

Jouons et Chantons sur le Livre

Volume II



Organum duplum
aux 12^{ème} et 13^{ème}
siècles

COLLECTION

Jouons et Chantons sur le Livre

JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE

Volume II

Organum duplum aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles

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, l'improvisation est replacée dans le cadre de l'apprentissage musical
à l'image de ce qu'il pouvait être à ces époques.

Organum duplum
aux 12^{ème} et 13^{ème}
siècles



Association
Musique à la Renaissance

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	11
Prélude	13
I. ORGANUM PARALLÈLE.....	15
Leçon I-1	
Présentation	17
Leçon I-2	
Organum parallèle	21
Leçon I-3	
Organum parallèle orné	25
II. ENCHAÎNEMENT D'INTERVALLES.....	31
Leçon II-1	
8ves et 5tes	33
Leçon II-2	
Unisson et 5te ornés	45
Leçon II-3	
Autres enchaînements	51
Leçon II-4	
Les 3ces	55
III. ORGANUM PURUM.....	57
Leçon III-1	
Ornementation de la consonance	59
Leçon III-2	
Motifs extraits du chant	65
Leçon III-3	
Motifs inventés	69
Leçon III-4	
L'anticipation de la consonance	73
Leçon III-5	
La pénultième	77
Leçon III-6	
Plusieurs consonances	83
IV. DISCANTUS.....	89
Leçon IV-1	
Les modes rythmiques	91

Leçon IV-2	
Mode 5 aux deux voix	97
Leçon IV-3	
Mode 1 / mode 5	99
Leçon IV-4	
Mode 1 / mode 5 (bis)	103
Leçon IV-5	
Mode 1 fractionné / mode 5	107
Leçon IV-6	
Mode 1 / mode 5 étendu	111
Leçon IV-7	
Mode 1 / mode 5 ordo 2	113
Leçon IV-8	
Mode 1 à la voix principale	115
Leçon IV-9	
Autres superpositions modales	119
V. COPULA.....	123
Leçon V-1	
Qu'est-ce que la copula ?	125
VI. DISCOURS.....	129
Leçon VI-1	
La musique est un langage	131
Leçon VI-2	
La grammaire	135
Leçon VI-3	
La rhétorique	137
Leçon VI-3	
Inventio	141
Leçon VI-4	
Dispositio	149
Leçon VI-5	
Elocutio	157
Leçon VI-6	
Actio et Memoria	165
ANNEXES.....	167
Résumé des étapes de travail	169
Glossaire	181
Quelques ouvrages	183
Quelques traités en ligne	185
Quelques manuscrits en ligne	187

INTRODUCTION

La polyphonie des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles marque une étape capitale dans l'histoire de la musique occidentale. Bien que les voix aient déjà pris leur indépendance au siècle précédent, les superpositions mélodiques deviennent dès le XII^{ème} siècle de véritables structures architecturales. Le développement de l'ornementation, de l'enchaînement des consonances et de la conception rythmique ouvrent de nouvelles voies dans le domaine du langage musical. C'est pour ces raisons que le second volume de cette collection se consacre à l'*organum duplum* des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles.

Bien qu'il soit admis par l'ensemble des musicologues que l'*organum* de l'époque carolingienne soit improvisé, il n'en est pas de même pour celui qui nous intéresse ici. Certains considèrent que tant que l'*organum* reste simple – ceux avant le XII^{ème} siècle le sont-ils vraiment ? - il peut être improvisé. Mais dès qu'il se complexifie, il doit nécessairement être composé, écrit. Si ces propos semblent des plus évidents, il ne faut pas oublier qu'ils sont dans le cadre de notre culture d'aujourd'hui. Le contexte de l'époque était très différent et nos « réflexes intellectuels » ne conviennent pas toujours. Il est alors nécessaire d'oublier les frontières entre improvisation, composition, interprétation et de remettre en question nos a priori sur l'utilisation de la notation.

La difficulté principale de la constitution d'un tel *organum* est qu'aucune source de l'époque ne nous donnent la démarche à suivre. Si de nombreux traités dès le XII^{ème} siècle nous décrivent comment superposer deux voix, et d'autres au XIII^{ème} siècle nous transmettent leur conception graphique de la notation rythmique, aucun ne nous expose ni l'organisation ornementale, ni les notions de structure et de rhétorique appliquées à l'*organum*. Le but de ce volume est donc une tentative de retrouver une pratique polyphonique de cette nature, de partir à la recherche d'une forme de discours musical.

PRÉLUDE

Cette méthode s'adresse à tout musicien qui souhaite s'initier à la pratique de l'*organum duplum* et en premier lieu aux chanteurs, cette musique étant vocale. Cependant, pour l'avoir expérimentée, la pratique à l'instrument est des plus intéressantes. Ainsi, tout musicien peut être concerné par ce travail.

La connaissance préalable des intervalles - en théorie et surtout en pratique - est un pré-requis indispensable. Mais la prédominance des 2^{des} mélodiques rends l'étude possible, même pour celui qui n'est totalement rompu à l'exercice.

La progression de travail est organisée en leçons. Chaque leçon doit être bien étudiée avant de passer à la suivante. Cependant, si vous êtes impatient de poursuivre, il est possible de sauter quelques-unes de ces leçons pour y revenir ensuite. C'est la raison de l'organisation de cet ouvrage en 6 parties. Ainsi, si vous souhaitez ne pas poursuivre l'approfondissement d'une des parties, vous pouvez passer à la suivante. Mais cela a bien sûr ses limites.

Cette méthode se consacre à une pratique musicale à deux voix. L'idéal est donc de pouvoir travailler avec un ami musicien et réaliser à tour de rôle les divers exercices proposés. Cela permet une certaine stimulation ainsi que l'échange d'idées, sans occulter le plaisir de chanter ou jouer ensemble. Si cela n'est pas réalisable, il est possible de jouer une voix à un instrument et de chanter l'autre, les instruments à vent ne convenant évidemment pas. Ceux qui pratiquent un instrument polyphonique peuvent évidemment jouer les deux voix simultanément.

Bien que la notation musicale moderne ne soit pas la mieux adaptée à cette musique, le choix a été fait de l'utiliser afin de rendre cette méthode accessible au plus grand nombre. Pensez que lorsque vous lisez un chant, ce sont les intervalles qui importent et non les « notes ». Ce sont eux qui permettent la direction mélodique ; ce sont donc eux que vous devez chanter. De même, n'oubliez pas que tous les chants sont transposables comme bon vous semble : la notion de diapason est à bannir de cette pratique. Pour les musiciens qui ont l'oreille absolue, faites de votre mieux pour laissez de côté ces habitudes anachroniques : seule l'oreille relative compte !

Comme pour le premier volume de cette collection consacré au contrepoint¹, les hauteurs sont signifiées par les *voces* et *claves*². Pour ceux qui ne pratiquent pas la solmisation, il leur suffira de lire la lettre initiale en notation dite « anglo-saxonne » : *A* =

1 Cf. *JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE - Contrepoint à 2 voix*, Association Musique à la Renaissance, 2011.

2 Cf. *La Solmisation au XVI^{ème} siècle*, Association Musique à la Renaissance, 2007.

« la », *B* = « si », *C* = « do » etc... donc *Ala* = « la », *Are* = « la », *Gsolreut* = « sol ». Attention cependant aux *B* : *Bfa* correspondra toujours à « si bémol », et *Bmi* à « si bécarre ».

Pour terminer, retenez bien ce qui suit. Prenez le temps de réaliser les exercices avec la meilleure implication possible, sans vouloir passer trop rapidement à la leçon suivante. Pensez que l'important est ce que vous vivez pendant la réalisation. La réflexion sera souvent nécessaire. Mais laissez-la de côté dès que possible afin d'être pleinement présent dans l'acte musical et non dans une attitude de surenchère technique. Un exercice simple très bien réalisé sera toujours plus convaincant, plus musical - aussi bien pour l'auditeur que pour vous même - qu'un autre d'apparence plus fourni, plus complexe mais vide de sens, vide de vécu. Et comme pour tout apprentissage nouveau, le chemin peut être long. Mais au lieu d'être fébrile devant cet horizon à atteindre, pensez à vous réjouir : la destination n'est pas un but, seul le chemin compte !

I. ORGANUM PARALLÈLE

LEÇON I-1

PRÉSENTATION

Maître Bonjour cher élève, je suis ravi de te retrouver.

Élève Bonjour Maître.

Maître Que me vaut le plaisir de ta visite ?

Élève Après avoir travaillé le contrepoint à 2 voix des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles³, je souhaiterais connaître des pratiques plus anciennes, et notamment celles de l'École Notre-Dame.

Maître Excellente idée ! Je peux en effet t'initier à la pratique de l'*organum*.

Élève Merci, je t'en serais des plus reconnaissants. Et permets-moi de te poser dès à présent une question.

Maître Je t'en prie.

Élève J'ai déjà entendu parler d'*organum*, et j'en ai même entendu certains chantés. Peux-tu m'éclairer sur la signification exacte de ce terme ?

Maître *Organum* signifie tout simplement « organisation polyphonique ». Il ne signifie pas un genre musical, comme l'atteste plusieurs types d'*organa* s'étalant du IX^{ème} au XIII^{ème} siècle. Nous pourrions parler simplement de composition polyphonique, en comprenant bien que le terme « composition » n'est pas un « travail d'écriture sur table », mais simplement le fait d'agencer certains sons avec d'autres.

Élève J'ai également entendu parler de deux compositeurs : Léonin et Pérotin.

Maître Oui. Nous retrouvons ces deux noms dans un traité de la fin du XIII^{ème} siècle, traité dit de l'Anonyme IV. Nous y trouvons cités ces deux compositeurs comme étant à l'origine du *Magnus liber organi*, un grand recueil de pièces polyphoniques à deux, trois et quatre voix.

Élève Tu me parles de divers types d'*organa* et de pièces qui comportent de deux à quatre voix. Que vas-tu m'enseigner exactement ?

Maître Je te propose de consacrer ce travail à la pratique de l'*organum* à deux voix des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles. Nous le nommons *organum duplum*.

Élève L'École Notre-Dame s'étend sur deux siècles ? Je ne pensais pas.

³ Cf. *JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE - Contrepoint à 2 voix*, Association Musique à la Renaissance, 2011.

