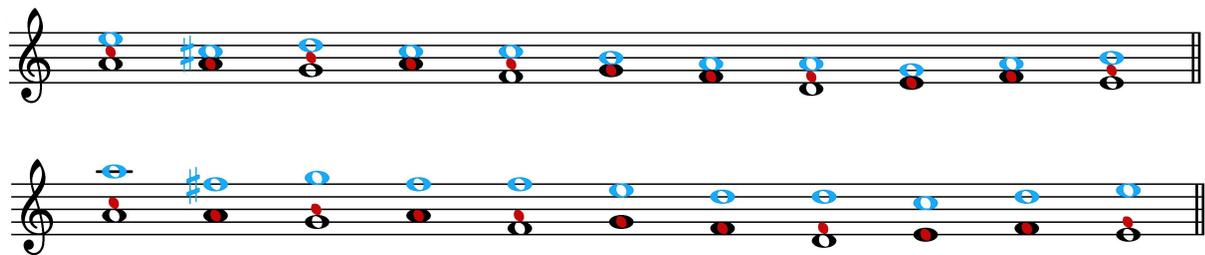
Elève Je t'écoute.

Maître Précédemment, tu as utilisé des consonances parfaites en début de phrase et aux cadences. Ces consonances peuvent être également utilisées dans le cours des phrases. Elles peuvent l'être notamment sans trop de difficultés dès que le *Tenor* forme une sorte de V mélodique, comme par exemple *Dre Cut Dre* ou *Ffa Dre Emi*. Dans ce cas, il est possible de former la consonance parfaite à la pointe du V, en lisant une 3^{ce} au-dessus du *Tenor*. Et de la même manière que les enchaînements aux cadences, la consonance imparfaite qui se dirige vers la parfaite qui l'encadre doit être majeure. Regarde la quatrième phrase de travail que je t'ai proposée dans la leçon I; elle comporte trois V :



Elève Si je comprends bien, ces V peuvent être formés de 2^{des} et de 3^{ces} mélodiques.

Maître En effet, les autres intervalles mélodiques sont exclus des V pour le moment. Maintenant examine ces deux réalisations :



Elève Je remarque qu'il faut lire la 3^{ce} au-dessus du *Tenor* à la pointe des trois V et immédiatement après à nouveau l'unisson. La 3^{ce} et la 6^{te} sur le début du premier et du troisième V sont majeures. En revanche, celles au début du second V ne le sont pas. Cela ne respecte pas les règles. Il y a donc une erreur.

Maître Tu as été trop rapide dans ton analyse. Tout d'abord je te répète que je te donne des consignes et non pas des règles immuables. Tu dois impérativement comprendre que seul le contexte détermine les possibilités. Dans cette phrase, tous les V présents ne sont pas identiques. Lors du premier, la 5^{te} et l'8^{ve} encadrent bien la 3^{ce} et la 6^{te} qui précèdent. En revanche, ce n'est pas le cas dans les deux suivants, le *Superius* répétant sa hauteur. Or, les enchaînements 3^{ce}M-5^{te} et 6^{te}M-8^{ve} sont souhaités afin de donner une meilleure direction aux deux voix. Ici, puisqu'une des deux voix reste en place, la situation est différente. De plus, si nous majorions la 3^{ce} et la 6^{te} au début du deuxième V, un problème se poserait : nous devrions chanter un demi-ton chromatique à la voix supérieure afin de ne pas former une 5^{te} et une 8^{ve} augmentée à la pointe du V. Or cet intervalle mélodique n'est pas souhaitable dans le cadre du travail que nous menons.

Elève Si je comprends correctement, j'en déduis que la majoration ne peut se faire que lorsque le V débute par une 2^{de} mélodique.

Maître Oui, tu as très bien compris. Sache également que tu n'es pas obligé de former une consonance parfaite à la pointe de chaque V. Cela reste un choix. Cependant, pour

bien acquérir ce procédé, je te conseille dans un premier temps de l'appliquer systématiquement. L'application systématique est excellente pour l'acquisition des réflexes, bien qu'elle soit généralement mauvaise pour la musicalité.

N'hésite pas à chanter les mêmes mélodies sans, puis avec des consonances parfaites. Cela te permettra de bien écouter la différence de sonorité, de direction et de variété intervallique. Lorsque le principe est bien acquis, seule ton oreille est juge concernant les choix à effectuer.

Elève Depuis le début de ces leçons, tu me parles de direction mélodique et de repos en fin de phrase. Mais si je chante une consonance parfaite dans le cours d'une phrase, une rupture de la fluidité mélodique et un effet de repos ne sont-ils pas créés ?

Maître Je suis ravi que tu me poses cette question, car elle prouve que tu es très attentif à l'écoute du résultat sonore.

Sache en premier lieu qu'un effet n'est jamais réalisé par la seule utilisation de tel ou tel enchaînement intervallique. Il doit être une volonté de la part du musicien. Si tu joues une cadence avec les bons intervalles mais que tu ne ressens pas le repos, le repos ne sera pas créé. De même, si tu joues une consonance parfaite en milieu de phrase sans effet de repos, il n'y en aura pas. Il est cependant évident qu'une 5^{te} jouée à la place d'une 3^{ce} ne générera pas la même sensation. Tu comprendras cela encore mieux lorsque nous ornerons le *Superius*.

Pour le moment, travaille à nouveau à partir des huit phrases que je t'ai fournies en formant des consonances parfaites au début, aux cadences et lors des V mélodiques. Porte une attention particulière aux 5^{tes} formées au-dessus de *Bmi* : elles doivent être justes, comme toutes les autres 5^{tes}. Dans une telle situation, tu dois donc chanter *Ffaut#* !

LEÇON IV

RUPTURE DE L'HOMORYTHMIE

Maître Maintenant que tu sais rompre légèrement le parallélisme du *Gymel*, poursuivons l'enrichissement polyphonique en évitant une homorythmie constante. Tu vas pour cela travailler cinq éléments de base que, sans aucun doute, tu connais déjà. Il s'agit des *hauteurs de passage*, des *broderies*, des *retards*, des *échappées* et des *anticipations*.

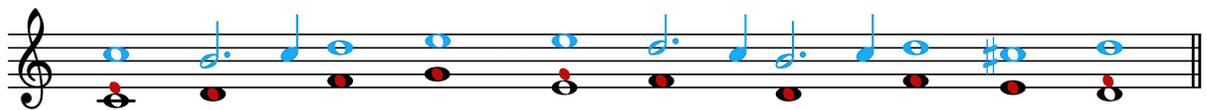
Elève Je pense en effet connaître ces éléments, à l'exception de *hauteurs de passage*. Cela me fait penser à *notes de passage*.

Maître Il n'y a aucune différence entre ces deux terminologies. Cependant, puisque tu n'écris pas - tu ne notes pas - ce que tu chantes, il est plus juste de parler de *hauteurs* que de *notes*.

Elève Je comprends. Sur quel *Tenor* dois-je chanter ?

Maître Je suis ravi de ton empressement. Mais je dois tout d'abord t'expliquer où et comment les former.

La *hauteur de passage* peut se former, comme tu t'en doutes, lorsque tu chantes une 3^{ce} mélodique. Mais attention : la *hauteur de passage* devra être placée après la battue haute du *tactus* afin de ne pas créer une éventuelle dissonance trop présente. Pour plus de clarté, voici la deuxième phrase de travail avec des *hauteurs de passage*. Commente-la moi.



Elève Je vois qu'une *hauteur de passage* est formée à l'intérieur de la première 3^{ce} ascendante. Mais visiblement, il a été oublié de l'inscrire en rouge. Je remarque également qu'une 8^{ve} a été formée lors de la deuxième 3^{ce} mélodique du *Tenor*. Par conséquent, le *Superius* ne suit pas cette 3^{ce} et aucune *hauteur de passage* ne peut être ainsi ajoutée à cet endroit. Il faut donc que je fasse non seulement attention à la voix du *Tenor*, mais également à celle que je chante. Ensuite deux autres

hauteurs de passage ont été placées entre les deux dernières 3^{ces} mélodiques du *Tenor*, une fois de plus sans inscription des notes rouges.

Maître Excellentes remarques. Cependant, la *hauteur de passage* n'a pas à être lue. Seuls les sauts de 3^{ce} doivent être anticipés afin d'envisager de chanter la hauteur intermédiaire. Le procédé de lecture ne sert qu'à déterminer la direction mélodique en fonction des consonances. Tous les ajouts, les ornements, permettent de donner divers effets à la mélodie, divers éclairages d'un même enchaînement d'intervalles. La lecture de ces ajouts complexifierait d'une part le procédé et d'autre part amoindrirait les effets musicaux. C'est pour cela que seules les notes formant les consonances avec le *Tenor* doivent être lues. Tu comprends ainsi qu'il ne s'agit pas d'un oubli. Je dois préciser également qu'il faut bien sentir l'effet directif de la *hauteur de passage* : elle n'est pas un vulgaire remplissage, mais une sensation dynamique.

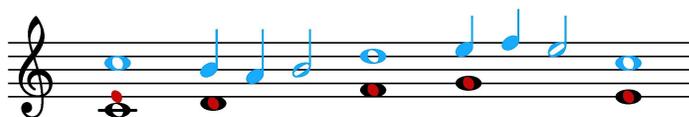
Elève L'exemple que tu viens de me fournir est en 6^{tes}. Je suppose que ce type de réalisation est également possible en 3^{ces}.

Maître Afin de ne pas multiplier inutilement les exemples, je te proposerai uniquement des réalisations en 6^{tes}. Mais il est évident que cela s'applique de la même manière aux 3^{ces}.

Travaille à nouveau à partir des huit phrases, en 3^{ces} ou en 6^{tes}, en formant dans un premier temps toutes les *hauteurs de passage* possibles. Ensuite, forme celles que tu souhaites en plaçant éventuellement des consonances parfaites en milieu de phrase.



Maître Passons maintenant aux *broderies*. Elles sont de deux natures : *supérieures* et *inférieures*. Voici un exemple sur le début du même *Tenor* :



Elève Cela à l'air très simple. Et je remarque que, là également, les *broderies* ne sont pas lues.

Maître En effet. Et avec la pratique, tu comprendras qu'elles permettent de générer divers effets en fonction de leur contexte d'utilisation. Une *broderie* utilisée seule agrmente la mélodie sans apporter d'effet dynamique. Juste avant une *hauteur de passage*, elle peut créer un élan. Juste après une *hauteur de passage*, elle peut « amortir » l'arrivée à la consonance suivante. Tu verras également d'autres cumuls un peu plus loin.

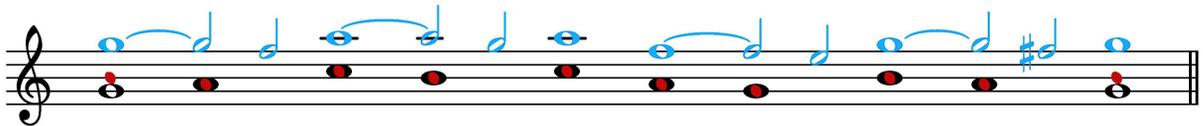
Travaille donc à nouveau à partir des phrases, en 3^{ces} ou en 6^{tes}, en formant quand bon te semble diverses *broderies*. Puis expérimente-les dans divers contextes comme je viens de te le décrire.



Maître Voyons maintenant le troisième élément : le *retard*. Comme tu le sais, le *retard* se produit lorsqu'un son est maintenu plus longtemps que sa durée « standard », et qu'il chevauche par conséquent la hauteur suivante du *Tenor*. Une dissonance est ainsi généralement formée sur cette dernière hauteur, dissonance qui doit se résoudre sur la consonance la plus proche.

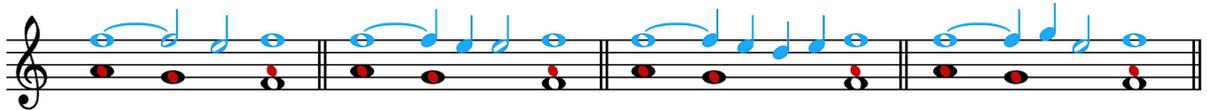
Elève Je croyais que, dans le contrepoint, seules les consonances étaient tolérées.

Maître Tu as en partie raison. Seulement, une bonne utilisation des dissonances est du plus bel effet. Les quelques dissonances que tu chanteras auront pour but de mettre en valeur les consonances qui l'entourent. Une dissonance ne remplace donc pas une consonance, puisqu'elle n'a pas du tout la même fonction. Pour le moment, tu vas pouvoir former des *retards* lorsque ta mélodie, le *Superius*, descend une 2^{de}. Examine la huitième phrase ainsi organisée :



Elève Là non plus, les *retards* ne sont pas lus. Nous pouvons en trouver lorsque le *Superius*, représenté par les notes rouges, descend d'une 2^{de} mélodique. De plus, les résolutions se forment toujours sur la deuxième partie du *tactus*. En revanche, je constate que la consonance lors de la résolution est toujours la 6^{te}. Pourquoi pas l'8^{ve} qui est tout aussi proche ?

- Maître Je pense que ta question vient du fait que tu as analysé cette réalisation par la lecture. Maintenant chante-la deux fois : la première en pensant à une résolution sur l'8^{ve}, et la deuxième en pensant à une échappée. Ecoute bien le résultat.
- Elève Il est très difficile d'entendre une telle résolution si courte juste avant de changer de direction mélodique.
- Maître Tu t'es donc bien aperçu que l'effet produit ici est une *échappée* suivi d'une résolution. C'est toute la difficulté de la lecture : l'analyse « purement intellectuelle » a ses limites. Tu peux également à nouveau constater que seule l'intention musicale produit l'effet souhaité. Et n'oublie pas un dernier point : dans le cas d'une résolution, il aurait été meilleur de chanter *Ffa#* pour produire l'enchaînement 6^{te}M-8^{ve}J, ce qui impliquerait également une suite différente.
- Elève Après ces explications, je ressens bien la résolution sur *Emi*. Y a-t'il d'autres résolutions possibles ?
- Maître Bien évidemment, il en existe un grand nombre. Voici les quatre résolutions de *retard* que je te propose de mémoriser :



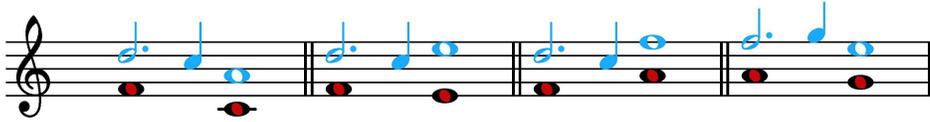
Applique ces *retards* sur les huit phrases de travail, avec la résolution la plus simple dans un premier temps puis avec les trois autres proposées.

- Elève J'ai hâte d'exploiter ces nouveautés.



- Maître Puisque le *retard* est bien compris, étudions maintenant l'*échappée*.

Cet ornement se forme comme une *hauteur de passage*, mais ne conduit pas à la 3^{ce}. L'effet produit est donc totalement différent. Les plus couramment utilisées se forment d'une part, vers le bas pour atteindre une 4^{te} inférieure ou une 2^{de} ou 3^{ce} supérieures, et d'autre part, vers le haut pour atteindre une 2^{de} inférieure. Voici quelques exemples dans lesquels tu pourras constater qu'il est inutile de lire l'*échappée*, à l'image de la formation des hauteurs de passage :

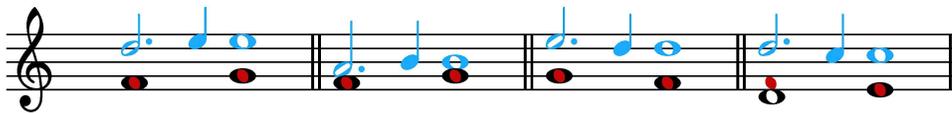


Elève En effet, cela me paraît assez simple et d'un bel effet. Je vais les travailler de suite sur les huit phrases.

Maître Bien. Mais n'oublie pas de ressentir l'effet de ces diverses *échappées* dans leur contexte. Ne te précipite pas trop sur l'aspect technique de sa réalisation, mais soit bien attentif à la musicalité souhaitée.

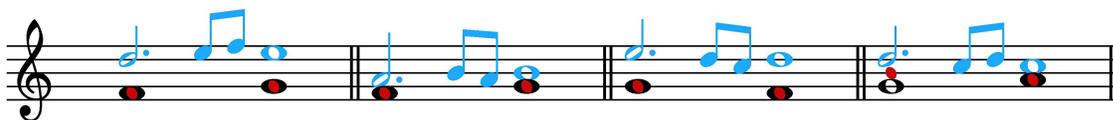


Maître Passons maintenant au dernier élément de cette leçon : l'*anticipation*. Pour la réaliser, chante, après la battue haute du *tactus*, la même hauteur que la consonance suivante. Voici un exemple :



Elève Je comprends. Mais cela ne sonne-t'il pas un peu durement ?