- Maître Si nous considérons que l'« Ecole Notre-Dame » correspond à la période d'activité de Léonin et Pérotin, elle débute vers la fin du XII^{ème} siècle et se termine avant la moitié du XIII^{ème}. Cependant ce type musique n'est pas une « génération spontanée » ! D'autres polyphonies, avec certaines caractéristiques similaires, ont été constituées avant. De plus, la musique du *Magnus liber organi* a été transmise pendant de nombreuses décennies. Il faut donc prendre ces dates comme un simple repère dont les bornes restent floues.
- Élève Bien, je comprends. Alors, par quoi commence-t-on ?
- Maître Je mesure à quel point ton enthousiasme est grand. Et je t'en félicite. Sache tout de même que je ne pourrai pas t'enseigner cela en un après-midi. Il faudra que nous nous retrouvions à de nombreuses reprises et que tu travailles beaucoup.
- Élève Le travail ne me fait pas peur. J'ai compris avec le contrepoint à 2 voix⁴, à quel point l'étude façonne l'écoute et la compréhension musicale. C'est pour cette raison que je suis tellement enthousiaste à l'idée de découvrir une nouvelle musique qui m'ouvrira de nouvelles portes sensorielles.
- Maître Tes propos me vont droit au cœur. Mais avant de débiter, je dois t'informer que l'*organum duplum* est construit à partir d'un chant préconçu. Cette voix est appelée *Voix principale*. A cette voix est associée une mélodie inventée que l'on nomme *Voix organale* ou *Duplum*. Ce procédé est des plus courants dans l'histoire de la musique.
- Élève Cela me rappelle le contrepoint à 2 voix.
- Maître Tu as raison. D'ailleurs l'*organum duplum* peut tout à fait être considéré comme du contrepoint. Il a cependant ses propres caractéristiques, notamment dans le fait qu'il est constitué de diverses sections.
- Élève Comment se caractérisent ces sections ?
- Maître D'un point de vue technique, c'est l'aspect rythmique qui les différencie. Et pour comprendre cela, il faut tout d'abord savoir que la musique n'a pas toujours été mesurée comme nous la pratiquons maintenant.
- Élève Pourquoi me parles-tu de musique mesurée ? S'agit-il de musique avec des barres de mesure ?
- Maître Le terme « mesure » est à prendre au sens initial, c'est-à-dire le fait de mesurer d'une manière harmonieuse la durée des sons les uns par rapport aux autres. Dans l'*organum*, les sections sont organisées en rapport à cette notion de mesure. Ainsi la première section de l'*organum* que nous allons étudier est constituée de deux voix non mesurées et se nomme *organum purum*. Ensuite nous étudierons le

4 Cf. *JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE - Contrepoint à 2 voix*, Association Musique à la Renaissance, 2011.

discantus qui comporte deux voix mesurées. Puis nous aborderons une section intermédiaire, qui n'est pas sans poser de nombreuses interrogations : la *copula*. Cette dernière est constituée d'une *voix organale* mesurée au-dessus d'une *voix principale* non mesurée.

Élève Si je comprends bien, non mesurée signifie non rythmée ?

Maître Non. Le rythme est présent, que la musique soit mesurée ou non. Considère le rythme comme une sensation de direction, comme le flux de la ligne mélodique. Cela est présent dans toute mélodie. Compare cela au mouvement : ce n'est pas parce que nos gestes ne sont pas contrôlés avec une durée « mathématique » que nous sommes immobiles. Lorsque tu marches, tu peux faire des pas réguliers, mesurés en distance et en durée, ou simplement te diriger dans la bonne direction avec toutes les variations de vitesse et de longueur de pas qu'implique le parcours. C'est exactement la même chose en musique.

Élève Cela me rappelle l'ornementation du contrepoint que tu m'as enseigné. Pourtant je ne suis pas certain de comprendre les implications musicales.

Maître C'est normal. Pour cela, seule la pratique est efficace. Comprends bien que mes mots ne peuvent que t'aiguiller, te mener à une certaine compréhension intellectuelle. Cependant, jamais ils ne pourront te faire comprendre en profondeur quoi que ce soit. Cela, tu l'obtiendras par la pratique, en faisant tiens les principes musicaux abordés.

Élève J'ai hâte.

Maître J'en suis heureux. Écoute bien encore cela : la musique est un langage. Sans organisation structurelle, un discours n'a pas d'impact. C'est pour cette raison qu'après avoir appris à « babiller » en *organum purum* et en *discantus*, nous étudierons les procédés à mettre en œuvre pour construire un véritable discours musical.

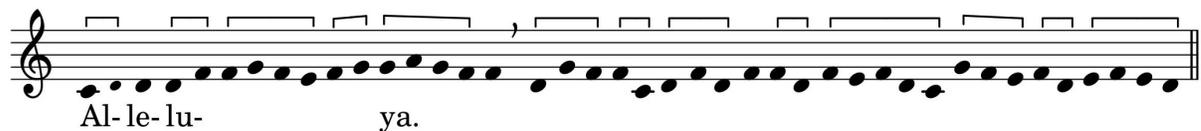
Élève Tes propos augmentent encore mon appétit d'apprendre !

Maître Alors mettons-nous au travail.

LEÇON I-2

ORGANUM PARALLÈLE

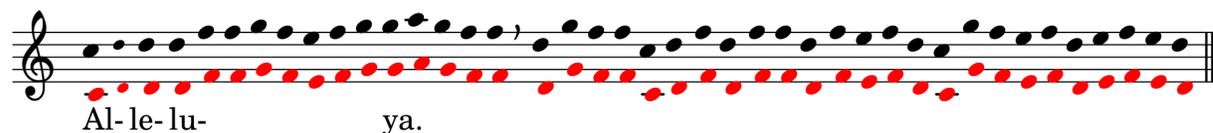
Maître Pour débiter, prenons un chant que nous utiliserons comme *voix principale* tout au long des diverses leçons. Il s'agit de l'*Alleluia* Ψ *Dominus regnavit*⁵ que nous allons utiliser pour le moment sans son verset. Chantons-le ensemble en te laissant guider⁶ :



As-tu remarqué que nous n'avons pas chanté exactement la même chose ?

Élève Non. Pourtant je pense ne pas avoir fait d'erreur et t'avoir bien suivi.

Maître Il ne s'agit pas d'erreur. Ta voix est plus aiguë que la mienne. Ainsi, nous chantons naturellement à l'8^{ve}. Reprenons-le pour que tu entendes bien cela⁷ :



Élève En effet, je n'avais pas fait attention la première fois. Nous avons donc bien chanté la même mélodie. Cependant, je ne crois pas avoir chanté aussi aiguë que ce que la notation indique.

Maître Tu as donc bien chanté la même mélodie sans aucun doute. Mais il est important d'avoir conscience de ces 8^{ves}. Concernant la notation, pense bien que tous les exemples musicaux sont notés de manière relative. La notion de diapason n'existe pas au Moyen Âge. Ce que tu lis « do » peut très bien être chanté sur « sol » ou sur « fa# » quelle que soit ta tessiture. Ce qui est important, ce sont les intervalles mélodiques et verticaux.

5 Le terme « *Alleluia* » sera toujours noté avec un « i » lorsqu'il signifiera le type de chant de manière générale. En revanche, « *Alleluia* » avec un « y » fera toujours référence au chant travaillé, afin de respecter l'orthographe de la source retenue. Il s'agit ici du Ms. Lat. 830 de la BnF.

6 Le note de taille plus petite représente une *liquescence* (cf. glossaire). Les crochets quant à eux indiquent le regroupement des notes en neumes.

7 Par souci de clarté, la *voix principale* sera notée en rouge et celle *organale* en noir.

Élève Donc, si je souhaite m'exercer seul avec l'aide d'un instrument, je peux transposer où bon me semble pour que cela me soit le plus confortable vocalement.

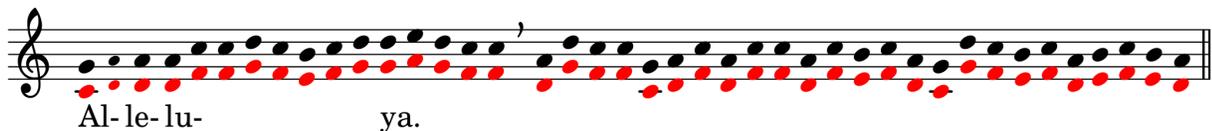
Maître Tout à fait. Reprenons maintenant à nouveau la même mélodie. Cette fois-ci tu ne vas plus chanter à l'8^{ve} supérieure, mais à la 5^{te}.

Élève Veux-tu que je chante ce chant en le transposant à la 5^{te} supérieure pendant que tu le chantes à la hauteur normale ?

Maître Oui, mais ne pense pas à la transposition : chante le même chant, les mêmes intervalles, en débutant simplement une 5^{te} au-dessus de ma voix.

Élève Cela ne va-t-il pas faire des 5^{tes} consécutives qui sont fortement déconseillées ?

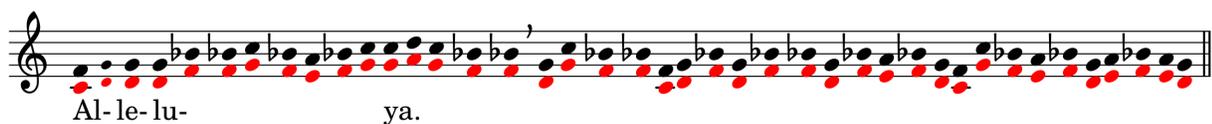
Maître Chantons-le et écoute le résultat. Tu me diras ensuite ce que tu en penses.



Élève C'est étonnant, le son paraît plus puissant. De plus, cela donne une sensation de stabilité. Je suis très surpris que des 5^{tes} parallèles sonnent si bien.

Maître Tu as bien ressenti l'effet de ce type d'*organum*. Les 5^{tes} sonnent bien car les deux voix fusionnent, celle supérieure renforçant les harmoniques naturelles de celle inférieure. Ta surprise vient certainement du fait qu'elles sont généralement déconseillées. Mais elles le sont seulement dans certains contextes. Elles ne sonnent ni bien ni mal dans l'absolu. C'est la recherche d'un équilibre, d'une harmonie des sons qui détermine ce qui convient ou non. Ainsi, elles peuvent être du plus bel effet dans un cas et mal venues dans un autre.

Maintenant, essayons de chanter ensemble à la 4^{te} supérieure.



Élève Cela fonctionne également très bien, avec un timbre différent par rapport aux 5^{tes}. Mais je suis encore plus surpris, car il me semblait que la 4^{te} était une dissonance !

Maître Tu as à nouveau bien ressenti ce qui c'est produit. Quant à la notion de dissonance de la 4^{te}, n'oublie pas que rien n'existe par lui-même. La 4^{te} n'est pas une dissonance en soi, elle serait même plutôt une consonance par nature, car les sons fusionnent très bien ensemble. Il est nécessaire que tu saisisse que le contexte a une

importance capitale dans la perception. Prenons l'exemple des couleurs. Si tu regardes un certain bleu entouré d'une zone très claire, puis ce même bleu entouré d'une autre zone très sombre, tu percevras certainement des bleus différents. Cela est dû à la perception relative du bleu par rapport à la couleur adjacente. Cela fonctionne également avec les sons et les intervalles. C'est pour cela, qu'ici, la 4^{te} sonne très bien. Mais dans un autre contexte, elle pourra être très gênante. Et voici pour poursuivre tes étonnements : les 6^{es} seront dissonantes dans le cadre du travail qui nous occupe ! Cela paraît impossible, et pourtant dans ce contexte musical, tu t'apercevras qu'elles ne seront pas harmonieuses.

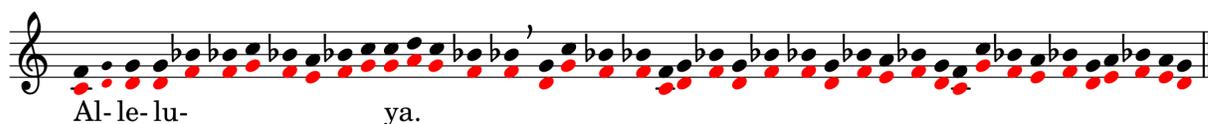
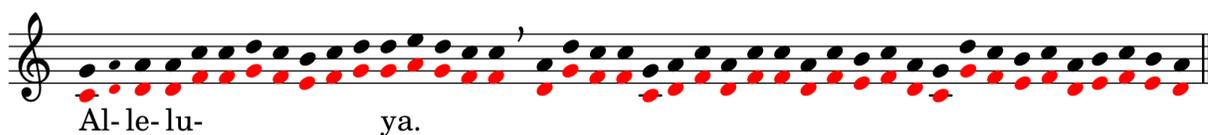
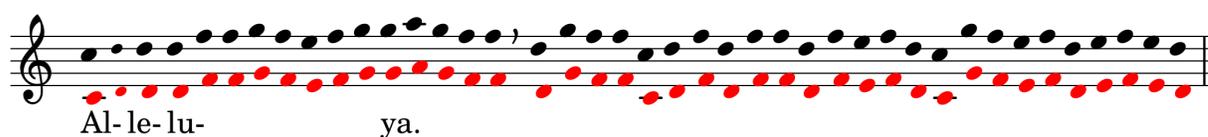
Élève C'est en effet difficile à imaginer. Bien que je te croie sur parole, j'ai hâte de m'en apercevoir concrètement.

Maître Seule en effet la pratique te le fera saisir.

Avec ces exemples, tu as pu constater que ce type de superposition que l'on nomme *organum parallèle* - les deux voix étant strictement parallèles - peut se réaliser à l'8^{ve}, la 5^{te} ou la 4^{te} supérieure. Nous pourrions également former ces mêmes intervalles sous la *voix principale*, puisque les voix resteraient à la même distance l'une de l'autre.

Élève Oui, je comprends le principe.

Maître Donc pour terminer cette leçon, chantons à nouveau toutes les possibilités d'*organum parallèle* à deux voix, en laissant la *voix organale* au-dessus de la *voix principale* :



Élève J'ai remarqué que quelle que soit la version de l'*organum*, nous avons toujours respiré au même endroit. Y-a-t-il une raison ?

Maître Il y en a une. Nous verrons plus loin la structure d'un *Alleluia*. Sache dès à présent

que la mélodie que nous venons de chanter est constituée de deux sections : « *Alleluia* », et son *jubilus* qui prolonge le dernier « -a » du mot. C'est pour cette raison que nous avons respiré à chaque fois avant le *jubilus*, afin de respecter cette structure mélodique.

Élève J'ai compris. Maintenant, j'aimerais savoir en quoi l'*organum duplum* est-il différent de l'*organum parallèle* ?

Maître Nous partons de l'*organum parallèle* pour que les difficultés soient progressivement abordées. Tu découvriras que l'*organum duplum* est constitué de nombreux enrichissements que l'*organum parallèle* ne contient pas. Poursuivons alors ce chemin vers l'*organum duplum* en abordant la notion d'ornementation.

LEÇON I-3

ORGANUM PARALLÈLE ORNÉ

Maître Reprenons l'*Alleluia* de la leçon précédente. Tu vas le chanter en ornant légèrement chaque son.

Élève Quels sont les ornements que je peux utiliser ?

Maître Pour faciliter cette première approche, tu vas les limiter aux *passages*, *broderies*, *doubles broderies*, *répercussions*, *anticipations* et *échappées*⁸. Bien évidemment, leur utilisation dépend de l'intervalle mélodique franchi. C'est donc ce dernier qui détermine les possibilités.

Élève Je pense saisir, mais rassure-moi en me donnant un exemple pour chacun de ces ornements.

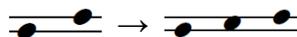
Maître Si tu le souhaites. Voici tout d'abord la *répercussion*, les *broderies supérieures* et *inférieures* et les *doubles broderies* applicables sur toute hauteur, quel que soit l'intervalle franchi :



Ensuite nous avons les ornements permettant de franchir une 2^{de} mélodique : l'*échappée* et l'*anticipation*. Ils sont applicables sur des intervalles plus grands, mais pour le moment je te conseille de les réserver pour les 2^{des}. Voici un exemple de ces ornements sur une 2^{de} ascendante :



Et enfin, pour tout intervalle disjoint, tu peux utiliser les *passages* :



⁸ Bien que ces termes soient anachroniques, ces ornements sont très courants à l'époque.

Élève Je comprends tout cela. Mais dois-je les former dans un *tactus*⁹ comme dans le contrepoint à deux voix ?

Maître Sans parler du fait que le *tactus* en tant que tel n'existe pas aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, il ne faut pas utiliser de battue pour le moment. Nous travaillons une musique non mesurée. Tu vas donc produire un rythme, un débit musical libre. Et n'oublie pas de donner une direction, car la musique sans direction est à l'image de propos vide de sens. Essayons sur l'*Alleluia* : chante-le avec moi en formant les ornements de ton choix. Attention cependant à ne pas tenir compte de la *liquescence*¹⁰. Fais comme si elle n'existait pas.

Élève Je me lance.

Maître Bien. Attention cependant à ne pas respirer n'importe quand ! Il est certain que plus nous allons ajouter d'ornements, plus il sera impossible de maintenir l'emplacement initial des respirations. Pour cela, essaie de sentir lorsque cela te paraît être un bon moment. Aide-toi du texte. Essaie de chanter le mot *Alleluia* et respire seulement en arrivant sur la dernière syllabe. De plus après avoir respiré, n'hésite pas à chanter à nouveau le son que tu viens de quitter. Cela permet de mieux diriger la ligne mélodique, puisque les ornements que tu ajoutes conduisent d'un son à un autre. Mais peut-être vaut-il mieux ne pas le faire au début du *jubilus* afin de préserver, de renforcer la structure du chant ? Je remarque d'ailleurs que tu as respecté la respiration avant le *jubilus*, et c'est très bien. N'hésite pas à différencier cette respiration structurelle des autres : certaines respirations en fin d'incise n'impliquent pas de repos, et d'autres en fin de section le demandent.

Élève Bien. Pourquoi ne faut-il pas tenir compte de la *liquescence* ?

Maître La *liquescence* est un son permettant de passer d'une syllabe de texte à une autre. Sa fonction est de bien articuler le texte. Puisqu'elle se chante très légèrement, discrètement, aucune consonance ne peut être formée.

Reprends maintenant le chant et sois attentif à ce que je viens de te dire.

Élève Bien.

9 Battue de la main permettant de « mesurer les sons ».

10 Comme cela a déjà été écrit dans la note 6 p.21, la *liquescence* est représentée dans les exemples par une note plus petite.

Al-le- lu- ya.

Maître Bravo, et tes respirations étaient mieux placées ! Note cependant que tu n'étais pas obligé de reproduire exactement les mêmes ornements.

Élève Bien. Cela ne reprend-il pas l'idée de l'*organum parallèle*, même s'il n'est plus tout à fait parallèle puisque tu ne chantes pas les ornements avec moi ?

Maître Selon moi, cela reste véritablement de l'*organum parallèle*, car l'ornementation ne modifie par le chant : elle lui donne un certain contour, le souligne, le renforce ou l'adoucit. Ici l'ornementation est réduite à sa plus simple expression. Mais plus tu développeras ces ornements, plus tu t'apercevras de ce phénomène. Nous verrons cela prochainement.

Maintenant fais de même, sans chercher à reproduire les mêmes ornements, mais en *organum parallèle* à la 5^{te} supérieure et non plus à l'8^{ve}.

Élève Je vais essayer.

Al- le- lu- ya.

Maître Ta réalisation est bonne. J'ai remarqué que tu avais ajouté une *échappée* pour franchir une 3^{ce} descendante au milieu du *jubilus*. C'est une bonne idée. Comme je te l'ai dit précédemment, il est possible d'utiliser un ornement pour franchir différents intervalles. Mais pourquoi as-tu chanté un semi-ton¹¹ lors de ta première *échappée* ?

Élève Je ne sais pas. C'est ce qui m'est venu.

Maître C'est intéressant. En voici l'explication : tu as pensé ton chant comme étant une transposition du mien à la 5^{te} supérieure.

Élève Oui, mais est-ce une erreur ?

Maître Comme je te l'ai déjà dit, il ne faut pas penser en terme de transposition. Car si tu transposes, c'est toute l'échelle diatonique que tu décales. Or nous devons chanter

¹¹ Le demi-ton est nommé semi-ton, car il n'est pas l'exacte moitié d'un ton.