Maître Cela peut dépendre de l'intention et de la réalisation musicale. Mais, il est vrai qu'en ajoutant une *petite broderie*, le résultat est souvent plus souple. Voici l'exemple précédent avec cette variante :



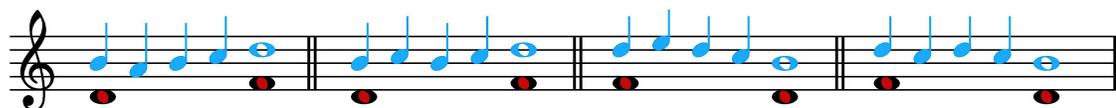
Elève En effet, je pense préférer cette variante.

Maître N'oublie tout de même pas d'expérimenter les deux façons d'anticiper sur les huit phrases de travail. De plus, je te conseille pour le moment de les réaliser lors de mouvements conjoints.

Elève Bien.



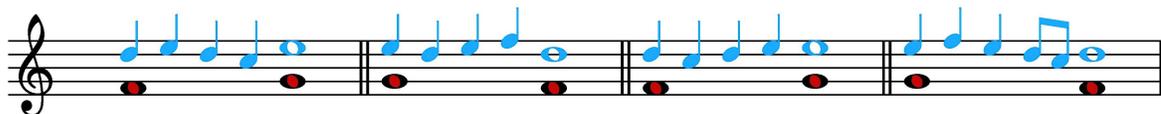
Maître Maintenant que tu maîtrises bien ces cinq éléments, tu vas apprendre à les cumuler. Et plutôt qu'un long discours, voici plusieurs exemples. Tout d'abord, l'association d'une *broderie* et d'une *hauteur de passage* :



Elève Je comprends très bien le principe, mais n'est-il pas difficile d'enchaîner si rapidement un ornement avec un autre tout en conservant l'effet de chacun ?

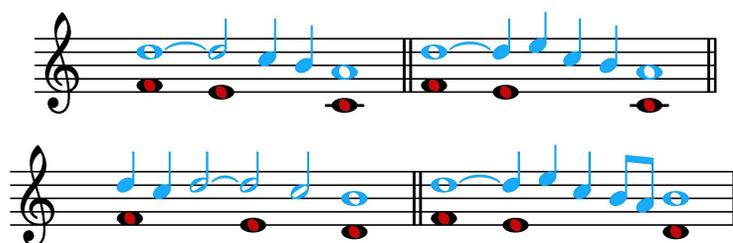
Maître Excellente remarque. Une fois de plus, cela peut dépendre de la réalisation. Mais il est vrai que dans ces exemples, si tu sépares la *broderie* de la *hauteur de passage*, la fluidité et la direction mélodique peuvent paraître étranges et quelque peu maniérées. Expérimente musicalement ces associations. Et peut-être préféreras-tu les considérer parfois comme des formules de quatre sons ? Nous reparlerons de ce type de formules plus tard⁹.

Voyons maintenant l'association d'une *broderie* et d'une *échappée*, et celle d'une *broderie* et d'une *anticipation* :



Elève Cela me paraît clair.

Maître Alors poursuivons avec les associations ornementales avec *retard*. Nous avons déjà vu l'utilisation d'une *échappée* avant d'atteindre la résolution. Voici quelques autres possibilités :



Elève Cela me permet maintenant d'assez nombreuses possibilités.

9 Cf. p.73.

Maître En effet, avec peu d'éléments de base, il est possible de créer une variété ornementale impressionnante.

Travaille maintenant à nouveau à partir des huit phrases que je t'ai données, en cumulant ces diverses possibilités, à la 6^{te} tout comme à la 3^{ce}, et en rompant ou non le parallélisme.

Elève Je m'y atèle immédiatement, car j'ai hâte de maîtriser ces ornements.

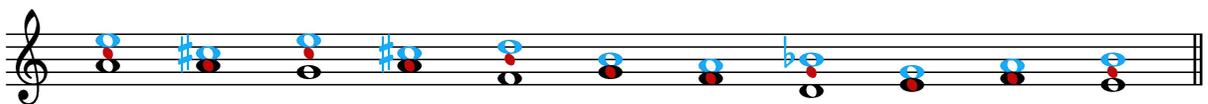
LEÇON V

SORTIR PONCTUELLEMENT DU

GYMEL

Maître Maintenant que tu as bien travaillé le principe du *Gymel*, je vais t'expliquer comment s'en échapper afin de rompre plus nettement avec le parallélisme. Pour cela, tu devras utiliser une plus grande diversité de consonances dans une même phrase.

Dans un premier temps, tu vas ponctuellement placer une 6^{te} dans le cadre d'un *Gymel à la 3^{ce}*. Nous appellerons dorénavant 6^{te} *ponctuelle*, cette 6^{te} isolée au milieu de 3^{ces}. Cela est assez simple à réaliser car le procédé est similaire à l'intégration d'une consonance parfaite dans le cours d'une phrase. Ainsi, une 6^{te} *ponctuelle* peut être placée à la pointe d'un V mélodique présent au *Tenor*. Et puisque, dans ce cadre, la 5^{te} auditive est lue une 3^{ce} au-dessus du *Tenor*, il est logique que la 6^{te} auditive soit lue une 4^{te} au-dessus. Ensuite, tu devras immédiatement former à nouveau une 3^{ce} en lisant un unisson sur la note suivante du *Tenor*. Maintenant, regarde et analyse la quatrième phrase ainsi traitée :

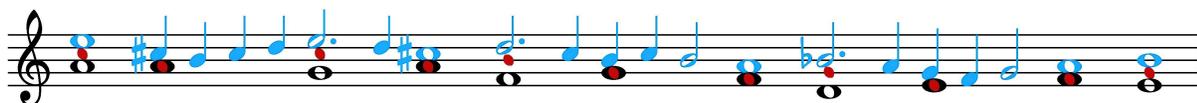


Elève Je remarque trois V mélodiques au *Tenor*. Au-dessus de la pointe de chaque V est lue une 4^{te}, ce qui permet de former une 6^{te}. Je comprends le procédé. Les *cfa* sont haussés d'un demi-ton pour atteindre la 6^{te}, comme lorsque nous souhaitons nous diriger vers la 5^{te}. En revanche, pourquoi la présence de ce *bfa* au lieu d'un *bmi* ?

Maître Tes remarques sont excellentes et ton interrogation justifiée. Tout d'abord, il faut que tu comprennes que pour atteindre une 6^{te}, il est préférable que la 3^{ce} précédente soit majeure. Alors que pour atteindre la 5^{te}, la 3^{ce} majeure est nécessaire. Ainsi, dans un certain contexte, si tu penses pour diverses raisons qu'une 3^{ce} mineure est meilleure avant une 6^{te}, n'hésite pas à la former. Dans cet exemple, la première 3^{ce} peut rester mineure si tu penses que hausser le premier *cfa* ne convient pas pour un

début de la phrase. Tu peux tout de même constater que les consonances majeures ont une tendance naturelle à s'élargir : la 3^{ce} majeure se dirige vers la 5^{te} ou la 6^{te}, et la 6^{te} majeure se dirige vers l'8^{ve}. Quant au *bfa*, il relève ici de la même logique sonore. Les consonances mineures ont par nature tendance à se rétrécir. C'est pour cela qu'une 6^{te} mineure sera meilleure avant une 3^{ce}, si toutefois le contexte le permet. Dans cet exemple, le choix est discutable, puisque nous avons un peu avant et un peu plus loin un *bmi* à la même voix. A toi de sentir si tu préfères privilégier l'enchaînement 6^{te}m-3^{ce} ou la ligne mélodique avec trois *bmi*. Tu t'aperçois qu'il s'agit d'un choix, c'est-à-dire une intention musicale personnelle. J'avoue préférer ici le *bmi* au *bfa*. Si j'ai noté tout de même le *bfa*, c'est pour que avoir l'opportunité d'en discuter.

Les ornements étudiés précédemment sont bien entendu utilisables. Voici un exemple de ce même fragment avec quelques uns de ces ornements :



Elève Pour savoir où placer ces ornements, je comprends qu'il faille se baser sur les intervalles de son chant et non ceux du *Tenor*. Je remarque également que tu n'as pas formé de *retard*.

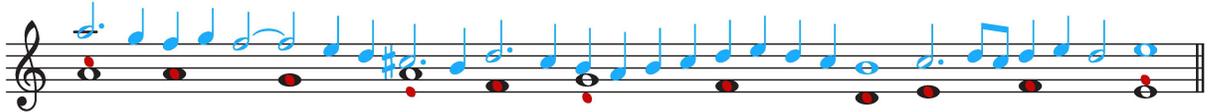
Maître Puisque les ornements sont utilisables en fonction des intervalles mélodiques de ton chant, il est évident que c'est ce dernier qui détermine les possibilités. Et en effet, comme tu l'as remarqué, je n'ai pas formé de *retard*. La raison est la suivante : seule une 2^{de} mélodique descendante est présente au *Superius* entre *bmi* et *ala*. Si nous plaçons un *retard*, nous entendons encore plus longtemps *bmi*, ce qui renforcera la dureté de la succession *bmi-bfa* dont nous venons de parler. Tu t'aperçois donc que plusieurs paramètres sont à prendre en considération, même s'ils restent relativement subjectifs.

Travaille donc à nouveau à partir des mélodies fournies lors de ta première leçon. Forme toutes les 6^{tes} ponctuelles possibles, en respectant autant que tu le peux la direction naturelle des consonances imparfaites. Utilise ensuite petit à petit les divers ornements étudiés.

Elève Bien. Je vais porter une attention particulière à la majoration des 6^{tes} et à la minoration des 3^{ces}, car cela ne m'est pas encore naturel.



Maître Apprenons maintenant à former une 3^{ce} dans le cadre d'un *Gymel à la 6^{te}*. Le procédé est similaire à celui vu précédemment mais inversé : la 3^{ce} auditive peut être placée à la pointe d'un Λ mélodique du *Tenor* et se lit une 4^{te} en-dessous de la note du *Tenor*. Il faut ensuite reformer immédiatement une 6^{te} en lisant un unisson sur la note suivante du *Tenor*. Voici un exemple à partir du même *Tenor* que précédemment et avec quelques ornements :



Elève En effet, le procédé est similaire. De plus, je remarque que les 3^{ces} sont majeures avant d'atteindre la 6^{te} qui les suit. Les 6^{tes} précédant les 3^{ces} sont également toutes majeures, bien que cela ne soit pas leur direction naturelle.

Maître Oui. Je me sens le devoir d'insister sur le fait que tu peux enchaîner une 6^{te} majeure à une 3^{ce}. Parfois, ce choix peut se trouver préférable aux autres. Ne restreins pas trop les possibilités de changement de consonance à cause de cette consigne. Si tu restes plus longtemps en 3^{ce} ou en 6^{te}, c'est la sensation de variété qui est lésée. Il faut donc choisir quelle consigne est primordiale pour que le résultat soit le plus convaincant possible. C'est en travaillant, en te formant, que tu feras petit à petit tes propres choix. L'attraction naturelle des intervalles reste cependant un idéal.

Elève Je pense mieux comprendre maintenant la notion de « consignes ». Il faut constamment faire en fonction du contexte. Cependant, les consignes sont déjà parfois difficiles à respecter mais là, cela me paraît insurmontable.

Maître Ne t'inquiète pas. Il faut prendre le temps d'intégrer toutes les informations et avoir une pratique régulière. Tu t'apercevras que tout se met en place petit à petit. L'apprentissage des enchaînements est l'aspect « technique » du contrepoint. Il demande du temps, mais se réalise assez aisément. Quant à la musique que tu produis, elle évoluera tout au long de ta vie de musicien.

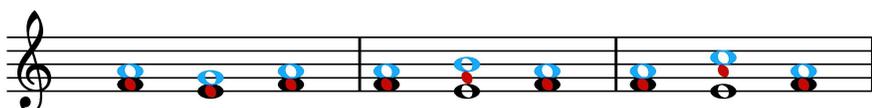
Travaille une fois de plus à partir des mélodies en formant toutes les 3^{ces} ponctuelles possibles, et en respectant autant que tu le peux la direction naturelle des consonances imparfaites. Ajoute ensuite progressivement les divers ornements étudiés.

Elève Bien.

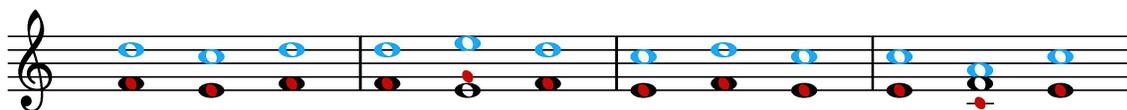


Maître Voici maintenant le récapitulatif de toutes les possibilités travaillées jusqu'à présent.

Tout d'abord dans le cadre d'un *Gymel à la 3^{ce}*, nous pouvons, lors d'un V mélodique, former les intervalles suivants :



Ensuite dans le cadre d'un *Gymel à la 6^{te}*, nous pouvons, lors d'un V ou d'un Λ mélodique, former les intervalles suivants :



Prends à nouveau les *Tenores* comme mélodies de travail et invente divers *Superius* en suivant toutes ces consignes. Débute soit en *Gymel à la 3^{ce}*, soit en *Gymel à la 6^{te}*; et si cela te semble réalisable, adjoins immédiatement des ornements. Dans le cas contraire, travaille d'abord les enchaînements de consonances puis insère progressivement les ornements.

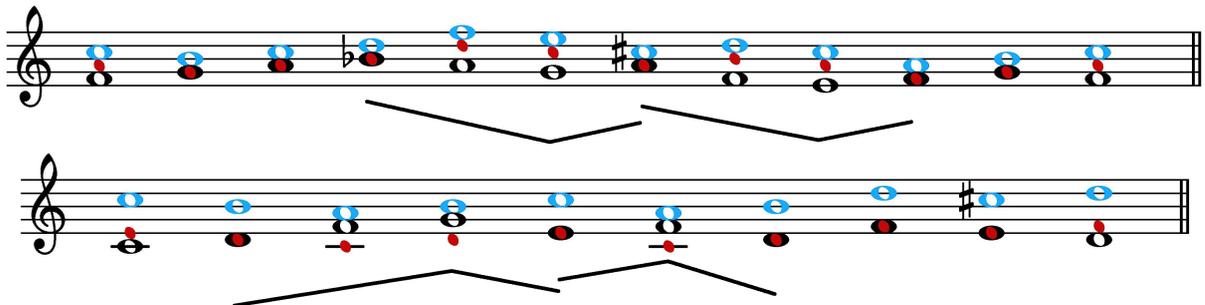
Elève Je m'y mets à l'instant.

LEÇON VI

PASSAGE D'UN GYMEL À L'AUTRE

Maître Maintenant, que tu as compris comment passer ponctuellement à une 6^{te} ou à une 3^{ce}, tu vas apprendre à passer des 3^{ces} aux 6^{tes}, et inversement, sur une portion plus étendue, comme si tu passais d'un type de *Gymel* à l'autre.

Dans un premier temps, tu vas étendre le principe des passages ponctuels lors des V et des Λ. Pour cela, cherche des portions de *Tenor* qui forment des V ou des Λ étendus, c'est-à-dire constitués de 4 ou 5 notes. Dans de tels cas, tu peux reproduire le procédé étudié précédemment, en retournant à la consonance imparfaite de départ lorsque la mélodie remonte dans le cas des V ou redescend dans celui des Λ. Voici deux exemples non ornés qui illustrent ces « passages étendus » des 3^{ces} aux 6^{tes} et celui des 6^{tes} aux 3^{ces} :



Elève Bien. Je pense comprendre. Je peux maintenant chanter une 6^{te} non pas seulement sur la pointe du V mais sur les deux notes les plus basses de ce V. Et de même pour les 3^{ces} sur les deux notes les plus hautes du Λ. Je remarque également que tu as réalisé une 3^{ce} ponctuelle lors d'un Λ non étendu.

Maître C'est tout à fait cela. Remarque que plus les V ou les Λ sont étendus, plus la lecture est difficile, car lire des 4^{tes} successives par rapport au *Tenor* n'est pas toujours très simples.

Cherche maintenant dans les phrases de travail celles qui comportent de tels V ou Λ étendus. Exploite-les ensuite en réalisant un contrepoint avec cette nouvelle consigne, en partant d'un *Gymel à la 3^{ce}* ou d'un *Gymel à la 6^{te}*.

Si tu t'en sens capable, adjoins immédiatement une ornementation, sinon

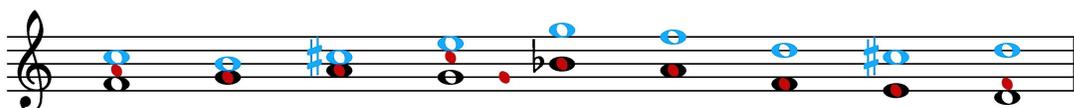
après avoir travaillé les consonance seules.

Elève Bien.



Maître Maintenant, tu vas véritablement passer d'un type de *Gymel* à l'autre. Tu peux, par exemple, débiter une phrase en *Gymel à la 3^{ce}* et la terminer en *Gymel à la 6^{te}*. Pour cela, tu dois tout d'abord savoir à quel moment ces passages peuvent se réaliser.