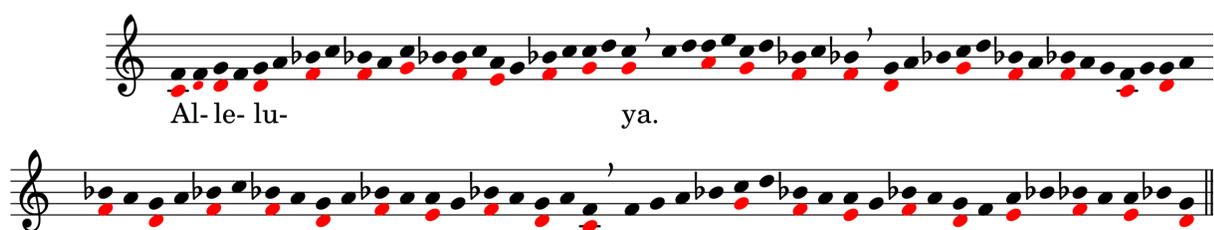
dans la même échelle ! Ainsi, lorsque tu débutes à la 5^{te} au-dessus de moi, tu chantes bien un *Gsol* avec un ton en-dessous, et non un semi-ton !

Élève Je comprends. Mais j'avoue que je n'avais pas envisagé cela. Faut-il donc qu'à chaque instant je sache où je suis dans l'échelle ?

Maître Oui, c'est indispensable. Si tu pratiques la *solmisation*¹², elle peut t'être d'une grande aide. Sinon, solfie si besoin.

Maintenant peux-tu réaliser une *voix organale* ornée à la 4^{te} supérieure ?

Élève Oui.



Je pense avoir bien compris ce procédé.

Maître En effet, tu l'a bien compris. J'ai remarqué que tous les *B* que tu as chantés ont été des *Bfa*.

Élève Oui. Puisqu'il fallait former des 4^{tes} justes, j'ai dû chanter des *Bfa* au-dessus des *Ffa*.

Maître Tu as raison. Cependant lors de deux *passages* - pendant une montée de 4^{te} et une autre de 5^{te} - le *B* n'avait pas cette fonction.

Élève Je n'y ai pas prêté d'attention particulière. Est-ce fautif ?

Maître Oublie l'idée de « faute » au profit de la recherche d'une harmonie la meilleure possible. Ici les *Bfa* ont tout de même une raison d'être. La *solmisation* peut nous guider.

Élève Malheureusement pour moi, je ne la pratique pas.

Maître Ne t'inquiète pas. Nous ferons sans, bien qu'elle puisse être d'un grand intérêt. Je vais t'éclairer autrement. Sache tout d'abord qu'aucun élément n'impliquait de chanter *Bmi*. De plus, de part et d'autre, tu as chanté d'autres *Bfa*. Pour ces deux raisons, il me semble plus judicieux de les laisser *Bfa* afin de ne pas générer de dureté mélodique.

Élève Cela m'a paru évident à l'oreille, naturel. Alors pourquoi se poser toutes ces questions ?

¹² Cf. *La Solmisation au XVI^{ème} siècle*, Association Musique à la Renaissance, 2007.

Maître Parce que nos « évidences auditives » ne sont pas toujours en phase avec celles des musiciens du Moyen Âge. Par exemple, le *E* que tu as chanté après ta première respiration, au début de la syllabe *-ya*, aurait probablement dû être un *Efa*¹³, en accord avec certains principes de la *solmisation*.

Élève Je comprends qu'il puisse y avoir des différences entre nos habitudes auditives et celles des hommes médiévaux. Mais je te le répète, malheureusement pour moi je ne pratique pas la *solmisation*.

Maître Ne te focalise pas là-dessus. Cela ne t'empêchera pas de réaliser des *organa*. Et plus tard, si tu le souhaites, tu pourras toujours étudier cette pratique de la *solmisation* afin d'affiner ta compréhension. Retiens cependant ce qui suit. Lorsque tu chantes en montant jusqu'à *B* sans aller au-delà, ce dernier sera un *Bfa*. En revanche, il sera un *Bmi* si tu montes plus haut. Toutefois, le contexte peut nécessiter de chanter *Bfa*, comme dans l'exercice précédent pour maintenir les 4^{tes} justes. Dans ce cas, si ton chant monte jusqu'à *E* sans aller au-delà, il sera *Efa*. C'est la raison de ma remarque précédente.

Maintenant, afin d'être à l'aise avec cette leçon, exerce-toi à l'8^{ve}, à la 5^{te} et à la 4^{te} en solfiant¹⁴ si besoin dans un premier temps, puis avec le texte « *Allehuya* ».

Je tiens à te préciser que rien n'atteste que ce type de pratique ait existé dans le passé. Cependant, je suis enclin à penser que cela a pu se produire assez naturellement.

Lorsque tu auras suffisamment travaillé ces *organa parallèles ornés*, reviens afin que nous envisagions un *organum* non parallèle.

Élève Bien.

13 Mi bémol.

14 En solmisant pour les « pratiquants ».

II. ENCHAÎNEMENT D'INTERVALLES

LEÇON II-1

8VES ET 5TES

Maître La *voix organale* va maintenant être travaillée afin de ne plus être parallèle, ou du moins plus continuellement.

Élève Y a-t-il un rapport avec les *mouvements contraires* du contrepoint ?

Maître Oui. Et je te le répète, l'*organum* peut tout à fait être considéré comme du contrepoint. Ici, comme dans le contrepoint plus tardif, les *mouvements contraires* ont pour but d'équilibrer la polyphonie, de changer le timbre des diverses consonances et de permettre la création d'une belle ligne mélodique. Le choix des consonances peut également avoir un intérêt d'ordre structurel, mais il est inutile de te parler de cela pour le moment. Nous allons donc maintenant enchaîner les 8^{ves} et 5^{tes} supérieures à la *voix organale*. Et pour ce faire, nous allons suivre les consignes que nous fournissent les traités anciens.

Élève Je t'écoute.

Maître Plusieurs traités d'*organa* décrivent la démarche à suivre sur un modèle de ce type :

« Si la voix principale monte d'une 2^{de} et que la voix organale est à l'8^{ve} supérieure, alors cette dernière peut descendre une 3^{ce} pour former à l'arrivée une 5^{te} ».

Cela peut être noté ainsi :



Élève Oui, c'est évident. Mais pourquoi n'as-tu pas noté de clef et pourquoi la portée comporte-t-elle uniquement 4 lignes ?

Maître La clef est inutile puisque cet enchaînement est valable pour toutes les 2^{des} mélodiques ascendantes. Je te rappelle que la notation est relative. De plus, 4 lignes suffisent à noter cet exemple. Alors pourquoi en utiliser plus ?

Élève En effet. Mais c'est différent de nos habitudes, alors cela me choque.

Maître Oui. Et pense bien que les différences ne sont pas que dans la notation, mais

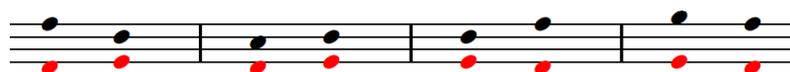
également dans la musique. Toute la difficulté est de remettre en question nos acquis antérieurs de musicien.

Bien que je vienne de t'écrire ce premier enchaînement, sache que cela doit être produit et senti en ne lisant que la *voix principale*. De plus, une notion est indirectement véhiculée dans cette description : « la *voix organale* peut descendre une 3^{ce} ». Cela ne signifie pas seulement qu'après avoir chanté par exemple *Alamire*, on chante *Ffaut*, mais aussi que l'on franchit l'intervalle de 3^{ce} avec toute la direction que cela implique !

Élève Je n'avais pas remarqué cette subtilité.

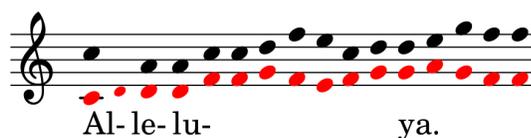
Maître Il est facile de passer à côté de ce type d'information. C'est pourtant capital. Travaillons alors ce premier point. Retiens que lorsque la *voix principale* monte d'une 2^{de}, tu peux descendre d'une 3^{ce} si toutefois tu te trouves à la 8^{ve} supérieure de la *voix principale*. Inversement, lorsque tu chantes à la 5^{te} supérieure de la *voix principale*, tu peux monter d'une 3^{ce} si cette *voix principale* descend d'une 2^{de}. Pour le moment, suis parallèlement la *voix principale* dans tous les autres cas.

Pour résumer voici les possibilités :



Élève Cela me paraît clair. Mais il reste à m'y confronter dans la pratique. Cependant, je me demande si je dois commencer par une 8^{ve} ou par une 5^{te}.

Maître Très bonne question. Tu peux débiter avec la consonance de ton choix. Tu verras que cela ne change pas grand chose sur le reste du chant puisque le principe des *mouvements contraires* implique les consonances. Cependant, note qu'il est préférable de débiter par une 8^{ve}. Applique maintenant ces consignes sur l'*Alleluia*. Pour t'aider, je vais te chanter le début :



A ton tour et poursuis jusqu'à la fin du *jubilus*.

Élève Je remarque que là aussi, tu n'as pas tenu compte de la *liquescence*.

Maître Oui, pour les mêmes raisons que je t'ai données précédemment.

Élève Dès que la *voix principale* contient une *liquescence*, il faut donc faire comme si elle n'existait pas pour créer la *voix organale* ?

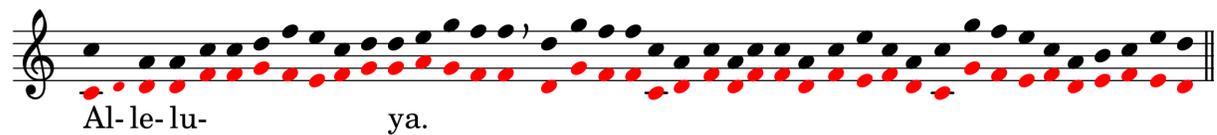
Maître Oui, même si historiquement il est difficile d'être définitif sur ce point.

Élève Je vais devoir prendre un peu de temps pour réfléchir.

Maître Prends le temps dont tu as besoin.

Élève [...]

Voici ce que je propose :



Maître Très bien, tu as appliqué correctement les consignes. Maintenant, il reste à orner ce nouveau chant que tu viens d'inventer. Le procédé est exactement le même que pour l'*organum parallèle orné*. Mais attention : n'oublie pas que l'ornement est choisi en fonction de l'intervalle que tu franchis, qui est parfois différent de celui de la *voix principale*. Pour résumer, il suffit de retenir que tu procèdes exactement comme pour l'*organum parallèle orné*, sauf lorsque tu passes de l'8^{ve} à la 5^{ve} ou inversement. Dans ce cas, tu franchis une 3^{ce} mélodique que tu peux orner d'un *passage*.

Élève Je pense comprendre. Cependant, les informations se cumulent, je ne sais donc pas si je vais y arriver.