Jusqu'à présent, tu es passé des 3^{ces} aux 6^{tes} lorsque le *Tenor* formait un V mélodique, étendu ou non. Mais le passage proprement dit de la 3^{ce} à la 6^{te} se produit au début de ce V, c'est-à-dire lorsque le *Tenor* descend. Tu vas donc dorénavant pouvoir passer du *Gymel à la 3^{ce}* à celui à la 6^{te} lorsque la mélodie du *Tenor* descend. De plus, tu sais que pour former les deux types de *Gymel*, le principe de lecture est le même : les 3^{ces} d'un *Gymel à la 3^{ce}* et les 6^{tes} d'un *Gymel à la 6^{tes}* sont lues comme des unissons du *Tenor*. Ainsi, lorsque tu chanteras les premières 3^{ces}, tu liras des unissons, et lorsque tu chanteras les 6^{tes}, tu devras lire également des unissons. Cela implique une permutation du système de lecture. Voici le premier *Tenor* exploité de la sorte qui permettra d'éclaircir le procédé :



Elève Je vois en effet que le passage de la 3^{ce} à la 6^{te} se fait lorsque le *Tenor* descend. Mais pourquoi deux notes sont-elles lues sur cette première 6^{te} sans que la hauteur chantée ne change ?

Maître Le but est de permuter le système de lecture sans changer d'intervalle auditif. Ainsi tu débutes en *Gymel à la 3^{ce}* dans lequel ces 3^{ces} auditives sont lues comme des unissons. Ensuite, tu lis une 4^{te} au-dessus du *Tenor* lorsque celui-ci descend, ce qui te permet de chanter la première 6^{te}. Et enfin, sans changer cette 6^{te}, tu lis un unisson afin de basculer dans le système de lecture du *Gymel à la 6^{te}*. Nous appelons cela un monnayage visuel.

Elève J'ai compris. Mais est-il obligatoire dans cet exemple de changer de *Gymel* entre *ala* et *Gsol*, alors que le *Tenor* descend également plus loin entre *bfa-ala*, *ala-Ffa*, *Ffa-Emi* et *Emi-Dre* ?

LEÇON VII

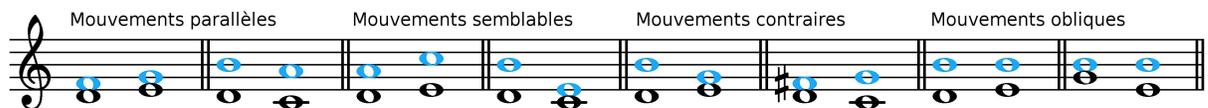
LES MOUVEMENTS

Maître Maintenant que tu sais enchaîner quelques consonances, il est temps d'aborder la notion de *mouvement des voix*.

Le *mouvement des voix* caractérise le rapport de direction de deux voix. Il peut être de quatre sortes. Il est *parallèle* lorsque les deux voix montent ou descendent le même intervalle mélodique, comme dans la succession de 3^{es} ou de 6^{es} d'un *Gymel*. Il est *semblable* ou *direct* lorsque les deux voix montent ou descendent en formant des intervalles mélodiques différents. Il est *contraire* lorsqu'une voix monte et que l'autre descend, comme lors des cadences que nous avons étudiées. Enfin, il est *oblique* lorsqu'une voix répète ou maintient la même hauteur pendant que l'autre se déplace.

Elève Pour être certain d'avoir compris, peux-tu me donner un exemple de chaque *mouvement* ?

Maître Bien sûr. Les voici :



Dorénavant, ce sont ces *mouvements* qui seront à l'origine de tes choix. Et pour résumer les enchaînements déjà travaillés ainsi que ceux qui le seront dans les chapitres suivants, retiens ceci. Le *mouvement parallèle* est exclusivement utilisé avec des 3^{es} ou des 6^{es} successives, jamais avec des consonances parfaites. Cela est compréhensible de par le fait que les consonances imparfaites sonnent de manière souple et fluide, alors que celles parfaites sont trop stables pour être enchaînées plusieurs fois de suite. Le *mouvement contraire* doit être privilégié car il permet un équilibre de la polyphonie; c'est par conséquent principalement avec ce *mouvement* que tu passeras d'un intervalle vertical à un autre. Le *mouvement oblique* peut être utilisé aisément, car tous les enchaînements de consonances sont possibles; tu ne dois cependant pas en abuser afin ne pas générer trop de hauteurs répétées impliquant un appauvrissement du tissu mélodique. Enfin, je te conseille d'éviter

contraire soit retenu, ni que la variété soit une fin en soi. Il faut sans cesse être attentif à la mélodie inventée. Dans cet exemple, la mélodie du *Superius* tourne un peu trop autour de *dre*. Tu t'apercevras qu'une des difficultés réside dans la création d'une jolie mélodie.

Elève Comment améliorer le *Superius* au-dessus de ce *Tenor* ?

Maître Par l'utilisation d'autres consonances. Mais je t'en parlerai le moment venu.

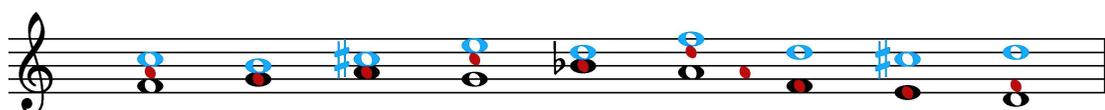
Elève Il me semble tout de même très difficile de réaliser cela dans l'instant, notamment à cause du système de lecture.

Maître En effet, même si dans cet exemple le système de lecture reste celui du *Gymel à la 6^{te}*. Tu t'apercevras petit à petit, grâce à ton travail, que le procédé de lecture va être remplacé par d'autres réflexes visuels et auditifs. Je t'en ai déjà un peu parlé. Tu apprendras, sans en avoir obligatoirement conscience, à mémoriser l'intervalle à franchir mélodiquement en fonction de celui du *Tenor* et de l'intervalle vertical que tu souhaiteras atteindre. Ce sont sans doute ces réflexes que les anciens devaient acquérir. Tu peux alors comprendre que leur méthode d'apprentissage ne se résume pas à un « bourrage de crâne », comme le laissent entendre certaines idées reçues sur l'éducation au Moyen-Age et à la Renaissance. Il s'agissait d'étudier directement l'outil de base utile à la création d'un contrepoint. Cette logique est décrite dès le XII^{ème} siècle dans les traités d'*organa* qui contiennent des phrases du type : « *Si le Tenor monte d'une 2^{de} et que les voix forment une 8^{ve}, alors la voix supérieure descend d'une 3^{ce} pour que les voix forment une 5^{te}.* »

Elève Si je comprends bien, les anciens apprenaient par cœur, non pas pour stocker du savoir dans leur esprit, mais afin de l'utiliser pour élaborer de la musique.

Maître Oui. Cela n'était d'ailleurs pas réservé à l'apprentissage de la musique. Et l'important n'est pas situé dans le fait de mémoriser beaucoup de données, même si cela peut être très impressionnant, mais dans les possibilités d'utilisation de ces données mémorisées.

Revenons maintenant sur notre sujet d'étude actuel. Examine ce qui se produit avec le même *Tenor* si nous cherchons à former le plus de *mouvements contraires* en débutant comme un *Gymel à la 3^{ce}*.



Elève Je remarque que malgré le début en *Gymel à la 3^{ce}*, les intervalles formés sont les

mêmes que dans l'exemple précédent, cela dès la troisième note *ala*.

Maître En effet. Puisqu'ici nous cherchons à produire le plus de *mouvements contraires* possibles, ce sont eux qui déterminent le résultat. Et puisque la direction du *Tenor* est la même, il est logique que le résultat soit le même à partir d'un certain moment.

Elève Cela est limpide.

Maître Maintenant, il est temps de travailler ces *mouvements*. Reprends par conséquent une fois de plus les *Tenores* que je t'ai donnés, en formant dans un premier temps le plus de *mouvements contraires* possibles. Commence soit comme un *Gymel à la 3^e*, soit comme un *Gymel à la 6^e*. Ensuite, essaye d'éviter que la mélodie du *Superius* tourne trop souvent autour des mêmes hauteurs. Pour cela, forme certains *mouvements contraires* et pas d'autres. Enfin, ajoute les ornements qui te plaisent.

rejoindre l'unisson. Ensuite une autre 3^{ce} mineure est placée avant un unisson. Je suppose que cette 3^{ce} comporte un *Bfa* car la hauteur suivante est encore un *Bfa*, unisson du *Tenor*. Ensuite, tu as formé une 3^{ce} qui est naturellement mineure avant de terminer la phrase en 6^{tes} avec la cadence qui convient. La 3^{ce} précédant la 6^{te} reste mineure afin de ne pas produire une 2^{de} augmentée mélodique. En effet, à cause des unissons, cette réalisation me paraît moins intéressante que d'autres qui ont précédé.

Maître Excellent. Tu as tout très bien décrits.

Reprends maintenant à nouveau les mélodies de travail et place un unisson dès que tu le peux. Ecoute donc bien le manque de richesse harmonique de cet intervalle, tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit ici uniquement d'un exercice.



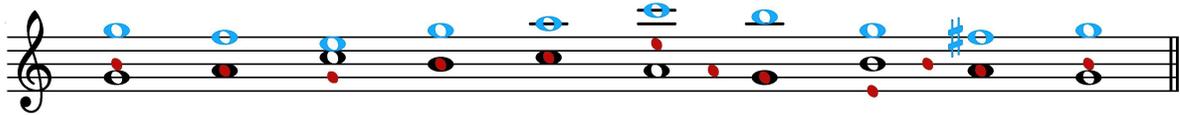
Maître Passons à l'étude de la 10^{ème}. Cette consonance a les mêmes propriétés que la 3^{ce}, puisqu'il s'agit de sa réitération. Ainsi l'enchaînement 10^{ème}-8^{ve}J sera similaire à l'enchaînement 3^{ce}-unisson.

Elève Si je comprends, il est préférable que la 10^{ème} précédant l'8^{ve} soit mineure.

Maître Tu as bien compris. La 10^{ème} peut également être formée à partir d'une 6^{te} lorsque le *Tenor* descend, en lisant une 5^{te} au-dessus. Ce passage à la 10^{ème}, ainsi que le retour à la 6^{te} lorsque le *Tenor* monte, est plus simple à réaliser si le *Cantus Firmus* franchit une 3^{ce}, une 4^{te} ou une 5^{te} mélodique. Il n'est cependant pas impossible à réaliser lors d'un mouvement conjoint.

Cependant, n'abuse pas des 4^{tes} mélodiques qui en résultent à la voix supérieure. De plus, tu t'apercevras que la 4^{te} mélodique descendante peut parfois paraître rude, d'autant plus si elle est chantée ou jouée sans les hauteurs intermédiaires. Enfin, fais attention à ce que ces 4^{tes} mélodiques ne soient pas augmentées notamment entre *Ffaut* et *Bfabmi*.

A l'image de ce que tu as déjà travaillé, n'oublie pas que la 6^{te} majeure est meilleure pour s'agrandir à la 10^{ème}, de même que la 10^{ème} mineure est meilleure pour se rétrécir vers une 6^{te}. Voici le huitième *Tenor* traité de la sorte :



Elève Je pense avoir compris. J'observe que si plusieurs 10^{èmes} sont chantées successivement, un monnayage visuel est possible. Ensuite, il suffit de lire une 5^{te} sous le *Tenor* pour retourner à la 6^{te}. Mais pourquoi ne pas avoir formé plus tôt une 10^{ème} lorsque le *Tenor* descend *cfa-bmi* ?

Maître Très bonnes remarques. J'ai choisi de ne pas passer à la 10^{ème} à cet endroit pour obtenir une meilleure courbe mélodique et par la même occasion varier les intervalles entre les deux voix. Teste d'autres possibilités en formant cette 10^{ème} et tu comprendras.

Elève Ta réalisation est sans aucun doute bien meilleure. Maintenant, il me reste à mettre cela en pratique.

Maître En effet. Reprends à nouveau les *Tenores* de travail et forme les enchaînements 6^{te} - 10^{ème} et 10^{ème} - 6^{te} lorsque le *Tenor* te le permet, dans un premier temps sans ornementation, puis avec.



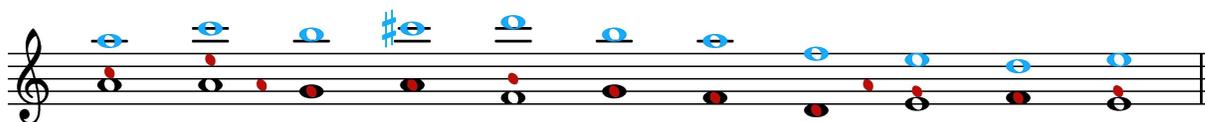
Maître Sache maintenant que le passage de la 6^{te} à la 10^{ème} peut se produire par l'intermédiaire d'une 8^{ve}. L'enchaînement 6^{te}-8^{ve}J-10^{ème} est en effet facilement réalisable si le *Tenor* descend trois hauteurs conjointes. De même, il est aisé de retourner à la 6^{te} à partir d'une 10^{ème} et en passant par l'intermédiaire de l'8^{ve}J lorsque le *Tenor* monte trois hauteurs conjointes. A l'image des autres enchaînements d'une consonance imparfaite à une parfaite, il est hautement recommandé que la 6^{te} précédant l'8^{ve} soit majeure et que la 10^{ème} précédant l'8^{ve} soit mineure. Note que la 6^{te} est naturellement majeure sur *Csolfaut*, *Dlasolre* (avec *Bmi* au-dessus de lui), *Ffaut* et *Gsolreut*. De même, la 10^{ème} est naturellement mineure au-dessus de *Dlasolre*, *Elami*, *Alamire* ou *Bmi*. Parfois, il est possible de majorer les 6^{tes} et/ou minorer les 10^{èmes} qui le nécessitent, et d'autres fois il est préférable « d'attendre » une ou deux hauteurs afin de se diriger vers l'8^{ve}. Cet enchaînement est également facile à réaliser lorsque le *Tenor* monte ou descend une 2^{de} et une 3^{ce} ou inversement. Dans ce cas, un mouvement oblique sera produit. Décris-moi le septième *Tenor* ainsi traité :

puis forme une section en *Gymel à la 6^{te}* et termine par une section en *Gymel à la 3^{ce}*. Le parcours inverse est tout autant réalisable.

Elève Je me mets au travail.



Maître En ce qui concerne les autres réitérations, c'est-à-dire la 12^{ème}, la 13^{ème} et la 15^{ème}, il te suffira de procéder exactement comme pour la 5^{te}, la 6^{te} et l'8^{ve}. Ainsi, la 10^{ème} auditive se lit comme un unisson et permet ainsi de former une 12^{ème} auditive en lisant une 3^{ce} au-dessus du *Tenor*, et une 13^{ème} auditive en lisant une 4^{te} au-dessus du *Tenor*. Quant à la 15^{ème} auditive, elle se lit une 3^{ce} au-dessus du *Tenor* en partant d'une 13^{ème} auditive qui se lit comme un unisson. Voici le deuxième *Tenor* avec certains de ces intervalles :



Elève Il me semble que cela ne doit pas poser de difficulté particulière. En revanche, je n'aurais pas pensé débiter de cette manière.

Maître Tu n'as pas encore appris à placer ce type d'enchaînement au début d'une mélodie. Mais puisque tu l'as déjà étudié en milieu de phrase, cela doit te paraître clair.

Elève En effet.

Maître Il est tout de même nécessaire de ressentir que les intervalles au-delà de la 12^{ème} ne rendent pas une aussi belle harmonie, car l'éloignement des voix ne permet pas la même fusion des sons. C'est pour cela qu'ils seront utilisés plus rarement.

Travaille à nouveau à partir des mélodies données en intégrant ces nouvelles consonances. Comme pour les enchaînements précédents, la direction mélodique du *Tenor* doit te guider, notamment pour former une majorité de *mouvements contraires*.

LEÇON IX

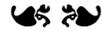
AUTRES ENCHAÎNEMENTS

Maître Tu viens de travailler toutes les consonances utilisables dans le cadre d'un contrepoint à 2 voix. Les enchaînements travaillés jusqu'à présent sont les suivants : 3^{ce}-5^{te}, 3^{ce}-unisson, 3^{ce}-6^{te}, 6^{te}-3^{ce}, 6^{te}-8^{ve}, 6^{te}-10^{ème}, 8^{ve}-6^{te}, 8^{ve}-10^{ème}, ainsi que d'autres répétitions. Il est évident que d'autres encore sont envisageables, comme 5^{te}-6^{te}, 3^{ce}-8^{ve}, unisson-5^{te}, etc... C'est ce que nous allons maintenant étudier de manière non exhaustive.

Débutons par l'enchaînement 5^{te}-6^{te}.