Maître Tu vas y arriver, je n'en doute pas un instant. Mais peut-être pas à la première tentative. Ne te décourage pas. Prends le temps qu'il faut pour le travailler et reviens me le chanter lorsque tu te sentiras prêt.

Élève [...]

Voilà, ce que j'ai réussi à réaliser :

Two musical staves in treble clef showing a melody for the words "Al-le-lu-ya.". The melody is written in black notes. Below the staff, red dots indicate the notes of an ornate organum. The organum is more complex than the first one, with red dots placed at various intervals, including some that are not directly below the main melody, indicating ornamental passages.

Maître Très bien.

Élève La différence est étonnante entre cette version et celle que nous avons précédemment réalisée en *organum parallèle* ! La richesse des changements de timbre est très agréable.

Maître Oui. Je suis ravi que tu t'en aperçoives.



Maître Concentrons-nous maintenant sur les 3^{ces}. Tu viens d'apprendre que les 2^{des} de la *voix principale* « appellent » des 3^{ces} à la *voix organale*. Inversement, les 3^{ces} de la *voix principale* « appellent » des 2^{des} à la *voix organale*. Voici les enchaînements intervalliques que cela peut donner :



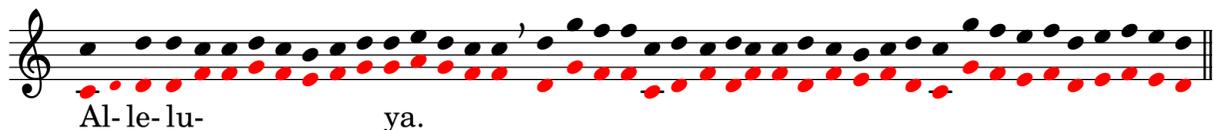
Élève Oui, cela paraît logique ! Si les voix forment une 8^{ve} et que la voix inférieure monte d'une 3^{ce}, celle supérieure peut descendre une 2^{de} pour que les deux voix se retrouvent à la 5^{te}. Et inversement.

Maître Tu as très bien compris. Reprenons l'*Alleluia* et invente la *voix organale* en changeant de consonance uniquement lors des 3^{ces} de la *voix principale*.

Élève Laisse-moi le temps de la regarder.

[...]

Je pense pouvoir le faire.

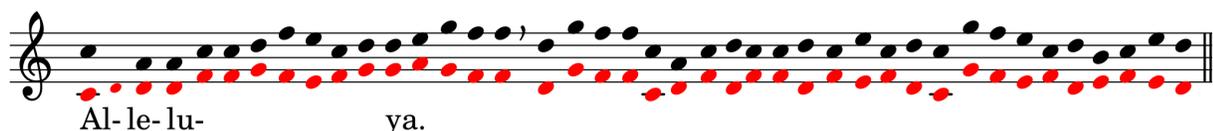


Maître Très bien. Maintenant, cumule les changements lors des 2^{des} et des 3^{ces} de la *voix principale*. Ainsi, les 2^{des} appellent les 3^{ces} et les 3^{ces} appellent les 2^{des}. Je schématise cela de cette manière : 2^{de} ↔ 3^{ce}.

Élève Bien. Je le travaille puis je te le chante.

[...]

Voici ce que j'ai à te présenter :



Maître Très bien. Maintenant, ajoute les ornements, bien évidemment toujours en fonction de l'intervalle mélodique que tu franchis.

Élève Bien.

[...]

Voilà ma réalisation :

Al-le-lu-ya.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a melodic line with a series of eighth notes, starting on a middle C and ascending to a G. Below the notes, there are red dots indicating the intervals between notes. The lyrics 'Al-le-lu-' are written under the first part of the staff, and 'ya.' is under the second part. The second staff continues the melodic line, starting on a G and ascending to a D. It also has red dots below the notes. The lyrics 'ya.' are written under the first part of this staff, and the staff ends with a double bar line.

Maître Bravo, tu as réussi ! Tu dois t'apercevoir que cela commence à bien sonner.

Élève En effet, cela me plaît bien.



Maître Poursuivons alors maintenant avec cela : 4^{te} ↔ unisson.

Élève Cela signifie que si la *voix principale* franchit une 4^{te}, je reste en place. Et inversement, lors d'un son répété à la *voix principale*, je franchis une 4^{te}.

Maître Oui, mais fais bien attention à l'intervalle initial entre les voix. Cela peut produire les cas suivants :

The image shows a single staff of musical notation with four measures. Each measure contains two notes: a black note on the upper staff and a red note on the lower staff. The notes are positioned to illustrate different interval relationships between the two voices. In the first measure, the black note is on a higher line than the red note. In the second measure, the black note is on a higher line than the red note. In the third measure, the black note is on a higher line than the red note. In the fourth measure, the black note is on a higher line than the red note.

Élève Oui, j'ai bien compris.

Maître Alors invente la *voix organale* en changeant de consonance uniquement lorsque tu rencontres des 4^{tes}. Puis ajoute une ornémentation. Enfin, fais de même avec les unissons, puis avec les 4^{tes} et les unissons. Lorsque tu sauras réaliser cela, tu me chanteras cette dernière version ornée.

Élève [...]

Voilà. Je pense pouvoir le faire. Voici le résultat :

Al- le- lu- ya.

Maître Très bien. Maintenant cumule toutes les possibilités précédentes, c'est-à-dire lorsque la *voix principale* franchit des 2^{des}, 3^{ces}, 4^{tes} et unissons. Je te laisse le temps nécessaire pour me proposer une *voix organale* ornée.

Élève Cela se complexifie. J'y travaille et reviendrai te voir dès que je pense réussir...

[...]

Voici la réalisation que je te propose :

Al- le- lu- ya.

Ne sachant pas quoi faire lors de la 5^{te} mélodique de la *voix principale*, j'ai suivi sa direction. Mais n'est-il pas possible de faire un *mouvement contraire* ?

Maître Ta réalisation est bonne et ta question pertinente. Venons-en donc aux 5^{tes}.



Maître Il est possible d'envisager cette dernière association : 5^{te} → 2^{de}. Mais attention, ici les deux voix se dirigent dans la même direction. Il ne s'agit donc pas de produire un *mouvement contraire*. Le changement de timbre reste cependant très intéressant.

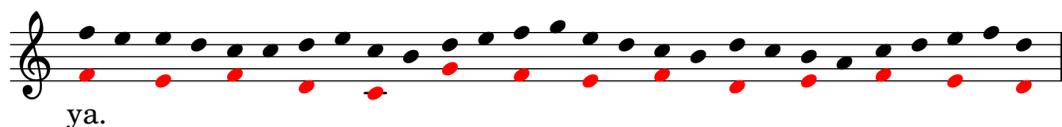
Élève Je remarque que la flèche que tu as utilisée n'est pas en double sens. Signifie-t-elle que seule la 5^{te} appelle la 2^{de} ?

Maître En effet. Et bien qu'il soit tout de même envisageable qu'une 2^{de} appelle une 5^{te} dans la même direction, je te conseille d'écarter cette possibilité. Tu pourras bien évidemment l'intégrer lorsque tu seras mieux formé à cette pratique de *l'organum duplum*. Voici les nouvelles possibilités :

Réalise la fin du *jubilus* avec cette consigne supplémentaire. Nous allons débiter cinq notes avant la 5^e ascendante.

Élève J'y travaille immédiatement.

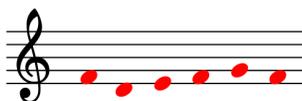
[...]



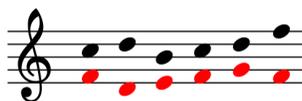
Maître Bien. Maintenant, je tiens à te faire cette remarque qui devrait t'aider. Puisque le travail actuel est de former tous les *mouvements contraires* possibles, lorsque la *voix principale* change de direction, la *voix organale* doit également le faire. Ainsi, dès que la *voix principale* monte après une descente, ou descend après une montée, tu dois appliquer les procédés précédents et changer d'intervalle entre les deux voix. Dans tous les autres cas, tu dois suivre la *voix principale*.

Élève Évidemment ! Pourquoi n'y ai-je pas pensé ? Merci ! Cela va m'être très utile.

Maître Je souhaite également aborder ici une autre possibilité dans le cas où la *voix principale* monte ou descend successivement plusieurs sons après un changement de direction. Prenons ce fragment mélodique :

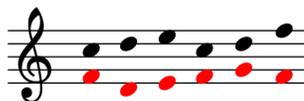


Jusqu'à présent, cela impliquait un changement d'intervalle à la *voix organale* et par la même occasion un changement de direction, puis ensuite une succession parallèle :



Élève Oui, c'est ce que tu m'as conseillé de faire.

Maître Pourtant dans un tel cas, il est tout à fait possible de « retarder » le changement de consonance. Cela permet une légère différence dans le parcours mélodique, et également de répartir autrement voire même d'équilibrer les diverses consonances :

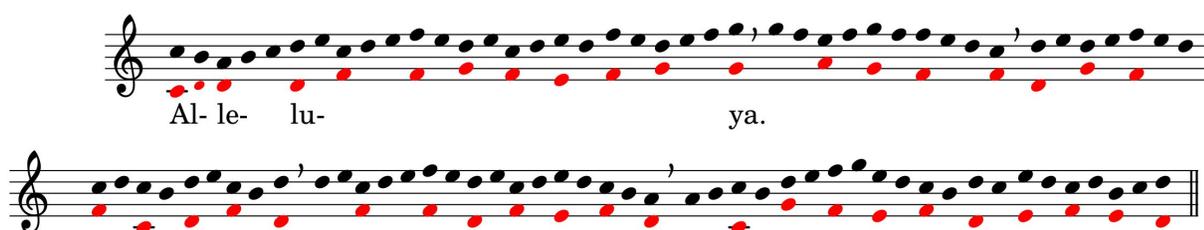


Élève Les *mouvements contraires* y sont toujours, mais pas aussitôt que possible. Est-ce bien cela ?

Maître Tu as bien compris. Maintenant travaille à nouveau l'*Alleluia* en intégrant ces nouvelles possibilités.

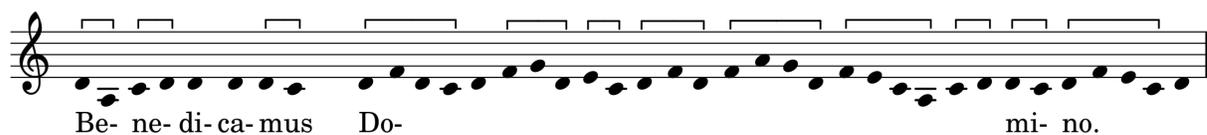
Élève Je m'y attelle immédiatement.