Cet enchaînement peut être formé si le *Tenor* reste en place ou descend d'une 2^{de}. Et inversement, l'enchaînement 6^{te}-5^{te} est possible si le *Tenor* reste en place ou monte d'une 2^{de}. Examine le sixième *Tenor* avec ce contrepoint :





Maître Je pourrais te décrire encore d'autres enchaînements tels que 3^{ce}-8^{ve}, 5^{te}-10^{ème}, unisson-5^{te}, unisson-6^{te} ainsi que leur inversion. Il me semble cependant que tu es maintenant capable d'envisager seul tout type d'enchaînements. Garde à l'esprit tous les conseils précédents et sois très attentif au résultat sonore de ton contrepoint. Dans tous les cas, n'oublie pas que, puisque ces enchaînements génèrent un assez grand intervalle mélodique, il est difficile d'en utiliser plusieurs à la suite. Un grand intervalle peut avoir un effet saisissant, seulement s'il est très bien conduit et seul parmi d'autres conjoints et petits. Note pour terminer, qu'après un intervalle disjoint relativement grand, il est souvent meilleur de poursuivre avec un intervalle conjoint dans la direction opposée.

Expérimente un peu cela sur les mélodies de travail, puis dans tes inventions futures lorsque tu en ressentiras l'envie.

LEÇON X

COMMENCER ET TERMINER (2)

Maître Revenons un instant sur le traitement du début d'une mélodie et de la fin des phrases.

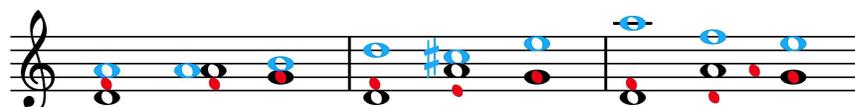
Le début d'une mélodie de *Tenor* peut monter, rester en place ou descendre. Or, toutes les mélodies de travail que je t'ai fournies jusqu'à présent débutent en montant ou en restant en place. Il reste à étudier celles qui descendent.

Lorsque les deux premières notes du *Tenor* descendent, la consonance parfaite doit être différente, afin d'éviter un *mouvement semblable* ainsi qu'un grand saut en début de pièce. Dans le cas d'un début en 3^{ces} (auditives), la consonance parfaite sera l'unisson qui sera lu une 3^{ce} sous le *Tenor*. De même, un départ à l'8^{ve}J permettra de former des 10^{èmes} avec le *Tenor*. Et dans le cas d'un début en 6^{tes}, la consonance parfaite sera la 5^{te}J qui sera lue une 2^{de} sous le *Tenor*. Voici deux exemples :



Elève En effet, cela convient beaucoup mieux avec ces consonances. Ici, cela évite de franchir une 4^{te} dès le début de la pièce. Je retiens donc que si le *Tenor* descend je forme ces consonances.

Maître Tout à fait. Note cependant que si l'intervalle de départ du *Tenor* est grand, qu'il soit ascendant ou descendant, la consonance parfaite peut être autre. Voici par exemple le début d'une mélodie de *Tenor* et trois réalisations différentes :



Elève Je n'avais pas envisagé tous ces cas. Alors que dois-je retenir ?

Maître Il est inutile de lister et retenir tous les cas mélodiques du *Tenor* avec les

consonances parfaites correspondantes. Tu dois simplement comprendre que la consonance parfaite du début doit être la plus proche possible de celle imparfaite qui suit. Quant au système de lecture, si tu en as encore besoin, tu es maintenant capable de trouver seul ce que tu devras lire. Le choix de la consonance initiale se fait en fonction de divers éléments comme la ligne mélodique du *Tenor*, l'*ambitus* des voix, une sensation particulière souhaitée, etc. Tu comprendras cela lorsque tu auras plus d'expérience.



Maître Maintenant, étudions à nouveau les cadences. Les fins de phrases du *Tenor* ne se terminent pas toujours par une cadence de *Tenor*, c'est-à-dire par une 2^{de} mélodique descendante. Dans de tels cas, tu dois modifier le *Tenor* lui-même, en lui ajoutant la ou les hauteur(s) nécessaire(s), afin qu'il se conclue par cette 2^{de} mélodique descendante. Par exemple, si la phrase se termine par *Ffa-Dre*, tu peux la modifier en *Ffa-Emi-Dre* ou encore en *Ffa-Dre-Emi-Dre*, et si elle se termine par *Emi-Gsol*, tu peux la chanter comme suit : *Emi-Gsol-Ala-Gsol*. Ces deux exemples me semblent suffisants pour comprendre comment résoudre ces cadences.

Elève Oui, j'ai compris. Mais je suis extrêmement surpris de ces propos. Tu me conseilles de modifier le texte écrit ? Mais qui suis-je pour prétendre modifier une composition ? De plus, comment imaginer qu'à l'époque de cette pratique musicale, ces *Tenores* souvent issus de chants grégoriens aient pu être transformés ? Cela frôle l'hérésie !!!

Maître Si tu souhaites une preuve de cela, il te suffit d'analyser une pièce d'un grand compositeur de ton choix des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, basée sur un *Cantus firmus* grégorien. Tu t'apercevras de leur pratique.

Elève Je ne mets pas en doute tes propos, mais je suis profondément étonné.

Maître C'est tout à fait normal. En réalité, ta réaction est celle d'un musicien actuel formé à respecter ce qui est écrit. Or le respect ne doit pas se situer uniquement au niveau des signes graphiques à décrypter, mais aussi et surtout à celui de la compréhension de ce qui a été écrit. Cela revient à se poser quelques questions comme : Pourquoi cela a-t-il été noté ? Pourquoi de cette manière ? Comment les musiciens de l'époque utilisaient-ils le document musical écrit, et plus globalement tout document écrit ? Je ne développerai pas cela, car le sujet direct de notre travail est autre. Mais comprends le paradoxe : ils respectaient le texte musical en

l'adaptant au besoin de la polyphonie, et nous le respectons en suivant les signes « à la lettre ». Nous remplaçons le respect du sens par celui du signe. Autrement dit, nous négligeons le signifié au profit du signifiant.

Elève Je peux donc changer à loisir les notes de la mélodie ?

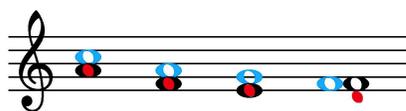
Maître Je n'ai pas dit cela non plus. En grande partie, la musique monodique n'a pas été conçue pour être mise en polyphonie. Elle se suffit à elle-même. Mais lorsque nous souhaitons lui superposer d'autres voix, il est nécessaire de l'adapter à cette nouvelle utilisation, sans pour autant ni la défigurer, ni la dénaturer. Et bien que je te parle ici des cadences, il est possible d'envisager également quelques modifications en milieu de phrase. Mais réservons notre travail actuel aux fins de phrases. Une fois de plus, des exemples de maîtres te feront découvrir les autres possibilités.

Elève Donc, pour résumer, si la fin d'une phrase ne se termine pas par une 2^{de} mélodique descendante, je la modifie pour l'obtenir.

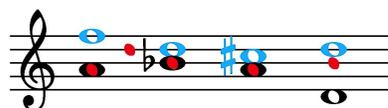
Maître Tu as bien compris.

Voici maintenant encore deux cas particuliers de fin de phrase dans lesquelles l'adjonction de hauteurs n'est pas indispensable.

Si le *Tenor* termine une phrase par une 2^{de} ascendante, il est possible de former avec la voix supérieure l'enchaînement 3^{ce}m-unisson ou 10^{ème}m-8^{ve}J. Pour cela, il est envisageable de hausser d'un demi-ton l'avant-dernière hauteur du *Tenor* si besoin, et l'unisson auditif se lit une 3^{ce} en-dessous du *Tenor*. Ainsi, la cadence dite « de *Tenor* » se trouvera déplacée à la voix supérieure.



Si le *Tenor* termine une phrase par une 5^{te} descendante, ce qui est nommé cadence de *Bassus*, il est possible de former l'enchaînement 3^{ce}M-8^{ve}J, comme dans l'exemple suivant :



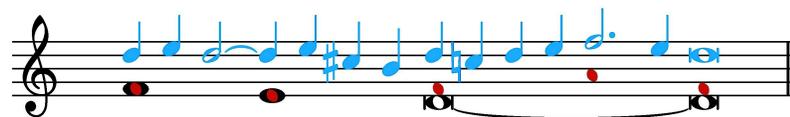
Elève Bien. Mais lorsque j'improvise, comment le *Tenoriste* peut-il savoir les modifications auxquelles je pense, qu'il s'agisse d'ajouter de hauteurs ou de hausser

l'avant-dernier son du *Tenor* ?

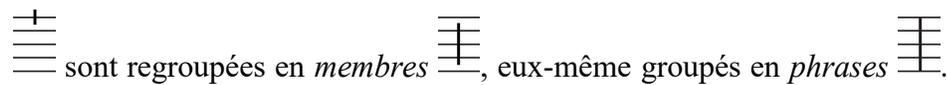
Maître Il ne peut bien évidemment pas les deviner. Il est donc préférable de se mettre d'accord au préalable avec lui.

Note également que, dans tous les cas de cadences, il est préférable de terminer la mélodie avec l'8^{ve}J. Les 5^{tes}J sont tout à fait convenables pour clore une phrase, mais seront évitées pour clore une pièce.

Pour terminer, voici comment il est possible de terminer une pièce : après la cadence, lorsque le *Tenoriste* est arrivé sur sa dernière hauteur, le *Superius* peut poursuivre un *supplément* sur quelques *tactus* avant de retourner à l'8^{ve}. La pièce est ainsi clairement ponctuée. Voici un exemple basique qui peut être réalisé avec ce que tu as déjà appris. Mais tu pourras envisager d'inventer des suppléments bien plus développés avec les chapitres suivants.



J'ai noté ces chants avec les différents signes de ponctuation : des *incises*

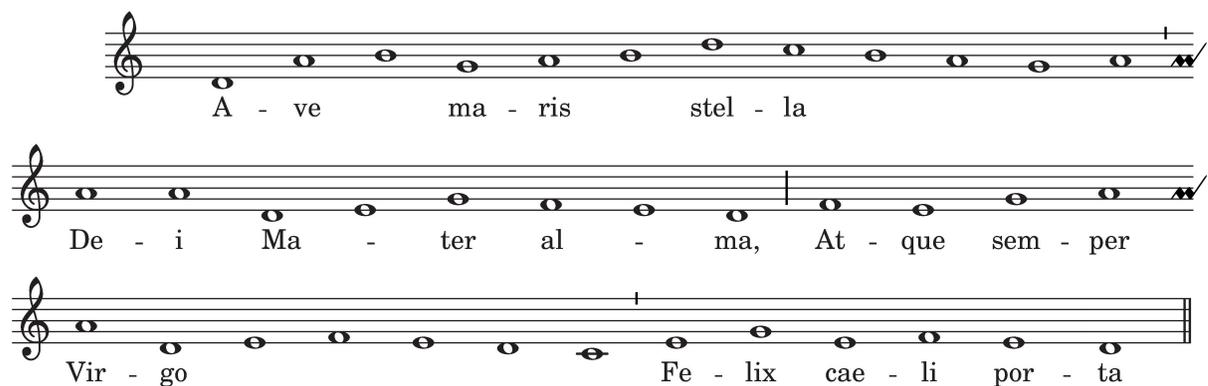

 sont regroupées en *membres* , eux-même groupés en *phrases* . La fin du

chant est quant à elle indiquée par une double barre : . Tu remarqueras également le signe  à la fin de chaque ligne. Ce signe, nommé *guidon*, indique la prochaine note et permet ainsi de lire l'intervalle suivant sans difficulté.

Ces chants ont bien évidemment un texte. Si chanter le texte te pose quelques difficultés, n'hésite pas à solmiser ou solfier dans un premier temps.

Quant aux cadences, je te conseille pour le moment de les former à la fin de chaque *incise*. Plus tard, et en fonction de la longueur des *incises*, tu pourras placer les cadences à la fin des *membres* ou des *phrases*. Note enfin qu'à chaque cadence, tu peux doubler la durée de la dernière hauteur afin de créer un meilleur repos.

Ave maris stella



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

Ut queant laxis

U

The musical score for 'Ut queant laxis' consists of four staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are half notes, and the lyrics are written below the notes. The first staff starts with a large 'U' and the lyrics 'T que - ant la - xis re - so - na - re fi - bris'. The second staff has lyrics 'Mi - - ra ges - to - rum fa - mu - li tu -'. The third staff has lyrics 'o - - rum, Sol - - ve pol - lu - ti La -'. The fourth staff has lyrics 'bi - i re - a - tum, San - cte Jo - an - nes.' The piece ends with a double bar line.

T que - ant la - xis re - so - na - re fi - bris

Mi - - ra ges - to - rum fa - mu - li tu -

o - - rum, Sol - - ve pol - lu - ti La -

bi - i re - a - tum, San - cte Jo - an - nes.

Pange lingua

P

The musical score for 'Pange lingua' consists of five staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are half notes, and the lyrics are written below the notes. The first staff starts with a large 'P' and the lyrics 'An - ge lin - gua glo - ri - o - si Cor -'. The second staff has lyrics 'po - ris mys - te - ri - um, San - gui - nis - que'. The third staff has lyrics 'pre - ti - o - si, Quem in mun - di pre - ti - um'. The fourth staff has lyrics 'Fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef - fu - dit'. The fifth staff has lyrics 'gen - ti - um'. The piece ends with a double bar line.

An - ge lin - gua glo - ri - o - si Cor -

po - ris mys - te - ri - um, San - gui - nis - que

pre - ti - o - si, Quem in mun - di pre - ti - um

Fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef - fu - dit

gen - ti - um

Creator alme siderum

C

Re - a - tor al - me si - de - rum, Ae - ter - na lux
cre - den - ti - um. Je - su, Re - dem - ptor om - ni - um,
In - ten - de vo - tis sup - pli - cum.

Detailed description: This block contains the musical score for the hymn 'Creator alme siderum'. It features three staves of music in a single system. The first staff begins with a large 'C' time signature. The notes are simple, mostly quarter and half notes, with lyrics written below. The second staff continues the melody, and the third staff concludes with a double bar line.

Bene omnia fecit

B

E - ne om - ni - a fe - cit: sur -
dos fe - cit au - di - re, et
mu - tos lo - qui.

Detailed description: This block contains the musical score for the hymn 'Bene omnia fecit'. It features three staves of music in a single system. The first staff begins with a large 'B' time signature. The notes are simple, mostly quarter and half notes, with lyrics written below. The second staff continues the melody, and the third staff concludes with a double bar line.

Stabat mater dolorosa

S

Ta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa Jux - ta cru - cem
la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

Detailed description: This block contains the musical score for the hymn 'Stabat mater dolorosa'. It features two staves of music in a single system. The first staff begins with a large 'S' time signature. The notes are simple, mostly quarter and half notes, with lyrics written below. The second staff continues the melody and concludes with a double bar line.

Benedictus es Domine Deus

B

E - - ne - - di - ctus es Do - mi -
ne De - us pa - trum nos - tro -
- rum. Et lau - da - bi - lis
et glo - ri - - o - - sus in
sae - - - cu - la.

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a large letter 'B' and contains the lyrics 'E - - ne - - di - ctus es Do - mi -'. The second staff continues with 'ne De - us pa - trum nos - tro -'. The third staff has a bar line and contains '- rum. Et lau - da - bi - lis'. The fourth staff contains 'et glo - ri - - o - - sus in'. The fifth staff ends with a double bar line and contains 'sae - - - cu - la.'.

Te lucis ante terminum

T

E lu - cis an - te ter - mi - num, Re - rum Cre - a -
tor, pos - ci - mus, Ut pro tu - a cle - men - ti - a,
Sis prae - sul et cus - to - di - a.

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a large letter 'T' and contains the lyrics 'E lu - cis an - te ter - mi - num, Re - rum Cre - a -'. The second staff continues with 'tor, pos - ci - mus, Ut pro tu - a cle - men - ti - a,'. The third staff ends with a double bar line and contains 'Sis prae - sul et cus - to - di - a.'.

LEÇON XI

CAS PARTICULIERS

Maître Je souhaite maintenant attirer ton attention sur trois points auxquels il faut être particulièrement attentif. Peut-être as-tu déjà rencontré de tels cas précédemment ?

Tout d'abord, la voix inventée franchit parfois des 4^{tes} ou 5^{tes} mélodiques. Veille bien à ce qu'elles soient justes. Il faut y prêter une grande attention notamment lorsqu'il s'agit de la 4^{te} *Ffaut-Bfabmi* ou *Bfabmi-Ffaut*. Ainsi, si tu montes à partir de *Ffaut*, chante *Ffaut-Bfa*; inversement si tu descends de *Bmi* chante *Bmi-Ffa#*. Si tu descends de *Bfa*, chante alors *Bfa-Ffaut*. Fais également attention si la 4^{te} est formée à partir d'une hauteur haussée ou baissée d'un demi-ton (# ou *b*). Dans ce cas, et en dehors des 4^{tes} *Ffaut-Bfabmi* citées précédemment, la hauteur suivante sera également haussée ou baissée d'un demi-ton, comme par exemple : *Cut#-Ffa#*, *Gut#-Cfa#*, etc. Le principe est évidemment le même pour les 5^{tes} justes.

Elève Je comprends.

Maître Le second point est que lorsque tu chantes *B*, il faut toujours te demander s'il s'agit d'un *Bmi* ou d'un *Bfa*. Premièrement, il ne doit pas se produire de 4^{te} augmentée mélodique comme je viens de le signaler, que cette 4^{te} se produise avec ou sans les hauteurs intermédiaires. Ensuite, un *B* au sommet d'une petite arche mélodique peut impliquer un *Bfa*.

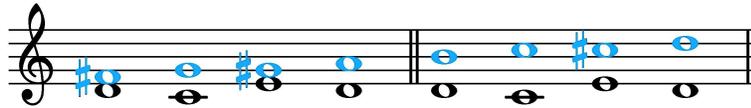
Elève Pourquoi un *B* devrait-il être bémol au sommet d'une petite arche ?

Maître Pour te donner une explication complète je devrais entrer dans des détails d'ordre théorique. Les consignes que je viens de te fournir sont simplifiées à l'extrême. Tu peux cependant sentir que *Bfa* a tendance à nous conduire vers le bas, contrairement à *Bmi* qui nous donne envie de monter. Si tu veux vraiment en savoir plus, sache que le domaine des accidents est complexe, et que l'étude de la solmisation n'est pas inutile.

Elève Bien.

Maître Le troisième point que je souhaitais aborder ici est le suivant. Si la phrase se termine par un intervalle descendant suivi d'une 3^{ce} ascendante puis d'une 2^{de}

descendante, et que la consonance imparfaite de la pénultième doit être majorée, aucune consonance parfaite ne doit être placée sur l'antépénultième. Regarde ces deux fins de phrases à ne pas réaliser :



Tu remarques que dans de tels cas, un demi-ton chromatique mélodique est produit. Or, dans le cadre de notre travail, le demi-ton chromatique est à exclure. Il faut savoir qu'à l'époque, le demi-ton chromatique et celui diatonique n'était pas «égaux». Celui chromatique a d'ailleurs parfois été nommé «demi-ton inchantable», terme qui se révèle limpide.

Elève Je pense avoir compris ces cas particuliers. Je vais les mémoriser pour ne pas produire ces maladdresses.

LEÇON XII

FORMULES ORNEMENTALES

Maître Tu as déjà abordé l'ornementation du contrepoint en cherchant à rompre l'homorythmie du *Gymel* par l'intermédiaire de *broderies*, *hauteurs de passage*, *retards*, *échappées* et *anticipations*. Nous avons constaté que l'association de deux éléments ornementaux pouvait créer une formule de quatre sons. Poursuivons ce travail par la mémorisation de quelques autres formules basiques qui seront cette fois-ci utilisées en fonction du contexte.

Et plutôt qu'un long discours, lis le tableau de la page suivante et commente-le si cela est nécessaire.

Intervalle mélodique chanté	Formules possibles en fonction de l'intervalle formé avec le <i>Tenor</i>		
	Pas sur les 5 ^{tes}	Pas sur les 6 ^{tes}	Uniquement sur les 8 ^{ves} ou les 6 ^{tes}

Elève Je ne saisis pas pourquoi certaines formules ne sont pas convenables si l'on forme une 5^{te} ou une 6^{te} avec le *Tenor*. Par exemple, pourquoi ne pas chanter *Are Bmi Cfa Bmi Are* sur une 5^{te} si le *Tenor* répète *Dre* ? Je n'entends rien de choquant.

Maître Alors, chante à nouveau cet exemple et écoute mieux ce qui se passe sur la 2^{ème} battue du *tactus* lorsque *Cfa* est chanté sur *Dre*.

Elève Oui, j'entends bien cette légère dissonance. Mais elle est si courte que je ne la trouve pas vraiment gênante.

Maître En effet, cette dissonance est courte. Cependant, elle tombe d'une part sur une battue, et surtout elle s'effectue lors d'un changement de direction, ce qui lui donne plus de présence. Il est donc préférable de ne pas l'utiliser dans ce cas.

11 Formule nommée *cambiata*.

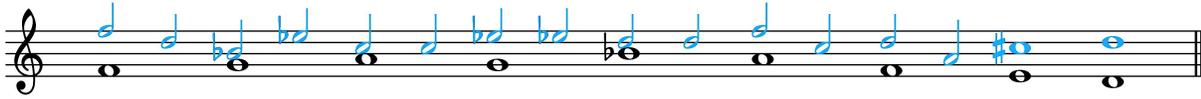
- Elève J'entends maintenant ce que tu viens de m'expliquer. Cela est subtil.
- Maître Oui, comme souvent en musique. Maintenant chante la formule *Are Bmi Cfa Are Bmi* sur le *Tenor* suivant : *Dre Emi*.
- Elève Je trouve cette sonorité jolie mais assez dure. Pourquoi cela sonne-t'il durement ?
- Maître Je ne dis pas que cela est laid. Seulement, la dureté que tu remarques risque de rompre la fluidité de la phrase. Il y a deux raisons pour expliquer cette sensation. Tout d'abord les deux voix forment deux 5^{tes} consécutives : *Dre Ala* puis *Emi Bmi*. Or, puisque la 5^{te} est une consonance parfaite qui donne une certaine stabilité, deux de suite ont tendance à rompre la direction musicale. De plus, la formule change de direction sur une dissonance et franchit ensuite un intervalle disjoint. Tout cela explique cette dureté. Ce cas est donc encore plus à éviter que celui précédent. En revanche, elle sonne très bien sur le *Tenor* suivant : *Cut Dre*.
- Elève Je comprends mieux.
- Maître Sois maintenant très attentif à ce qui suit.

L'ornementation n'est pas du « remplissage ». Chaque élément ornamental possède un aspect dynamique propre à son contexte : il n'est pas là pour « rendre joli » un passage, mais a une véritable fonction. L'ornementation permet par exemple de donner un éclairage particulier à une courbe mélodique, de renforcer un aspect ou un moment de la phrase, de donner vie à un passage, etc. Je te l'ai déjà dit, mais il me semble utile d'insister sur cette notion. En pratique, une ornementation doit se produire uniquement si tu en sens le besoin : la sensation doit impérativement pré-exister au chant ou au jeu. Cela est d'ailleurs vrai pour tout ce que chante ou joue le musicien.

Comme dans les chapitres qui précédent, je te conseille dans un premier temps de former systématiquement chaque formule dès que cela est possible afin de bien toutes les intégrer. C'est seulement après ce travail sérieux de mémorisation qu'il est possible de « produire » de la musique.

Pour conclure avec ces formules, sache qu'il en existe bien évidemment de nombreuses autres. Tu pourras en inventer toi-même. Mais c'est surtout le travail de pièces de maîtres qui te donnera d'autres idées. C'est dans ce but (pour les formules ornamentales mais également pour d'autres éléments) que je te fournirai quelques duos de Antonio de Cabezón à la fin de ce cours.

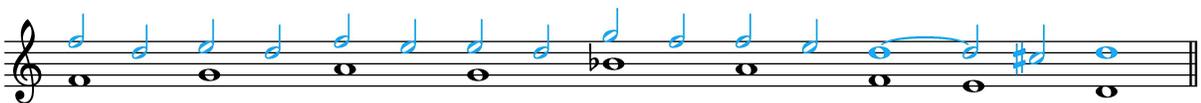
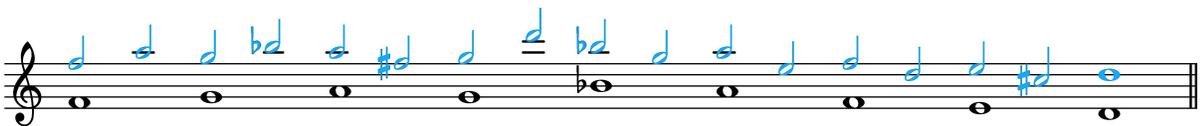
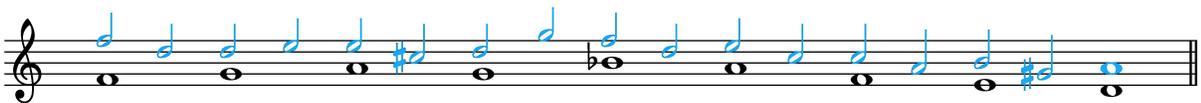
Maître En effet, le résultat musical est loin d'être excellent. Pense qu'il s'agit uniquement d'un exercice qui te permettra d'acquérir cet enchaînement très utile. Maintenant nous pouvons alterner ces mêmes intervalles avec des *mouvements contraires* entre la deuxième battue et le *tactus* suivant. Voici ce que nous obtenons sur la même mélodie :



Elève Cela est très clair. Pourquoi ne pas avoir ajouté à cet exemple le départ à la 5^{te} ?

Maître Tout simplement parce que dans le cas des *mouvements contraires* tu obtiendrais très rapidement les mêmes intervalles.

Voici maintenant les trois autres enchaînements à travailler. Tout d'abord avec l'utilisation d'une 5^{te}J sur les *tactus* en formant un *mouvement contraire* ou *oblique* entre la deuxième battue et le *tactus* suivant. Ensuite avec l'utilisation d'une 8^{ve}J sur les *tactus* toujours en formant un *mouvement contraire* ou *oblique* entre la deuxième battue et le *tactus* suivant. Puis pour terminer avec l'utilisation de l'enchaînement 6^{te}-5^{te}J sur les *tactus*. Voici un exemple de chacun de ces enchaînements :



Elève Je pense avoir compris ces possibilités. Mais cela ne produit-il pas trop de 5^{tes} ou d'8^{ves} successives, ainsi que certains intervalles mélodiques tendus ?

Maître Je te félicite. En effet, ces exercices étant répétitifs, ils ne sont pas musicalement riches et présentent certains défauts. Focalise-toi sur chacun de ces enchaînements plutôt que sur leur succession.

Il est bien évidemment possible d'envisager le mélange de ces enchaînements ainsi que d'autres enchaînements systématiques. Si tu le souhaites,

inventes-en toi-même. Pour cela, fixe un intervalle sur le *tactus* et le *mouvement* à effectuer entre la deuxième battue et le *tactus* suivant. Mais attention : évite d'atteindre les consonances parfaites avec un *mouvement parallèle* ou *semblable*.

Travaille alors maintenant chacun de ces enchaînements et n'hésite pas à orner ton contrepoint lorsque tu t'en sens capable.

LEÇON XIV

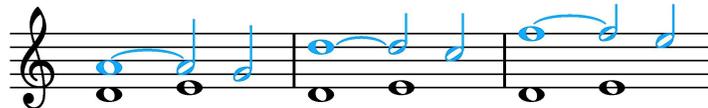
LES RETARDS

Maître Tu as déjà travaillé les *retards*, mais seulement sous certaines conditions limitées. Tu vas maintenant apprendre d'autres possibilités, notamment grâce à l'utilisation des différentes consonances et de l'éventuel placement de deux hauteurs par *tactus*.

Comme je te l'ai déjà dit, la résolution des *retards* peut être produite sur toute consonance, mais sonne généralement mieux, de manière plus souple, sur les imparfaites. Tu vas donc travailler toutes les possibilités, et à toi d'exercer ton sens critique afin d'utiliser celles qui semblent être les plus convenables à ton contrepoint.

Pour ne pas te donner en vrac toutes les possibilités, je vais procéder par étape en fonction du *mouvement* du *Tenor* et te donner quelques exemples pour débiter. Voyons tout d'abord les cas possibles lorsque le *Tenor* monte une 2^{de}.

Si le *Tenor* monte d'une 2^{de}, alors, tu peux créer un *retard* en formant avec lui une 5^{te}, une 8^{ve} ou une 10^{ème} :



Note que la 3^{ce} pourrait également convenir, puisque la 10^{ème} n'est que sa réitération¹⁴. Mais la résolution du *retard* devrait alors se faire sur l'unisson, qui n'est pas la consonance la plus riche dans le contrepoint à 2 voix.

Si la voix inventée ne forme pas ces intervalles sur le *tactus*, elle peut s'y rendre sur la deuxième battue :

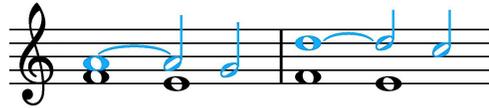


Elève Cela me semble clair, même si le nombre de possibilités risque de me faire hésiter.

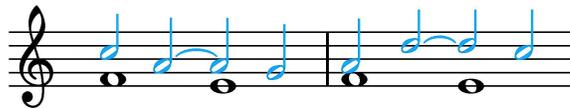
14 Son redoublement.

Maître Il est évident que seul un travail sérieux te permettra d'intégrer ces nombreux *retards*. Mais ne t'inquiète pas, tu as déjà franchi beaucoup de difficultés. Celle-ci n'est pas plus grande que les autres.

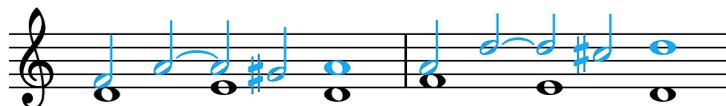
Maintenant, si le *Tenor* descend une 2^{de}, alors les consonances possibles pour produire un *retard* sont la 3^{ce} et la 6^{te} comme te le montrent clairement ces exemples :



De même, ces consonances peuvent être placées sur la deuxième battue du *tactus* :

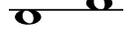
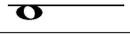
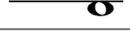


Note que ce type de *retard* peut être très utile aux cadences afin d'éviter un intervalle mélodique indésirable (comme ici pour ne pas chanter *Ffa Gsol#*) ou de changer de consonance imparfaite (par exemple pour former une 8^{ve}J à la place d'une 5^{te}J) :



Elève Le principe est simple.

Maître En effet. Alors, pour chaque intervalle mélodique du *Tenor*, tu peux comprendre que seules certaines consonances permettent de former des *retards*. Et pour être plus concis, voici un tableau résumant diverses possibilités. Note tout de même que les répétitions sont également possibles dans la limite de la 15^{ème}.

Intervalles mélodiques du <i>Tenor</i>	Consonances possibles entre les deux voix
	5 ^{te} , 8 ^{ve} ou 10 ^{ème}
	3 ^{ce} , 6 ^{te}
	6 ^{te}
	5 ^{te}
	10 ^{ème}
	unisson
	8 ^{ve}
	3 ^{ce}

Comme pour les autres éléments étudiés dans les chapitres précédents, travaille ces *retards* sur les chants que je t'ai fournis. Essaie les diverses possibilités de manière systématique. Puis lorsque tu en as trouvées qui te plaisent, joue-les en enrichissant ton contrepoint d'une belle ornementation.

LEÇON XV

CONTREPOINT SOUS LE TENOR

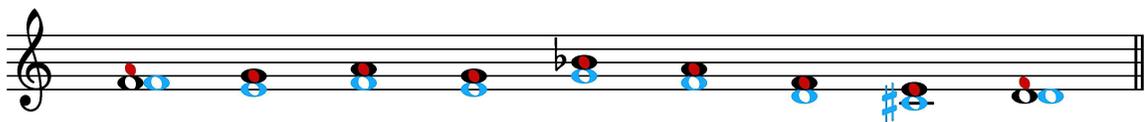
Maître Jusqu'à présent, tu as appris à construire un contrepoint au-dessus d'un *Tenor* donné. Il est bien évidemment possible d'inventer une mélodie en-dessous de ce même *Tenor*. C'est ce que je vais t'enseigner maintenant.

Tout d'abord, sache que les éléments travaillés précédemment sont toujours valables; seuls quelques aménagements sont à apporter. Bien que le système de lecture ait été délaissé, il est préférable de le reprendre un peu pour éviter les erreurs qui risquent de se produire avec les réflexes déjà acquis. Mais, je ne doute pas un instant que tu t'en passeras très rapidement.

Nous allons donc reprendre certaines étapes précédentes.

Elève Bien.

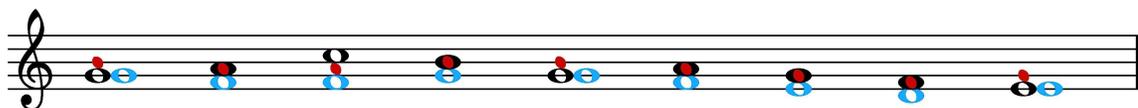
Maître Essayons tout d'abord, un *Gymel à la 3^{ce} inférieure*. Voici ce qu'il faut que tu retiennes : si le *Tenor* monte au début, alors tu chanteras plutôt un unisson sur la première note (en lisant une 3^{ce} supérieure); dans le cas contraire tu chanteras plutôt une 5^{te} (en lisant une 3^{ce} inférieure) ou une 8^{ve} (en lisant une 6^{te} inférieure). Quant aux cadences, elles ne posent aucun problème lorsque le *Tenor* descend d'une 2^{de}, car tu chanteras l'enchaînement 3^{ce}m-unisson (en lisant unisson-3^{ce} supérieure). Dans le cas contraire, tu adapteras la cadence de *Tenor* ou tu placeras l'enchaînement 6^{te}M-8^{ve}. Voici un exemple sur la première phrase de travail :



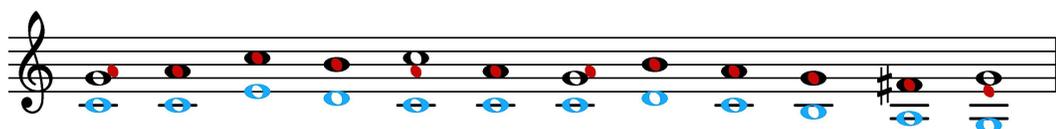
Il n'est pas utile que je détaille plus cela, car l'expérience que tu as déjà acquise te permettra de résoudre les difficultés.