[...]



Maître Très bien. Maintenant que nous avons vu tous ces enchaînements, il serait bon que tu travailles sur quelques chants différents. En voici donc quelques-uns qui te permettront de t'exercer. Ici, certains chants comportent un verset. Tu peux travailler ces chants avec ou sans les versets s'ils te paraissent trop longs. Tu t'apercevras cependant qu'un travail conséquent est nécessaire afin d'acquérir les réflexes utiles aux changements de consonances. Ne passe donc pas trop rapidement à la leçon suivante. Sois sérieux et patient.

Benedicamus Domino



Béniſsons le Seigneur.

Alleluya ¶ Dominus regnavit¹⁵

Al- le- lu- ya.
Do- mi- nus reg- na- vit de- co- rem in- du- it
in- du- it do- mi- nus for- ti- tu- di- nem et pre- cin- xit
se vir- tu- te.

Alleluia.

*Le Seigneur a établi son règne, il s'est revêtu de splendeur :
le Seigneur s'est revêtu de force
et a bouclé sa ceinture de puissance.*

¹⁵ Transcription faite à partir du Ms. Lat. 830 de la BnF.

Liens internet : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432466n/f47.item>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432466n/f48.item>

*Alleluia ¶ Dies sanctificatus illuxit nobis*¹⁶

Al- le- lu- ya.

Di- es san-cti-fi- ca- tus il- lu- xit no- bis

ve- ni- te gen- tes et a- do- ra- te do- mi- num

qui- a ho- di- e des- cen- dit lux mag- na

su- per ter- ram.

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 music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The first staff ends with a double bar line. The second and third staves have a comma at the end of the line. The fourth and fifth staves also end with a double bar line.

Alleluia.

Un jour saint nous illumine.

Peuples, venez et adorez le Seigneur,

Car aujourd'hui une grande lumière est descendue sur terre.

¹⁶ Transcription faite à partir du Ms. Lat. 830 de la BnF.

Lien internet : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432466n/f50.item>

Viderunt omnes ¶ Notum fecit dominus¹⁷

Vi- de- runt om- nes fi- nes ter- re
sa- lu- ta- re de- i no- stri iu- bi- la- te de- o
om- nis ter- ra.
No- tum fe- cit do-
mi- nus sa- lu- ta- re su- um
an- te con- spec- tum gen- ti- um re- ve- la- vit
ius- ti- ci- am su- am.

Tous les confins de la terre ont vu le salut de notre Dieu :

Jubilez pour Dieu, toute la terre.

Le Seigneur a fait connaître son salut :

En présence des nations, il a révélé sa justice.

¹⁷ Transcription faite à partir du Ms. Lat. 830 de la BnF.

Lien internet : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432466n/f50.item>

*Alleluia ¶ Pasca nostrum immolatus est Xpistus*¹⁸

Al-le-lu-ya.

Pas-cha no-strum

im-mo-la-

tus est Xpi-stus.

The image shows a musical score for a single voice part. It consists of five staves of music in a single system. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed groups. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a period. The second staff has a double bar line in the middle. The fifth staff ends with a double bar line.

Alleluia.

Le Christ, notre agneau pascal, a été immolé.

¹⁸ Transcription faite à partir du Ms. Lat. 830 de la BnF (les sept dernières notes ne sont pas inscrites dans le manuscrits).

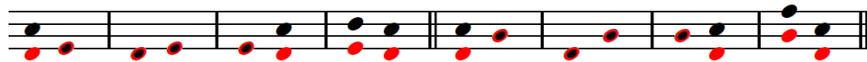
Lien internet : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432466n/f271.item>

LEÇON II-2

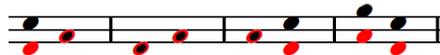
UNISSON ET 5^{TE} ORNÉS

Maître Nous venons de travailler les enchaînements 8^{ve}/5^{te}. L'unisson faisant également partie des consonances, étudions maintenant l'enchaînement 5^{te}/unisson. La démarche et la progression du travail sont les mêmes que pour la leçon précédente. Alors, afin d'éviter trop de propos répétitifs, je te propose de résumer le travail par ces quelques schémas et exemples¹⁹ :

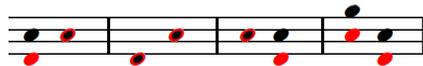
2^{de}M ↔ 4^{te}



3^{ce} ↔ 3^{ce}

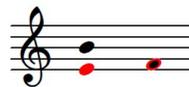


5^{te} ↔ unisson



Élève Pourquoi seule la 2^{de} majeure est-elle associée à la 4^{te} ?

Maître Imagine ce cas :



Tu observeras que la *voix organale* doit franchir une 4^{te} augmentée ! Cela génère donc une sonorité un peu trop rude. Mais comme je te l'ai signalé, tout dépend du contexte ! Ainsi, peut-être est-il envisageable de réaliser un enchaînement de ce type sous certaines conditions. Mais pour le moment, évite-le. Attends d'avoir une certaine expérience dans le domaine de l'*organum* pour oser l'expérimenter. Pense à faire attention aux 2^{des} mineures de la *voix principale* lorsque tu formes une 5^{te} ou un unisson.

¹⁹ Les unissons sont représentés par une note rouge et noire.

Élève Je suis très surpris que cet intervalle soit utilisable, alors qu'il a pourtant été qualifié de « diable en musique ».

Maître Tout d'abord, rien n'atteste cette expression à l'époque. Ensuite, tout dépend du contexte. Même si pour le moment les outils te manquent, sache qu'un travail ornemental peut tout à fait adoucir cette 4^{te} augmentée. De plus, si tu franchis cette consonance après un fort repos, elle ne paraîtra plus aussi rude, car la direction ne sera plus aussi présente.

Élève Je suis surpris, mais je te crois. Donc si j'ai bien compris, pour le moment lorsque la *voix principale* franchit une 2^{de} mineure, je forme un *mouvement parallèle*.

Maître Tout à fait. Maintenant, si tu n'as plus de question, mets-toi au travail et propose-moi diverses réalisations de l'*Alleluia* que nous chantons depuis le début de ces leçons, en suivant cette progression :

- 2^{de}M ↔ 4^{te},
- 2^{de}M ↔ 4^{te} + 3^{ce} ↔ 3^{ce},
- 5^{te} ↔ unisson + 2^{de}M ↔ 4^{te} + 3^{ce} ↔ 3^{ce}.

Élève Bien.

[...]

Voici les réalisations que je te propose. Tout d'abord celle avec les enchaînements 2^{de}M ↔ 4^{te} :

Al- le- lu- ya.

The image shows two staves of musical notation for the word 'Alleluia'. The first staff contains the melody for 'Al- le- lu-' and the second staff contains the melody for 'ya.'. The notes are written in a treble clef. The intervals between notes are marked with red dots, indicating the specific intervals being studied. The melody is a simple, ascending and then descending line.

Maintenant celle avec les enchaînements 2^{de}M ↔ 4^{te} + 3^{ce} ↔ 3^{ce} :

Al- le- lu- ya.

The image shows two staves of musical notation for the word 'Alleluia', similar to the previous example. The first staff contains the melody for 'Al- le- lu-' and the second staff contains the melody for 'ya.'. The notes are written in a treble clef. The intervals between notes are marked with red dots, indicating the specific intervals being studied. The melody is a simple, ascending and then descending line.

Et voici la dernière qui cumule tous les enchaînements :

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics 'Al- le- lu- ya.' and features a melodic line with various intervals and enchaînements, including a 2nd interval, a 3rd interval, a 4th interval, a 5th interval, and an 8^{ve} interval. The second staff continues the melodic line with similar intervals. The third staff shows a final melodic phrase.

Maître C'est bien.



Maître Maintenant il est temps de se consacrer au cumul des enchaînements 8^{ve}/5^{te} et 5^{te}/unisson.

Élève J'avoue que je m'en doutais un peu. Cela ne devrait pas être trop difficile.

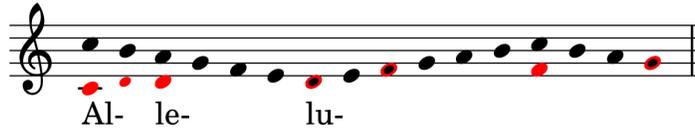
Maître Certes, cela n'est pas une étape insurmontable. Cependant, cumuler les possibilités reste toujours délicat, car il est facile de s'embrouiller.

Comprends donc bien ceci. Lorsque tu es à l'8^{ve} supérieure de la *voix principale*, tu te retrouves dans le cas de l'enchaînement 8^{ve}/5^{te}. Lorsque tu te trouves à l'unisson de cette même voix, tu es dans le cas de l'enchaînement 5^{te}/unisson. Déjà là, il ne faut pas confondre les divers intervalles impliqués ! Mais lorsque tu chantes une 5^{te} au-dessus de la *voix principale*, tu es potentiellement dans le cas des deux enchaînements. Ainsi, si cette voix monte, alors tu peux passer à l'unisson. Si elle descend, tu peux former ensuite une 8^{ve}. Et si la note est répétée, tu peux alors choisir de former soit un unisson, soit une 8^{ve}. Voici toutes les possibilités à partir d'une 2^{de} mélodique ascendante franchie par la *voix principale* :

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. It features a melodic line starting with a 2nd interval, followed by various enchaînements, including a 3rd interval, a 4th interval, a 5th interval, and an 8^{ve} interval.

Élève Mais pourquoi avoir noté les *mouvements parallèles* puisque je dois faire des *mouvements contraires* ?

Maître Rappelle-toi que tu peux utiliser un ou plusieurs *mouvements parallèles* pour « décaler » un *mouvement contraire*.

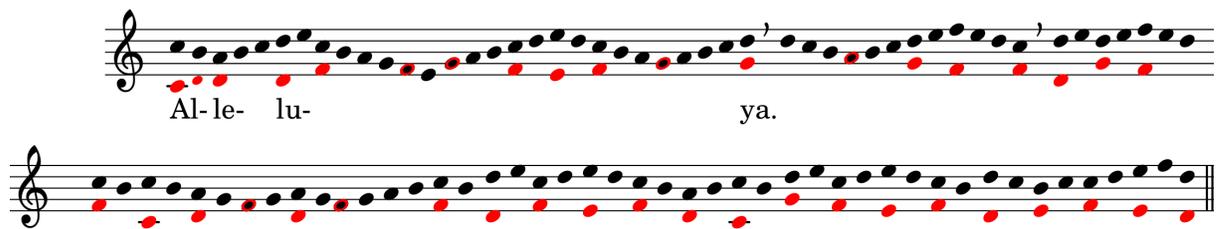


Élève En effet. J'ai une fois de plus voulu te répondre un peu trop rapidement.