Elève Je pense en effet pouvoir y arriver aisément, d'autant plus qu'il me semble s'agir du même procédé que pour un *Gymel à la 6^{te}*, mais en partant de l'unisson au lieu de l'8^{ve}.

Maître Tout à fait. Travaille cela sur les phrases données.



Concernant le *Gymel à la 6^{te}*, tu peux intégrer en milieu de phrase une 5^{te} dans les V en lisant une 2^{de} supérieure et des 8^{ves} dans les Λ en lisant une 3^{ce} inférieure. Cependant, ici aussi, il n'est pas toujours envisageable de former une 6^{te}M avant une 8^{ve}. Voici un exemple à partir de la huitième phrase de travail :

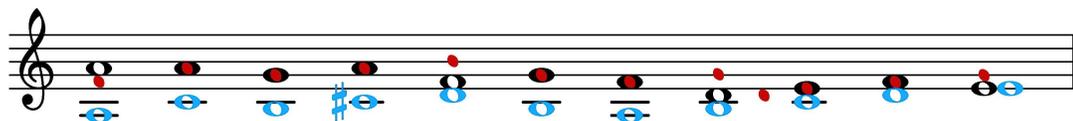


Comme tu peux le constater, cela génère ici une mélodie peu riche et répétitive. Mais l'utilisation d'un plus grand nombre de consonances peut pallier à ce défaut. Exerce-toi à chanter ces consonances parfaites internes sur les divers *Tenores*.

Elève Je pense pouvoir y arriver.



Maître Poursuivons naturellement avec le passage d'un type de *Gymel* à l'autre. Pour cela, passe d'une 3^{ce} à une 6^{te} lorsque le *Tenor* monte en lisant une 4^{te} inférieure; ou passe d'une 6^{te} à une 3^{ce} lorsque le *Tenor* descend en lisant une 4^{te} supérieure. Voici un exemple construit à partir de la quatrième phrase de travail :



Exerce-toi à cela sur les autres phrases de travail.

Elève Je le fais immédiatement.



Maître Il est nécessaire maintenant de te parler des ornements.

Les ornements étudiés conviennent également, mais il faut prendre garde d'une part aux *retards*, et d'autre part aux *formules*.

Les *retards* peuvent être variés. Mais comme je te l'ai déjà indiqué, il est préférable que la résolution se fasse en descendant en se résolvant sur une consonance imparfaite. Cela implique ici que seul un *retard* est véritablement satisfaisant : la 2^{de} qui se résout sur la 3^{ce}, de même pour son redoublement. Deux autres peuvent néanmoins être produits : la 4^{te} qui se résout sur la 5^{te} et la 7^{ème} sur l'8^{ve}.

Concernant les *formules*, tu comprendras aisément d'après ce que tu as étudié, que les restrictions vont changer car les voix sont inversées. Je pense qu'il est inutile de te fournir à nouveau le tableau répertoriant ces formules. Mais fais bien attention à ne pas former de dissonances indésirables et notamment des 4^{tes} sur la seconde battue.

Quant aux autres consonances et au placement d'une seconde consonance par *tactus*, il me semble que ton acquis est suffisant pour comprendre comment procéder sous le *Tenor*. Je vais par conséquent clore ce chapitre car tu en sais maintenant suffisamment pour t'exercer au contrepoint sous le *Tenor*.

Elève Je me permets cependant de te demander une aide à ce sujet : il me semble plus difficile de former une voix qui convienne musicalement sous le *Tenor* que dessus.

Maître Je comprends. Cela peut venir de deux raisons.

Tout d'abord, il faut à nouveau que tu consacres suffisamment de temps à l'invention d'une mélodie inférieure avant d'être à l'aise. Mais, prends également conscience que la musique que nous étudions et entendons quotidiennement se déroule principalement dans un cadre tonal et harmonique, dans le sens moderne du terme. Une mélodie dans la partie grave n'a pas ici pour fonction de soutenir l'ensemble. Tu pourras remarquer que parfois, même des exemples de maîtres nous paraissent plus difficiles à comprendre et à jouer dans un contrepoint de ce type. Un travail sérieux te permettra de mieux sentir cela.

Reprends toutes les mélodies que je t'ai fournies et travaille-les avec soin.

Elève Bien. Je le fais.

LEÇON XVI

AMBITUS ET MODE

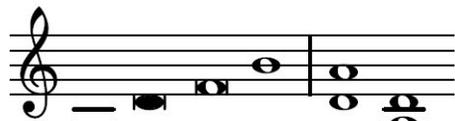
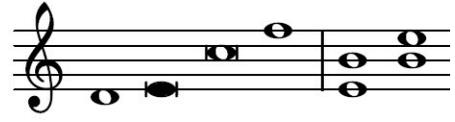
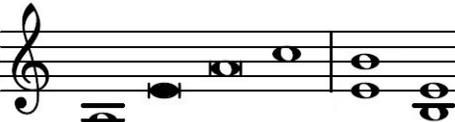
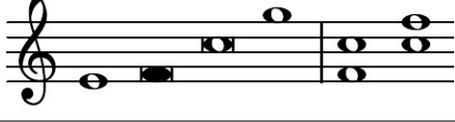
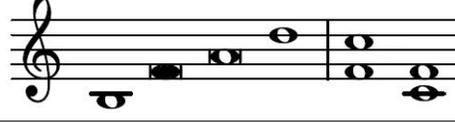
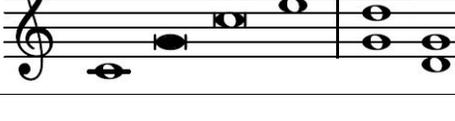
Maître Il est temps de te parler de l'*ambitus*.

Il est utile de savoir que les mélodies naviguent généralement dans une zone délimitée. Bien qu'il soit aisé de trouver des contre-exemples aux consignes qui vont suivre, surtout dans la musique instrumentale, il est bon de savoir gérer l'étendue de cette mélodie.

Comme je te l'ai déjà signalé, la musique qui nous concerne ici se déploie dans un cadre modal. Sans trop entrer dans les détails, il est nécessaire que tu connaisses ce qui caractérise un *mode*. Un *mode* peut être défini, entre-autre, par trois caractéristiques : une hauteur qui clos la mélodie et que l'on nomme *finale*, une hauteur importante qui est généralement mise en valeur et que l'on nomme *teneur*, et un *ambitus* théorique d'une 10^{ème} débutant soit sous la *finale* soit une 5^{te} sous la *finale*, en fonction des *modes*. Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette leçon est l'*ambitus*. Et le choix de l'*ambitus* de la mélodie inventée doit se faire en fonction de celui du *Tenor*.

Elève Si je comprends bien, il est nécessaire de connaître le *mode* et l'*ambitus* de la mélodie de *Tenor*. Et comment puis-je le reconnaître ?

Maître Tu as entièrement raison. Cela est assez simple. Sache tout d'abord qu'il existe huit *modes* différents, basés sur 4 *finales* : *Dré*, *Emi*, *Ffa* et *Gsol*. Ainsi, à chaque *finale* correspond deux *modes* : un dit *authentique* et un autre dit *plagal*. Chaque *mode* a sa propre *teneur* et son propre *ambitus*. Par exemple le mode de *Ré authentique* a pour *finale* *Dré*, comme son nom l'indique, comme *teneur* *Ala* et comme *ambitus* *Cut-Ela*. Afin d'être concis, voici un tableau récapitulatif des 8 *modes*. Les *finales* sont indiquées par le symbole  , la *teneur* par  et l'*ambitus* est borné par deux  . Ensuite j'ai indiqué les intervalles qui structurent le *mode*.

	<i>Authente</i>	<i>Plagal</i>
<i>Ré</i>		
<i>Mi</i>		
<i>Fa</i>		
<i>Sol</i>		

Elève Je pense avoir compris, cependant les *Tenores* que j'ai déjà travaillés ne respectent par tous ces éléments caractéristiques.

Maître Tu as raison. Parfois la *teneur* n'est pas mise en valeur, et parfois l'*ambitus* n'est pas totalement couvert. Mais tu peux pourtant déterminer le *mode* grâce à ces éléments. Rappelle-toi bien que ces caractéristiques sont théoriques.

Elève D'accord. Pourrais-tu également me préciser ce que sont les intervalles structurant le *mode* ?

Maître Ces intervalles, s'ils sont utilisés suffisamment, permettent de renforcer une certaine « identité » du *mode*. Les hauteurs constituant ces intervalles peuvent être utilisées pour réaliser des sauts directs ou pour borner une portion mélodique. Tu peux imaginer que chaque *mode* a deux « zones » dans lesquelles tu peux te déplacer, en en développant une puis l'autre, ou en passant de l'une à l'autre. Mais ne te focalise pas non plus trop sur cela : le parcours mélodique doit rester souple.

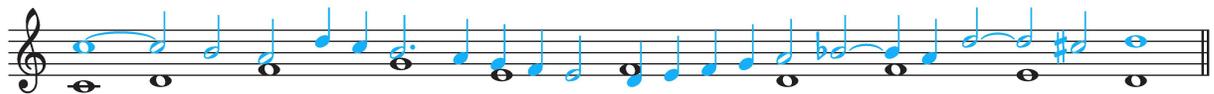
Elève Je pense avoir compris.

Maître Une fois le *mode* de ton *Tenor* déterminé, tu connais son *ambitus* théorique. Ensuite tu peux décider d'utiliser le même *ambitus* pour les deux voix. Dans ce cas, elles risquent de se croiser souvent, c'est-à-dire que la voix inventée sera parfois au-dessus et parfois en-dessous du *Tenor*. Voici un petit exemple :



Il serait possible de choisir le même *ambitus* mais placé une 8^{ve} en-dessous ou au-dessus de celui du *Tenor*. Cependant, je ne te conseille pas cela car les voix risquent d'être souvent trop espacées, ce qui provoque un mélange sonore moins homogène.

En revanche, une autre possibilité est excellente. Choisis pour cela l'*ambitus plagal* pour les *Tenores* en *mode authentique* et inversement. Cet *ambitus* étant au-dessous ou au-dessus de celui *Tenor*. Par exemple avec un *Tenor* en *Ré plagal*, utilise pour la mélodie inventée l'*ambitus de Ré authentique*. Avec ce choix, les deux voix se croisent rarement, et forment un ensemble très homogène :



Travaille à partir des chants donnés avec chacun des choix d'*ambitus* possibles.

Elève J'ai hâte d'observer les divers résultats créés à partir du choix de l'*ambitus*.

LEÇON XVII

MENSURATION

Maître Il reste un domaine important à étudier : la *mensuration*. En effet, depuis le début de ce travail, je t'ai dit que chaque note du *Tenor* équivalait à un *tactus* binaire. Cependant, cela n'est pas une obligation; d'autres possibilités sont alors à envisager. Tout ce qui a été étudié reste valable, mais en prenant comme base d'autres durées.

Par exemple, tu peux considérer que chaque note du *Tenor* équivaut à deux *tactus* binaires. Ainsi, tu pourras former plus de consonances sur chaque hauteur du *Tenor*.

Elève Le résultat pour un même *Tenor* sera alors deux fois plus long que précédemment.

Maître Oui, bien évidemment. Cependant, ce qui est important, ce n'est pas que cela dure plus longtemps. Si tu reprends un beau contrepoint formé sur un *Tenor* avec un *tactus* par note, et que tu le chantes deux fois plus lentement, tu t'apercevras que le résultat n'est pas convenable. Le contexte détermine tout et la *mensuration* fait évidemment partie du contexte.

Elève Ainsi, cela permet, avec le même *Tenor* et les mêmes consignes de former une toute autre polyphonie.

Maître Oui. Et tu peux le faire également avec trois *tactus* pour chaque note du *Tenor*. Dans ce cas, comme dans le précédent, il faut être très vigilant à ne pas tourner en rond ou trop se répéter.

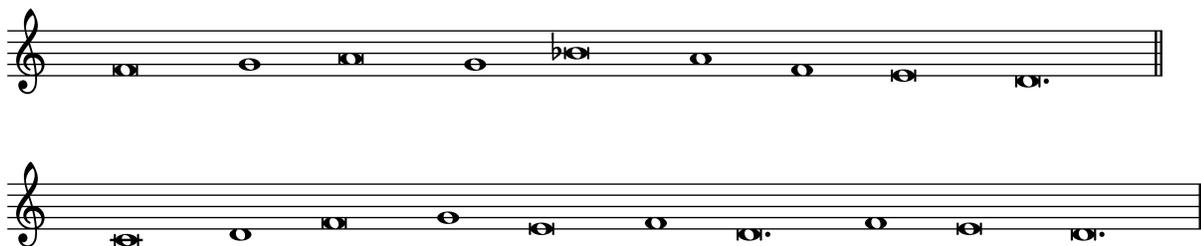
Elève Je comprends la difficulté.

Maître Tu peux également enchaîner une hauteur de deux *tactus* puis une de un *tactus*. Cela donne un cadre ternaire à ce *Tenor*, et la difficulté est de bien garder cette succession de durées. De plus, il peut être alors du plus bel effet de former la cellule rythmique – 1 *tactus* / 2 *tactus* / 3 *tactus* – en fin de phrase. Ainsi, il faut soigner chaque cadence, quitte à allonger une valeur ou en raccourcir deux, afin qu'elle soit constituée par des « ensembles » de 3 *tactus*.

Elève Cela me semble bien complexe.

Maître Pas plus que ce que tu as déjà acquis. Voici deux *Tenores* ainsi traités à partir de

phrases que tu connais bien :



Elève Je crois comprendre maintenant. Il est parfois nécessaire de placer une valeur de 3 *tactus* afin de garder un cycle de 3 *tactus*. Il me semble que cette nécessité vient du nombre de notes paire de la phrase. Mais comment se fait le choix de la note tenue 3 *tactus* ? De même, dans quel but as-tu inversé la cellule rythmique aux cadences ?

Maître Ton analyse est bonne. En effet, le nombre de notes constituant la phrase détermine l'ajout d'une valeur de 3 *tactus*. Mais ne pense pas à compter ces notes : fait attention à ce que l'antépénultième tombe sur le début d'un cycle.

Le choix de la note à maintenir 3 *tactus* est libre. Il peut être appliqué à une hauteur forte du mode comme ici *Dre*. Si tu joues seul les deux voix, à toi à le déterminer à l'avance ou dans l'instant. Si tu chantes avec un autre musicien, c'est le *Tenoriste* qui devra décider et t'en informer au préalable, ou par un geste le moment venu.

Quant à l'inversion rythmique, elle permet d'une part d'annoncer la cadence et d'autre part de rester un peu plus longtemps sur la consonance amenant à la consonance parfaite finale. Cela n'est évidemment pas obligatoire. Fais-en toi-même l'expérience.

N'hésite pas à envisager dans ce cadre rythmique d'autres aménagements possibles.

Elève J'ai bien compris.

Maître Ensuite, tu dois également savoir que le *tactus* peut être lui-même ternaire. Par conséquent, tout ce qui a été dit est valable avec des *tactus* ternaires¹⁵. Tu peux prendre alors conscience du grand nombre de possibilités qui s'offre à toi.

Sache enfin pour terminer, qu'il est même possible de superposer plusieurs *mensurations*. Mais il est inutile d'envisager cela, car la complexité est grande et l'intérêt relativement faible dans le cadre du travail mené actuellement.

¹⁵ Le *tactus* ternaire se matérialise également avec deux battues : la première, la basse, dure 2 tiers du *tactus* et la deuxième le tiers restant.

Elève Le nombre de possibilités est impressionnant !

Maître En effet.

Travaille donc à nouveau sur les *hymnes* en choisissant diverses *mensurations*. Garde un *tactus* binaire pour le moment. Avec le temps et l'expérience, tu exploiteras les *tactus* ternaires.

LEÇON XVIII

INVENTER UNE BELLE MÉLODIE

Maître Maintenant, tu as une bonne vue d'ensemble de ce qu'est le contrepoint à 2 voix sur *Cantus Firmus*. Je tiens à te donner à présent quelques notions concernant l'invention d'une belle mélodie.

La mélodie que tu improvises doit être la moins monotone possible, ne pas tourner longtemps autour des mêmes hauteurs, ne pas utiliser toujours les mêmes durées ou les mêmes cellules rythmiques. Cela peut se résumer par une variété de consonances, d'intervalles mélodiques, de hauteurs et de durées.