Maître Ne te blâme pas. Tu as compris, c'est le principal. Maintenant, à ton tour de me proposer une réalisation sur l'intégralité de cet *Alleluia*.

Élève Bien, j'y travaille et te chanterai ensuite une version.

[...]



Maître Très bien. Nous pouvons passer à la suite.



Maître Terminons par un enchaînement qui n'apparaît pas dans les choix que je t'ai listés. Il s'agit du passage de l'8^{ve} à l'unisson, et inversement.

Élève A priori, cela me semble moins intéressant, en ce qui concerne le changement de timbre.

Maître Tu as raison. Cependant, n'oublie pas qu'il ne s'agit pas seulement d'enchaîner différents timbres, mais d'inventer une ligne mélodique.

Élève Certes.

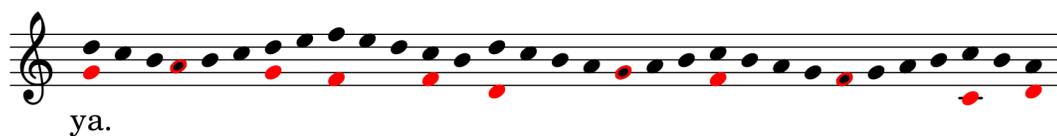
Maître Les grands intervalles mélodiques sont plus rares dans ce type de musique. C'est pour cela que je n'ai pas évoqué d'intervalles au-delà de la 5^{te}. Pour la même raison, je te proposerai cet enchaînement uniquement de cette manière : 4^{te} ↔ 5^{te}.

Élève Je comprends. Mais, si toutefois j'ai bien compris ce système, n'ai-je pas la possibilité de faire également 3^{ce} ↔ 6^{te}, 2^{de} ↔ 7^{ème} et unisson ↔ 8^{ve} ?

Maître Oui. Mais comme je viens de te le dire, les grands intervalles sont rares. Je te propose donc de remettre la pratique de ces autres possibilités à plus tard. Pour

l'instant, propose-moi une réalisation du fragment correspondant à la syllabe « -ya », en t'arrêtant avant le *jubilus*. Débute par une 5^{te} et fais en sorte d'appliquer cet enchaînement intervallique à chaque 4^{te} mélodique de la *voix principale*.

Élève Bien.



Maître Tu as bien compris. Je te félicite. Applique maintenant ces consignes sur l'ensemble des chants que je t'ai fourni. Je te conseille de travailler ces différents enchaînements de consonances un à un afin de bien les intégrer. Pour cela, choisis-en un et utilise-le dès que tu le peux en fonction des intervalles mélodiques de la *voix principale*. Ensuite cumule-les comme bon te semble jusqu'à pouvoir les utiliser tous.

Viens me revoir ensuite pour que nous puissions poursuivre, car les enchaînements possibles sont bien plus nombreux.

Élève Je m'y atèle immédiatement.

LEÇON II-3

AUTRES ENCHAÎNEMENTS

Maître Tu connais maintenant suffisamment d'enchaînements de consonances pour travailler plus à fond l'ornementation. Cependant, nous avons vu que l'*Organum parallèle* se réalisait à l'8^{ve}, à la 5^{te} et à la 4^{te}, que ces intervalles soient supérieurs ou inférieurs. Il est donc évident que tous ces intervalles sont utilisables en *mouvement contraire*, sans oublier l'unisson.

Élève J'avoue que j'aurais aimé passer à une autre étape du travail de l'*organum*. J'ai l'impression que ma tête commence à saturer. Et puis-je oser te dire que ce travail des enchaînements commence un peu à me lasser ?

Maître N'aie crainte, je te comprends tout à fait. Il m'est cependant indispensable de te présenter les autres possibilités d'enchaînements car tu pourras en avoir besoin. Pour ne pas te décourager, car tel n'est pas mon but, je vais t'en exposer le principe. Prends-en bonne note, mais sans t'y exercer. Ensuite, lorsque tu en auras besoin, tu reviendras sur cette étape et travailleras ces nouveaux enchaînements.

Élève Je te remercie de ta compréhension. Cela me convient parfaitement.

Maître Puisque tu as bien étudié les leçons précédentes et que des réflexes sont installés, tu comprendras aisément les autres enchaînements d'intervalles. Note donc bien ce qui suit.

La démarche utilisée pour enchaîner des 8^{ves} et 5^{tes} supérieures est la même pour les enchaînements suivants : 4^{tes} supérieures/unissons, unissons/4^{tes} inférieures, 5^{tes} inférieures/8^{ves} inférieures.

De même, la démarche utilisée pour enchaîner des 5^{tes} supérieures et des unissons est la même pour les enchaînements suivants : 8^{ves} supérieures/4^{tes} supérieures, unissons/5^{tes} inférieures, 4^{tes} inférieures/8^{ves} inférieures.

Élève Si je comprends, tous les enchaînements se résument à ceux que j'ai déjà étudiés.

Maître Oui, les intervalles mélodiques sont les mêmes, mais les consonances sont quant à elles différentes.

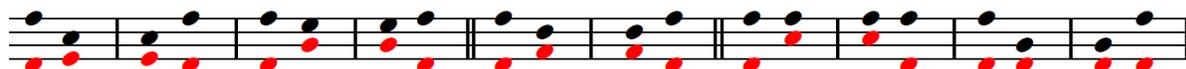
Élève Pourquoi ?

Maître C'est très simple à comprendre. L'écart entre la 4^{te} et l'unisson est le même qu'entre l'8^{ve} et la 5^{te}. Par conséquent, la procédure est similaire dans les deux cas. De

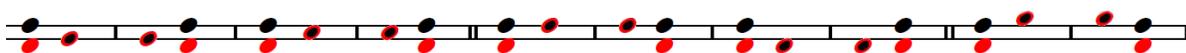
même, la 5^{te} et l'unisson sont distants du même intervalle que l'8^{ve} et la 4^{te} : les enchaînements seront donc là aussi similaires. Bien qu'ils se résument à ces quelques possibilités, il est nécessaire de travailler tous les enchaînements. Les réflexes devront être à nouveau acquis, car les repères auditifs sont différents. Il ne faudra pas hésiter à travailler très progressivement chacun des enchaînements.

Afin d'être le plus clair possible, en voici la liste :

8^{ve}/4^{te} : 2^{de}M ↔ 4^{te}, 3^{ce} ↔ 3^{ce}, 5^{te} ↔ unisson



4^{te}/unisson : 2^{de} ↔ 3^{ce}, 4^{te} ↔ unisson, 5^{te} → 2^{de}



Élève Oui, c'est très clair et évident. La logique est la même pour tous les enchaînements.

Maître Il faudra bien évidemment savoir aussi cumuler tous ces enchaînements.

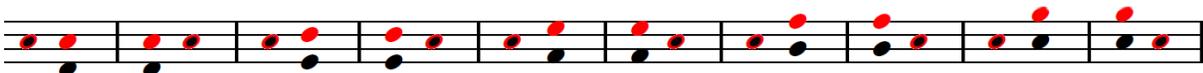
Élève Je mets de côté toutes ces informations et je les travaillerai plus tard, lorsque j'en aurai besoin.

Maître Note également ces derniers enchaînements dans lesquels la *voix organale* est sous la *voix principale*. Ces cas sont plus rares mais tout à fait possibles. Ils sont très simples à réaliser puisqu'ils sont la réplique exacte de ceux déjà étudiés une 8^{ve} au-dessus. Travaille-les lorsque tu souhaiteras posséder encore plus de possibilités mélodiques. Voici les correspondances avec les enchaînements déjà étudiés :

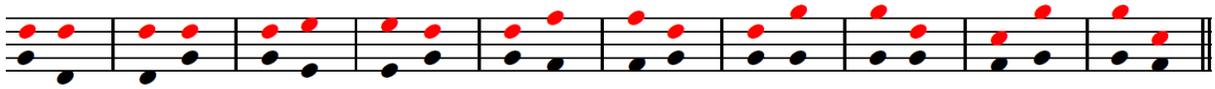
unisson/4^{te} inférieure = 8^{ve}/5^{te}



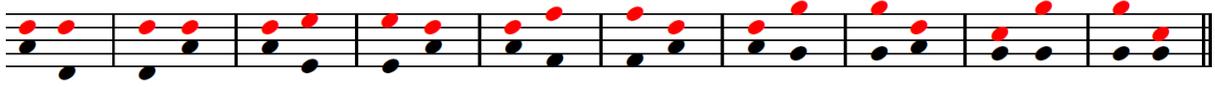
unisson/5^{te} inférieure = 8^{ve}/4^{te}



5^{te} inférieure/8^{ve} inférieure= 5^{te}/unisson



4^{te} inférieure/8^{ve} inférieure= 4^{te}/unisson



LEÇON II-4

LES 3^{CS}

Élève Permits-moi de te poser une question. Pourquoi ne m'as-tu cité aucune 3^{ce} malgré les nombreux enchaînements expliqués ? Tu m'as indiqué que les 6^{tes} étaient à cette époque des dissonances, mais tu ne m'as pas parlé des 3^{ces}.

Maître Excellente remarque. Commençons par la classification théorique des consonances au XIII^{ème} siècle.

Nous venons d'utiliser des 8^{ves}, 5^{tes}, 4^{tes} et unissons. Tous ces intervalles sont donc bien considérés comme des consonances à l'époque. Cependant, seules les 8^{ves} et les unissons sont les consonances parfaites²⁰, car les deux sons fusionnent parfaitement au point qu'il est difficile de les différencier. Les 5^{tes} et 4^{tes} sont, quant à elles, des consonances dites médianes, car les sons qui les constituent fusionnent très bien tout en restant aisément dissociables par l'oreille. Reste ensuite les 3^{ces}, qui sont déjà à l'époque des consonances, mais des consonances imparfaites. Et il ne faut pas négliger la qualité moindre des choses imparfaites. Ainsi, bien que les 3^{ces} soient des consonances - les sons se mélangent suffisamment bien pour être agréables à l'oreille - elles seront beaucoup moins présentes que les autres. Nous allons donc les utiliser avec parcimonie.