Elève Oui, tu m'en as déjà un peu parlé.

Maître En effet. Mais voici quelques éléments supplémentaires qui peuvent t'aider.

Tout d'abord, comme nous l'avons vu également précédemment, utilise les caractéristiques des *modes*, notamment l'*ambitus* et les intervalles mélodiques structurants.

Ensuite, à l'exception de l'8^{ve}, évite de franchir un intervalle mélodique plus grand que la 6^{te}, et si possible seulement la 6^{te}m ascendante. Note bien que je te parle de ces intervalles, qu'ils soient franchis en un saut ou remplis de diverses hauteurs intermédiaires. De plus, fais attention aux grands intervalles, car ceux descendants peuvent parfois sonner plus durement que ceux ascendants.

Elève Ainsi, tu me conseilles de changer de direction assez souvent.

Maître Oui, tu as très bien compris. Pense encore à ceci : lorsque tu franchis deux intervalles disjoints consécutivement dans la même direction, il peut être bon de placer le plus grand des intervalles dans le grave. Cela donne une meilleure stabilité au mouvement mélodique.

Elève Je comprends cela mais je ne le ressens pas.

Maître C'est en effet assez subtil. Mais écoute la différence entre *Dre Gsol Bfa* et *Dre Ffa Bfa*. Le second fragment n'est pas laid mais paraît un peu plus rude; alors que le premier semble plus naturel.

Elève Je pense saisir la subtilité, mais il me faudra un peu de temps pour l'intégrer réellement.

Maître C'est tout à fait normal. Maintenant, concernant les durées : prends conscience qu'enchaîner des valeurs longues à des valeurs très courtes peut donner un effet un peu rude. Il vaut mieux passer d'une valeur à une autre proche comme d'une *Semi-brève*¹⁶ à une *Minime*¹⁷, ou d'une *Fuse*¹⁸ à une *Semi-minime*¹⁹. Cela permet une plus grande souplesse de la conduite mélodique.

Elève Je crois comprendre.

Maître Je souhaite insister à nouveau sur le fait que la mélodie doit être dirigée. Tu dois lui donner du sens. Tu dois sentir que, tout en portant une attention au *Tenor*, c'est elle qui t'entraîne. Et de même, il est nécessaire d'organiser ton discours, peut-être en ornant peu le début, puis un peu plus en fonction de tes envies.

Pour terminer, prends bien conscience que la notion de « belle mélodie » ne peut pas s'envisager en dehors de la fonction de la voix mais aussi du style musical souhaité. L'étude d'œuvres diverses permet de saisir cela concrètement.

Elève Je vais essayer de mettre à profit ces précieux conseils.

16 Ancien terme de la ronde.

17 Ancien terme de la blanche.

18 Ancien terme de la croche.

19 Ancien terme de la noire.

LEÇON XIX

MOTIFS MÉLODICO-RYTHMIQUES

Maître En plus des quelques conseils que je viens de te fournir, il est possible d'utiliser un ou plusieurs motifs mélodico-rythmiques pour construire et structurer un contrepoint. Nous allons pour cela analyser un fragment d'un duo de Cabezon que tu trouveras en entier à la fin de ce volume. Voici ce fragment :



Remarques-tu la répétition d'un motif ?

Elève Oui, c'est évident. A chaque hauteur du *Tenor* est associé le même motif de 4 notes qui forme les intervalles de 3^{ce}-6^{te}-6^{te}-5^{te} avec le *Tenor*.

Maître Très bien. Note cependant que les motifs ne sont pas transposés mais « déplacés » sur l'échelle diatonique.

Elève En effet.

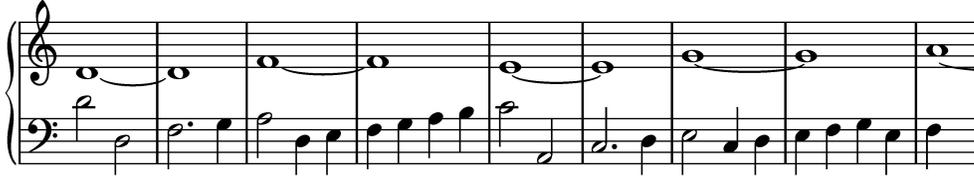
Maître Ici, Cabezon exploite ce petit motif lors de la montée conjointe constante du *Tenor*. Tant que le *Tenor* franchit le même intervalle mélodique, il est possible de reproduire un élément mélodico-rythmique. C'est la manière la plus simple d'utilisation d'un motif. Note tout de même qu'un motif trop répété impliquerait un certain appauvrissement. Pars du principe que 3 répétitions constituent le maximum.

Maintenant que tu as compris cet élément musical, essaie de le reproduire sur les mélodies que tu travailles depuis le début de ce cours. Cherche les passages où le *Tenor* monte deux ou trois fois conjointement et chante ce motif à cet endroit de la phrase. Puis cherche d'autres passages où le *Tenor* reproduit un ou deux intervalles et forme à ces endroits le même fragment mélodique que tu auras inventé.

Elève Bien.



Maître Maintenant, voici un fragment d'un autre duo de Cabezon. Analyse-le et dis-moi ce que tu remarques :



Elève Je remarque que le *Cantus firmus* est à la voix supérieure en doubles-rondes. Je constate également qu'il franchit mélodiquement deux fois une 3^{ce}, tout d'abord à partir de *Dre* puis de *Emi*. Pendant ce temps, la voix inférieure semble jouer le même motif, plus long que dans le précédent exemple. Cependant le premier motif se termine par une petite gamme ascendante et sa répétition est légèrement différente.

Maître En effet, ce que tu as analysé est exact. Pourtant tu as négligé un aspect très important.

Tout d'abord tu as raison en signalant que le motif est modifié à la fin de la répétition. Mais tu ne m'en as pas expliqué la raison. Si tu regardes bien le *Tenor*, tu remarqueras qu'il descend d'une 2^{de} après la première 3^{ce} mélodique - *Dre Ffa Emi* - et qu'il monte en revanche d'une 2^{de} après la deuxième - *Emi Gsol ala*. Le *Tenor* répète donc bien cette 3^{ce} mélodique mais se dirige ensuite dans deux directions différentes. Il n'est donc pas surprenant que la fin du motif de la voix inférieure soit différent lors de sa répétition.

Ensuite, tu n'as pas examiné les intervalles entre les deux voix. Le premier motif débute à l'8^{ve} du *Tenor* alors que sa répétition débute à la 12^{ème}. De plus, le début de la petite gamme dont tu parles n'est pas identique les deux fois, justement parce que les intervalles sont différents. Tu comprends alors que le motif peut être joué en changeant l'intervalle de départ formé avec le *Tenor*, mais aussi être modifié en fonction des possibilités obtenues. Ces modifications ne dénaturent pas le motif qui reste ainsi très reconnaissable.

Elève J'ai été un peu rapide dans mon analyse. Je comprends maintenant que la répétition d'un motif est plus complexe que je ne le croyais. Cela m'offre par la même occasion plus de possibilités. Mais comment savoir s'il est envisageable de déplacer un motif ?

Maître Cela ne peut pas se résumer simplement. Cela dépend des intervalles mélodiques du motif, de ceux du *Tenor* et de l'emplacement du motif par rapport au *Tenor*. Ici, le début du motif monte d'une 3^{ce} sur une seule hauteur du *Tenor*, puis d'une autre avec une hauteur de passage lors de la montée - également d'une 3^{ce} - du *Tenor*. Si les deux voix montent simultanément d'une 3^{ce}, cela forme un *mouvement parallèle* qui ne laisse que cette possibilité : l'utilisation des consonances imparfaites. Ensuite, si tu examines les consonances lors d'un mouvement oblique, tu remarqueras qu'il est souvent possible de monter d'une 3^{ce}, puisque c'est justement ce qui sépare l'unisson de la 3^{ce}, la 3^{ce} de la 5^{te}, la 6^{te} de l'8^{ve}, etc. Seules deux consonances consécutives sont distantes d'une 2^{de} : la 5^{te} et la 6^{te}. Comprends-tu tout cela ?

Elève Oui, je le pense.

Maître Donc, tu peux saisir qu'il est aisé ici de déterminer où il est possible de débiter ce motif. Ainsi pour respecter le *mouvement parallèle* et les consonances lors du *mouvement oblique*, les deux seules possibilités sont de débiter par l'8^{ve} ce qui impliquera ensuite deux 6^{tes} parallèles, ou par une 12^{ème} qui impliquera deux 10^{èmes} parallèles.

Elève C'est assez complexe, mais je pense saisir ce que tu viens de dire.

Maître Le reste du motif peut être analysé de la même manière avec les aménagements nécessaires lors du changement de consonance initiale.

Essaie d'exploiter ce motif, ou d'autres que tu auras inventés, à partir des *Tenores* de travail.

Elève Je vais tenter de le réaliser.



Maître Voici pour conclure ce sujet, un dernier fragment :



Ici, tu peux remarquer deux motifs identiques à l'exception du dernier intervalle : le premier descend *Cfa-Bmi* et le second monte *Gut-Are*. Pourtant, le

Tenor n'est pas répétitif : il descend tout d'abord la 5^{te} *Ala-Dre* puis monte la 2^{de} *Emi-Ffa*. Mais une autre différence très importante existe : le premier motif débute sur la 4^{ème} battue de *Ala*, juste avant le saut de 5^{te}, alors que sa répétition commence sur la 2^{ème} battue de *Emi*. Il est par conséquent évident que les intervalles vont être totalement différents.

Elève C'est encore plus complexe à envisager que le travail précédent.

Maître Oui, en effet. Tu peux comprendre alors qu'un motif mélodico-rythmique simple peut être utilisé de manière assez complexe dans un contrepoint à 2 voix.

Il est donc impossible de lister tous les motifs chantables ou jouables et leurs utilisations possibles. Cette liste est infinie. Pour acquérir cela, il est nécessaire de partir de l'analyse d'œuvres de divers maîtres et de réutiliser dans tes propres improvisations les éléments caractéristiques que tu y découvriras.

Elève Le travail me semble titanesque mais tellement excitant qu'il m'enthousiasme.

Maître Je te félicite pour cette attitude.

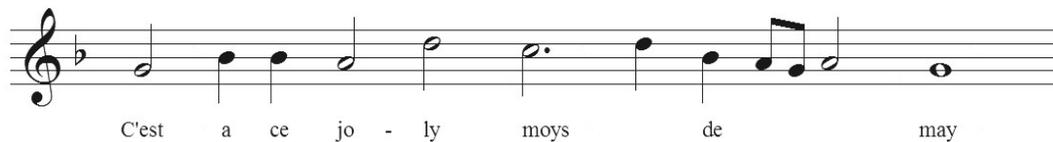
LEÇON XX

CHANSONS MONODIQUES

Maître Pour terminer cet aperçu du contrepoint à 2 voix sur *Cantus Firmus*, je tiens à te parler brièvement des chansons monodiques.

Certains recueils proposent des chansons à une seule voix. Pourtant rien ne dit qu'elles étaient chantées à une seule voix, ou du moins toujours à une seule voix. Il est tout à fait possible de les chanter à deux voix, reste à inventer celle non notée. La différence avec ce que tu as étudié jusqu'à présent est que ces chansons sont rythmées et déjà ornées.

Prenons par exemple un extrait d'une chanson du manuscrit de Bayeux.



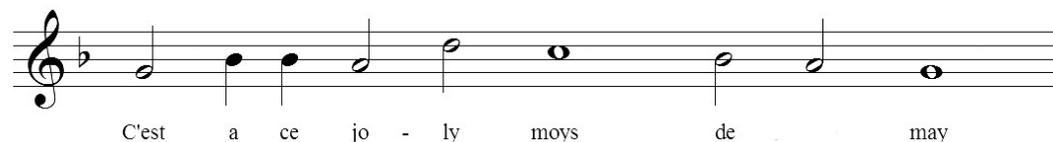
La solution la plus simple est de chanter simultanément un *Gymel à la 6^e supérieure*.

Elève Je chante donc de manière homorythmique ?

Maître Oui. Ensuite tu peux également, toujours de manière homorythmique, passer des 6^{tes} aux 3^{es}, comme tu l'as travaillé.

Elève En effet, cela ne pose pas de difficulté.

Maître Maintenant, il est possible de procéder autrement. Cette chanson est, comme tu l'entends, déjà ornée. Essayons d'étudier son squelette mélodique, c'est-à-dire d'ôter les ornements. Voici ce que cela donne :



Elève Je comprends : tu as supprimé une *échappée* sur « mois » ainsi qu'une *anticipation*

brodée sur « de ». Mais ne reste-t'il pas une *hauteur de passage* sur « de » ?

Maître Certes, cependant elle est nécessaire pour la cadence. Il faut donc la conserver. Maintenant, tu peux alors inventer ta voix à partir de cette mélodie épurée pendant que la chanson est chantée avec ses ornements. Le résultat ne sera donc plus tout à fait homorythmique. De plus, tu peux évidemment ajouter des ornements à ta voix et chanter deux consonances sur « moys ». Tout ce que tu as appris peut être utilisé ici.

Elève En effet, le rendu est beaucoup plus agréable que la version homorythmique basique. Mais je me permets de te poser une question : pourquoi y a-t'il un si bémol à la clef ?

Maître C'est une excellente question. Ce *Bfa* à la clef signale une transposition modale. Ici la chanson est en mode de *Ré authentique* transposée sur *G*. Donc concernant l'*ambitus*, il est également transposé d'une 4^e au-dessus.

Elève Je pense avoir compris comment ajouter une voix à une chanson.

Maître Bien, mais sache que cette chanson se chante plus rapidement que les *Cantus Firmi* à partir desquels tu as travaillé. Si tu ornés ou changes très souvent de consonances, tu t'apercevras que cela alourdira l'ensemble, ce qui n'est évidemment pas souhaitable. Reste donc relativement sobre dans ce type de contrepoint. Pense également que tu peux décaler certaines syllabes du texte afin de rompre également l'homorythmie textuelle. Par exemple tu peux ici chanter « de » un *demi-tactus* plus tôt en enchaînant avec des *retards*. Cela sonnera de manière légère et pétillante.

Même si cela est concis, je pense que cela doit te suffire. L'expérience dans ce domaine viendra avec la pratique et l'étude d'œuvres vocales et instrumentales.

Voici quatre chansons monodiques du XV^{ème} siècle sur lesquelles tu peux t'amuser à inventer une deuxième voix.

Puisque Robin j'ay a nom

The musical score consists of five staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Puis- que Ro- bin j'ay a nom'. The second staff contains 'J'ay- me- ray bien Ma- ri- on'. The third staff contains 'El- le est gen- te et go- di- net- te Ma- ri- on- net- te'. The fourth staff contains 'Plus que n'est fem- me pour vray Hau- vray'. The fifth staff contains 'Plus que n'est fem- me pour vray'.

Puis- que Ro- bin j'ay a nom

J'ay- me- ray bien Ma- ri- on

El- le est gen- te et go- di- net- te Ma- ri- on- net- te

Plus que n'est fem- me pour vray Hau- vray

Plus que n'est fem- me pour vray

2. *D'or en avant je vueil estre
Plus grant maistre :
Pastoureau je deviendray,
Hauvray !
Pastoureau je deviendray.*

3. *Et merray mes brebis pestre
Sur l'erbette ;
Ma pannetiere saindray,
Hauvray !
Ma pannetiere saindray.*

4. *Et sçay bien qu'il m'y fault mectre
Pour repaistre :
Croyez que point n'y faudray,
Hauvray !
Croyez que point n'y faudray.*

5. *Je suis seur qu'y faisons feste
Marionnette
La m'a dit et je le croy,
Hauvray !
La m'a dit et je le croy.*

Une mousse de Biscaye

U- ne mous- se de Bis- cay- e
L'au- tre jour pres ung mou- lin
Vint a moi sans di- re gai- re
Moy hur- tant sur mon che- min
Blan- che com- me un par- che- min
Je la bai- se a mon ai- se
Et me dist sans fai- re noi- se
Soaz soaz or- do- na- re- quin

2. *Je luy dis que de Bisquaye*
J'estoys son prochain voisin :
« Mecton nous pres ceste haie
En l'ombre soubz l'aubepin :
La parlerons a butin ;
Faictes tout a ma requeste. »
Lors feist signe de la teste :
« Soaz, soaz, ordonarequin. »

4. *Avoir n'en peuz aultre chose,*
Par ma foy, a ce matin,
Fors baiser a bouche close
Et la main sur le tetin.
« Adieu, petit musequin,
A Dieu soyez, ma popine. »
Lors me dit la bisquayne :
« Soaz, soaz, ordonarequin. »

3. *« Par mon serment, vecy raige :*
Ce n'est françoys ne latin ;
Parlez moy aultre langaige,
Et laissez vostre bisquayn.
Mectons no besogne a fin,
Parlons d'amours, je vous pries. »
Lors me me dist, n'en doubttez mye :
« Soaz, soaz, ordonarequin. »

A qui direlle sa pensee

A qui dir- el- le sa pen- se- e
La fil- le qui n'a point d'a- my
La fil- le qui n'a point d'a- my Com- ment vit el- le
El- le ne dort jour ne de- my Mais tous- jours veil- le
Ce fait a- mours qui la re- veil- le
Et qui la gar- de de dor- mir.
A qui dir- el- le sa pen- se- e
La fil- le qui n'a point d'a- my

2. *Il en a bien qui en ont deux,²⁰
Deux, troys, ou quatre ;
Mais je n'en ay pas ung tout seul
Pour moy esbatre ;
Hellas ! Mon jolly temps se passe ;
Mon tetin commence à mollir.
A qui direlle sa pencée,
La fille qui n'a point d'amy ?*

3. *J'ay le vouloir si treshumain
Et tel couraige,
Que plus toust annuyt que demain,
En mon jeune aage,
J'aymeroys mieulx mourir de rage
Que de vivre en un tel ennuy.
A qui direlle sa pencée,
La fille qui n'a point d'amy ?*

²⁰ Le début des couplets se fait à la 3^{ème} ligne.

En amour n'a sinon bien

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'En a- mours n'a si- non bien'. The second staff has 'Nul mal qui ne l'y pen- ce'. The third staff has 'Ja- mes hom- me n'y eust rien'. The fourth staff has 'Qui eust peu d'es- pe- ran- ce'.

En a- mours n'a si- non bien
Nul mal qui ne l'y pen- ce
Ja- mes hom- me n'y eust rien
Qui eust peu d'es- pe- ran- ce

2. *Je le dy pour mon amy :*

Je le congnois d'enffance ;

Il m'aime, auxi fai ge lui :

Dieu le gard de meschance !

3. *Oncques puis que je le vy*

Le n'euz aultre aliance.

Ce n'est rien ce monde cy

Qui n'y a sa plaisance.

Maître Nous voilà maintenant arrivé au terme de cette initiation au contrepoint à 2 voix.
J'espère avoir pu répondre à tes attentes et te guider sur une voie qui te convient.
Bon courage pour la suite de ton travail.

Elève Merci.

POSTLUDE

Comme cela a été signalé dans l'introduction, ce volume propose une initiation à l'improvisation du contrepoint à 2 voix sur *Cantus Firmus*. Il ne prétend aucunement couvrir toutes les possibilités de réalisations, de styles, de méthodes, etc. Il ne peut et ne souhaite être définitif. Il est uniquement représentatif d'un moment d'une expérience personnelle. Chacun devra donc le faire évoluer en fonction de son propre parcours et de sa propre compréhension musicale. Cela est réalisable notamment par l'étude d'œuvres de maîtres, de traités musicaux et d'une expérimentation pratique. C'est la raison de la présence des annexes clôturant ce volume, annexes comprenant une brève analyse d'un duo vocal très simple et quelques pièces instrumentales de Cabezón. Analysez ces dernières, et extrayez toutes les ressources possibles afin de les ré-exploiter dans vos inventions. Soyez conscient qu'un joli contrepoint à deux voix est difficile à réaliser. Exploitez les possibilités de votre voix ou de votre instrument, expérimentez et surtout bannissez la terrible question : « Ai-je le droit de faire cela ? ». En revanche, ayez un esprit critique sur ce que vous produisez.

Pour terminer, il peut être utile de parler à nouveau du terme *improvisation*. De par son étymologie, ce terme est lié à ce qui est imprévu, par conséquent, ce qui se fait dans l'instant. Or la musique ne peut se produire que dans l'instant, puisqu'elle se déroule dans le temps. Cela est vrai également pour l'interprétation d'une œuvre écrite. C'est pour cela qu'un autre terme paraît mieux convenir à la pratique décrite dans cette méthode : celui d'*invention*. Ce dernier terme possède la même racine étymologique que *inventaire*. Il est donc aisé de comprendre que l'*invention* musicale n'a pas pour but de créer une pièce nouvelle dans ses moindres détails, mais plutôt de construire un moment musical à l'aide d'éléments préalablement intégrés, éléments faisant partie de notre inventaire personnel, notre bibliothèque interne. Ces éléments doivent être alors agencés au mieux dans un contexte temporel, polyphonique, mélodique, acoustique, humain, etc. Si le terme d'*improvisation* a cependant été employé dans ce volume, c'est parce qu'il est plus immédiatement compris par tous.

ANNEXES

Analyse d'un duo

Nous allons étudier un duo anonyme destiné aux enfants, donc très simple dans son contenu. Nous allons l'analyser pour le mettre en rapport avec ce qui a été travaillé dans ce volume. Pour une plus grande clarté, les duos ont été reproduits avec les intervalles notés entre les 2 voix, uniquement lorsqu'ils changent, ainsi que des signes indiquant les *mouvements*. Les barres de mesures, qui n'apparaissent pas dans la version originale, ont été tout de même intégrées pour une lecture verticale plus aisée.

Première partie

The image shows a musical score for a duo, consisting of two staves. The first staff (measures 1-7) shows intervals: 1 < 3, 6 > 3. The second staff (measures 8-14) shows intervals: 5 < 6, > 3, < 6 > 3, > 1. Above the second staff, the word 'retard' is written above measures 9 and 10, and 'broderie' is written above measures 11 and 12. Below the second staff, 'broderie' is written below measure 11, 'anticipation' below measure 12, and 'retard' below measure 13.

Nous pouvons nous apercevoir que cette partie utilise principalement des 3^{ces} avec quelques 6^{tes} ponctuelles. Nous voyons également que les *mouvements* sont *contraires* ou *obliques* lors des changements de consonances. Un élément intéressant est à remarquer : le traitement des *syncopes* entre les voix à partir de la mesure 10 avec notamment l'introduction de nombreux *retards*. Il est à noter également que la première phrase est homorythmique, très parallèle voire un peu statique, à l'opposé de la deuxième qui rompt cela (pas au niveau des intervalles verticaux mais plutôt au niveau des *retards*). L'enchaînement de ces deux phrases crée une dynamique intéressante.

Concernant l'*ambitus*, nous voyons que la voix supérieure se développe sur l'octave *Ffa-ffa*, et qu'elle se dirige en formant globalement deux courbes ascendante/descendante.

Deuxième partie

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. The right hand has notes with fingerings: 1, 5, 3, 6, 5, 3. Above the staff, the text 'hauteur de passage' is written. The second system starts at measure 8 and continues with notes and fingerings: 8, 6, 3, 1, 3, 6, 3, 5, 6, 5, 3, 3, 1. Above the staff, the text 'échappée' is written. Below the staff, the text 'échappée' is written again.

Nous voyons que cette deuxième partie est plus riche en diversité de *mouvements* et de consonances. Nous trouvons d'ailleurs un *mouvement semblable* atteignant une consonance imparfaite (une 3^{ce}). Les *retards* et les *syncopes* sont très peu exploités ici, mais deux consonances par battue sont souvent utilisées, notamment dans la deuxième phrase. Et à l'image de la première partie, la première phrase est plus statique, parallèle et homorythmique que la deuxième.

Le traitement des courbes et de l'*ambitus* est proche de la partie précédente.

Exemples d'un Maître

Les duos que l'on peut trouver sont en grande majorité traités en *imitation*, ce que nous étudierons dans un prochain volume. Cependant, voici cinq duos de Antonio de Cabezon qui sont construits sur un *Tenor* en valeurs longues.

Etudiez-les en fonction des éléments appris dans les divers chapitres précédents afin d'en retirer le meilleur bénéfice possible. Vous pourrez également y puiser divers caractéristiques non citées dans ces pages (*formules*, adaptation du *Tenor*, etc.). Faites vôtres ces idées musicales afin de pouvoir ensuite les réutiliser dans vos propres improvisations.

Ces transcriptions ont été réalisées à partir de l'édition en ligne de la Biblioteca Digital Hispánica (<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>). Certaines liaisons apparemment manquantes ont été ajoutées, et des altérations probables ont été placées au-dessus ou en-dessous des notes. Il est à remarquer que le début du dernier duo proposé ici est traité en imitation sur les trois premières notes du *Cantus firmus*, le reste étant traité comme les précédents.

66

Musical notation for measures 66-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The bass staff contains a bass line with mostly half notes and some slurs.

75

Musical notation for measures 75-83. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and a sharp sign. The bass staff contains a bass line with mostly half notes and some slurs.

84

Musical notation for measures 84-92. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and a sharp sign. The bass staff contains a bass line with mostly half notes and some slurs.

Ave maris stella II

Musical score for "Ave maris stella II", measures 1 through 46. The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with sustained chords and moving lines in the left hand. Measure numbers 10, 17, 22, 28, 34, 40, and 46 are indicated at the beginning of their respective systems.

53

Musical notation for measures 53-57. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign above the final measure. The bass clef contains a simple accompaniment of half notes.

58

Musical notation for measures 58-62. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a simple accompaniment of half notes.

63

Musical notation for measures 63-67. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a simple accompaniment of half notes.

71

Musical notation for measures 71-76. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a simple accompaniment of half notes.

77

Musical notation for measures 77-83. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a simple accompaniment of half notes.

84

Musical notation for measures 84-88. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a simple accompaniment of half notes.

Ave maris stella III

Musical notation for measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with half notes and whole notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

9

Musical notation for measures 9-17. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active accompaniment with eighth notes and some sixteenth-note patterns.

18

Musical notation for measures 18-26. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with a steady accompaniment.

27

Musical notation for measures 27-35. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

36

Musical notation for measures 36-42. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand features a more active accompaniment with eighth notes.

43

Musical notation for measures 43-50. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand features a more active accompaniment with eighth notes.

51

Musical notation for measures 51-58. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand features a more active accompaniment with eighth notes.

58

Musical notation for measures 58-63. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a whole note in measure 58, followed by a half note in measure 59, and then a series of half notes in measures 60-63. The lower staff contains a bass line with eighth-note patterns in measures 58-60, followed by quarter notes in measures 61-63. A sharp sign (#) is present above the bass line in measure 60.

64

Musical notation for measures 64-69. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a whole note in measure 64, followed by a half note in measure 65, and then a series of half notes in measures 66-69. The lower staff contains a bass line with eighth-note patterns in measures 64-66, followed by quarter notes in measures 67-69. A sharp sign (#) is present above the bass line in measure 68.

72

Musical notation for measures 72-77. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a whole note in measure 72, followed by a half note in measure 73, and then a series of half notes in measures 74-77. The lower staff contains a bass line with eighth-note patterns in measures 72-74, followed by quarter notes in measures 75-77. A flat sign (b) is present above the bass line in measure 76. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Ave maris stella IV

Musical score for "Ave maris stella IV", measures 1 through 41. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The piece features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The melody consists of long, sustained notes, often with slurs, while the bass line provides a steady, flowing accompaniment with various rhythmic patterns and accidentals.

Measures 1-5: Introduction of the piece, featuring a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

Measures 6-10: Continuation of the melodic and rhythmic themes.

Measures 11-15: Further development of the melodic line, including a key signature change to two sharps (F# and C#).

Measures 16-22: Melodic line continues with sustained notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

Measures 23-29: Melodic line continues with sustained notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

Measures 30-35: Melodic line continues with sustained notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

Measures 36-40: Melodic line continues with sustained notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

Measures 41: Final measure of the piece, ending with a sustained note in the treble clef and a final chord in the bass clef.

49

Musical notation for measures 49-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single half note in the first measure, followed by a half note with a slur over it in the second measure, and then a half note in the third measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the first measure, followed by a sequence of eighth notes with a slur over it in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third measure.

55

Musical notation for measures 55-59. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single half note in the first measure, followed by a half note with a slur over it in the second measure, and then a half note in the third measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the first measure, followed by a sequence of eighth notes with a slur over it in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third measure.

60

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single half note in the first measure, followed by a half note with a slur over it in the second measure, and then a half note in the third measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the first measure, followed by a sequence of eighth notes with a slur over it in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third measure.

65

Musical notation for measures 65-69. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single half note in the first measure, followed by a half note with a slur over it in the second measure, and then a half note in the third measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the first measure, followed by a sequence of eighth notes with a slur over it in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third measure.

70

Musical notation for measures 70-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single half note in the first measure, followed by a half note with a slur over it in the second measure, and then a half note in the third measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes in the first measure, followed by a sequence of eighth notes with a slur over it in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third measure.

Te lucis ante terminum

Musical notation for measures 1-8. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 9-16. The melodic line continues with eighth notes, and the left hand accompaniment remains consistent with quarter notes.

Musical notation for measures 17-26. The right hand melody includes some sixteenth-note passages, and the left hand accompaniment features a few half notes with a flat (Bb).

Musical notation for measures 27-33. The right hand melody becomes more active with sixteenth-note runs, and the left hand accompaniment includes a few half notes with a flat (Bb).

Musical notation for measures 34-41. The right hand melody continues with eighth and sixteenth notes, and the left hand accompaniment consists of quarter notes.

Musical notation for measures 42-49. The right hand melody features a sixteenth-note run, and the left hand accompaniment includes a few half notes with a flat (Bb). The piece concludes with a final whole note in the right hand.

QUELQUES TRAITÉS ET OUVRAGES

TRAITÉS ANCIENS

Anonyme

The Berkeley Manuscript, University of Nebraska Press, 1984
Traduction anglaise de O.B. Ellsworth

Prosdocimo de Beldomandi

Contrapunctus, University of Nebraska Press, 1984
Traduction anglaise de J. Herlinger

Joachim Burmeister

Musica peotica, Editions Mardaga, 2007
Traduction de A. Sueur et P. Dubreuil

Salomon De Caus

Institution harmonique, Minkoff Reprint, 1980

Girolamo Diruta

Il Transilvano, Institute of Mediaeval Music, 1984
Traduction anglaise de M.C. Bradshaw et E.J. Soehnlén

Gallus Dressler

Praecepta musicae poetica, Editions Minerve, 2001
Edité par O. Trachier et S. Chevalier

Franchinus Gafurius

Practica musicae, University of Wisconsin Press, 1969
Traduction de I. Young

Sylvestro Ganassi

La Fontegara, Editions Mardaga, 2002
Traduction de J.P. Navarre

Jean de Murs

Ars contrapuncti in *Ecrits sur la Musique*, CNRS Editions, 2000
Traduction de C. Meyer

Diego Ortiz

Trattado de Glosas, Editions du Cerf, 1996
Traduction de J.P. Navarre

Thomas de Sancta Maria

Libro Llamado El Arte de Tãner Fantasia, Latin American Literary Review Press, 1991

Traduction de A.C. Howell et W.E. Hultberg

Johannes Tinctoris

Ars contrapuncti, American Institute of Musicology, 1961

Traduction anglaise de A. Seay

Proportionale musices, Colorado College Music Press, 1979

Traduction anglaise de A. Seay

OUVRAGES

Collectif

Polyphonies de tradition orale, Creaphis, 1993

Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance, Medieval Institute Publications, 2003

Karol Berger

Musica Ficta, Cambridge University Press, 1987

Howard Mayer Brown

L'ornementation dans la musique du XVIème siècle, Presses universitaires de Lyon, 1993

Peter Schubert

Modal Counterpoint Renaissance Style, Oxford University Press, 1999

Alban Thomas

La Solmisation au XVIème Siècle, Association « Musique à la Renaissance », 2007

La Notation Rythmique aux XVème et XVIème Siècles, Association « Musique à la Renaissance », 2009

Olivier Trachier

Aide mémoire au contrepoint du XVIème siècle, Durand, 1999

Cantiones duùm vocum, présentation et analyse, Durand, 1999

Cantiones duùm vocum, texte pédagogique, Durand, 1999

Vous trouverez également diverses ressources numériques sur notre site internet²¹.

²¹ <http://musiquerenaissance.free.fr>

Nos publications

Livrets Pratiques sur la Musique de la Renaissance

La Solmisation au XVI^{ème} Siècle

La Notation Rythmique aux XV^{ème} et XVI^{ème} Siècles

MUSIQUE POUR CLAVIER AVANT 1600

Fundamentum Organisandi de Conrad Paumann

Buxheimer Orgelbuch : Fundamenta et Praeambula (à paraître)

Jouons et Chantons sur le Livre

Contrepoint à 2 voix

Ce livre a été achevé en octobre 2011
Editeur : Association "Musique à la Renaissance" / 15, rue de l'église, 88270 Derbamont
Dépôt légal : Octobre 2011

Contrepoint à 2 voix

Pendant la plus grande partie de l'histoire de la musique, l'improvisation est centrale tant dans l'apprentissage musical que dans la pratique quotidienne. Le premier volume de cette collection propose ainsi de s'initier à l'improvisation du contrepoint à deux voix, à l'image de celui qui pouvait être pratiqué durant les XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.

Partant du jeu d'une deuxième voix parallèle au-dessus d'un Cantus Firmus, les chapitres vous guideront très progressivement vers l'invention d'un contrepoint de plus en plus riche.