De plus, si nous en formions beaucoup, nous risquerions de basculer dans une sonorité plus tardive. Je te propose donc de les utiliser dans un premier temps uniquement dans ces quelques cas simples à trouver :

- 3^{ce} utilisée comme intervalle de passage lors de 3 sons conjoints



- 3^{ce} utilisée lors d'une « broderie » de la voix principale



²⁰ L'unisson a un statut particulier à l'époque pour les théoriciens. Mais inutile ici d'entrer dans ces considérations spéculatives. En pratique, il est considéré comme une consonance parfaite.

➤ 3^{ce} utilisée lors d'une répercussion de 3 sons



➤ 3^{ce} utilisée lors d'une répercussion de 2 sons puis d'une 2^{de} ou 3^{ce}

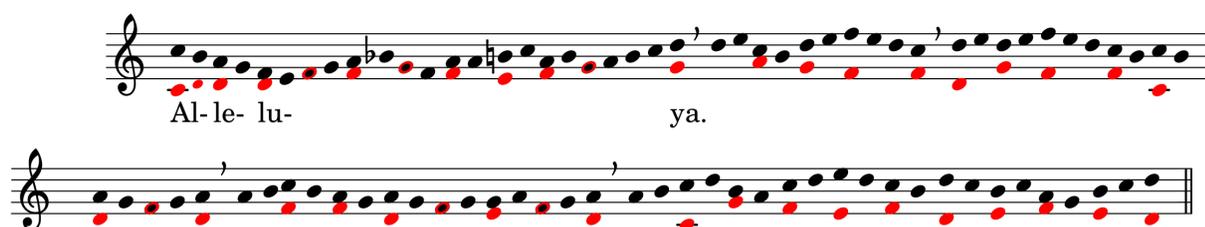


Élève Bien. Cela ne me semble pas très difficile à réaliser.

Maître Chante-moi un exemple orné de ces intervalles sur l'*Allehuya* de travail avec le plus possible de 3^{ces}.

Élève [...]

Voici ce que je propose :



Maître Très bien. Je vois même que tu as utilisé une autre possibilité pour la 3^{ce}, en enchaînant 8^{ve}-3^{ce}-5^{te} grâce à la 5^{te} mélodique de la *voix principale*.

Élève Oui. Je sais que cet enchaînement ne fait pas partie de ceux que tu m'as fournis, mais il me semblait qu'il fonctionnait avec la même logique.

Maître Tu as raison, et tu as bien fait. Travaille maintenant cela sur les chants que je t'ai fournis, avant que nous passions à l'étude de l'*organum purum*. Mais attention à ne pas trop en former comme dans l'exercice précédent. Restreint leur utilisation.

Élève Comment savoir si leur nombre est trop grand ? Quelle est la limite ?

Maître Je ne peux pas t'indiquer de limite. Cela est à estimer en fonction de la sonorité globale. De plus, si elles sont produites avec une certaine rapidité, elles seront moins sonores donc moins présentes. Si, en revanche, tu les maintiens plus longtemps ou que tu les appuies fortement à l'aide de l'ornementation, elles seront très présentes. Là encore, le contexte détermine le résultat musical.

Élève Je vais travailler avec prudence.

III. ORGANUM PURUM

LEÇON III-1

ORNEMENTATION DE LA CONSONANCE

Maître Après ce travail préparatoire qui a permis de fixer quelques bases, nous voilà arrivés à l'étude de l'*organum purum*.

Élève Pourquoi ce terme ? Y aurait-il un *organum* impur ?

Maître Non. L'*organum* possède deux sens : un sens général qui regroupe l'ensemble de la composition polyphonique et un sens plus spécifique qui signifie que les deux voix ne sont pas mesurées. L'*organum purum* correspond à ce sens particulier.

Élève J'ai hâte que tu m'expliques le contenu de ce type de section.

Maître J'y viens. L'*organum purum* est le fait de construire une mélodie très richement ornée au-dessus de la *voix principale*. Cet *organum* est pour cette raison également appelé *mélismatique* ou *fleuri*.

Élève Comment inventer un mélisme ? Réaliser des petits ornements comme je l'ai fait est assez simple, mais comment construire de longs ornements ? Et que nous apprennent les traités anciens sur ce point ?

Maître Malheureusement pour nous, les traités ne nous aident pas vraiment. Ils dissertent sur l'enchaînement des consonances, mais pas sur l'ornementation. Seul un d'entre eux²¹ nous fournit une précieuse liste de 343 mélismes plus ou moins longs, organisés avec une certaine progressivité. Cependant, la structuration de ces mélismes n'est à aucun moment décrite. Nous devons donc comprendre de nous même, par l'analyse, ce qui gouverne l'organisation de cette ornementation.

Élève Cela me paraît complexe.

Maître En effet. D'autant plus que dans un tel cadre, il s'agit toujours d'analyse interprétative, donc sans certitude définitive. Cependant, en croisant l'étude d'*organa* qui nous sont parvenus et l'analyse de ces mélismes, il est possible d'arriver, si ce n'est à une certitude, du moins à une cohérence intéressante.

Élève Vas-tu m'enseigner quelque chose d'incertain ? Je suis un peu déconcerté.

Maître Je te comprends. Mais au risque de faire baisser ma crédibilité, je préfère te dire les choses telles qu'elles sont. Dans tous les cas, quelle que soit la précision descriptive des traités qui nous sont parvenus, il faut rester intellectuellement

21 *Ars organi* appelé également *Traité d'Organum du Vatican*.

honnête. Comment veux-tu retrouver l'exacte pratique disparue depuis des siècles, alors même que cette pratique n'était sans aucun doute pas unique à l'époque, et qu'elle était issue d'un contexte culturel global oral ? Tout cela a disparu à jamais.

Élève Je suis quelque peu assommé. Je pensais, en venant te voir, que tu pouvais m'enseigner une part de vérité sur cette pratique musicale.

Maître Comprends bien ce qui suit. Le passé n'existe plus. Il ne peut être qu'une idée actuelle. Pour étudier les musiques médiévales, nous lisons divers traités, divers écrits musicologiques plus ou moins récents, divers livres sur des sujets en lien direct ou non avec la musique. Et avec ce que nous en retirons, nous construisons une conception la plus cohérente possible. Par conséquent, nous construisons le passé. Tout aussi paradoxal que peut paraître ce propos, il faut avoir le courage de le reconnaître. Mais assez parlé, pratiquons plutôt la musique. Et j'espère que la cohérence du travail que je te propose te satisfera.

Élève Bien. Je te fais confiance.

Maître Pour simplifier dans un premier temps, nous allons travailler à partir de motifs ornementaux. Prenons par exemple celui-ci :

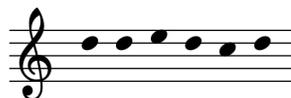


Tu remarqueras qu'il débute et se termine par le même son.

Élève En effet. Puisque tu n'as pas inscrit de clef, je suppose qu'il sera utilisable sur toutes les hauteurs. Et je ne vois aucune indication rythmique. Comment devrais-je le chanter ?

Maître Le rythme n'est pas mesuré, comme je te l'ai déjà signalé. Mais cela n'implique pas une absence de rythme. Ce motif sera chanté sans *tactus*, comme nous l'avons fait jusqu'à présent, et guidé par l'intention, la direction. Pour cela, il faut ressentir et comprendre le motif.

Par exemple, imagine que ce motif orne *Dre*.



Voici comment je l'analyserais. *Dre* est le son principal et tous les autres ont une fonction en rapport avec lui. Il est tout d'abord répercuté, comme si l'on insistait un peu dessus. Ensuite nous avons simplement une *double broderie*. Mais attention, cette analyse n'est en rien une démarche purement intellectuelle. C'est la sensation qui fait comprendre de quoi il s'agit. Puisque nous n'avons pas de directive dans les

traités, l'analyse ne peut être guidée que par les sensations, sensations élaborées petit à petit par le travail.

Ce type d'analyse ne peut être que subjectif. Cela est également vrai, au moins en partie, de notre compréhension des traités et des manuscrits musicaux de l'époque. Nous revenons à l'incertitude historique de cette démarche.

Élève Je pense commencer à comprendre l'idée de cette incertitude historique.

Maître Je suis ravi. Mais revenons maintenant à l'*Alleluia* que nous avons travaillé. Choisis les consonances que tu souhaites pour la *voix organale* et forme sur chacune d'elles un mélisme à l'aide de ces trois éléments : la consonance, le motif et un petit ornement. Pour cela, prends le temps de faire sonner la consonance. Chante ensuite le motif à partir de la consonance et arrête-toi sur le son final. Termine enfin par un des petits ornements que nous avons travaillés précédemment afin de conduire la voix à la consonance suivante. Voici ce procédé résumé schématiquement :

consonance | motif | petit conduit → *consonance suivante*.

Élève Je pense comprendre.

Maître Comprends également que maintenant, l'ornement est plus long avec notamment une certaine tenue de la consonance. Il va donc être utile, voire même indispensable, de signaler à celui qui chante la *voix principale* le moment de passer à la note suivante. Pour cela, il suffit de faire un geste calme et discret.

Élève Je t'avoue qu'un exemple musical m'aiderait sans doute.

Maître Je pensais bien t'en donner un. Voici un début possible avec cet *Alleluia*²² :



Élève C'est maintenant clair.

Maître Alors à ton tour de réaliser l'intégralité de cet *Alleluia*, en t'arrêtant sur « -ya ».

Élève Bien.

²² Les petites mains rappellent ici le geste que doit faire le chanteur de la *voix organale* à son compagnon. Elles ne seront plus indiquées dans les exemples musicaux suivants.

Al- le- lu- ya.

Je pense avoir réussi, mais cela me semble quelque peu haché musicalement !

Maître Tu as tout à fait raison. Puisque tu sembles à l'aise, reproduis maintenant ce procédé sans marquer de pause entre le motif et le conduit, ainsi :

consonance | motif + petit conduit → consonance suivante

Tu vas même supprimer le premier son du petit conduit afin de mieux enchaîner les deux éléments. Cela donnera un aspect différent au motif puisqu'il ne sera plus dissocié du conduit. Les motifs se termineront ainsi différemment en fonction de l'intervalle qui sépare la consonance de la suivante. L'ensemble deviendra plus fluide, plus convaincant.

Réalise maintenant l'*Alleluia* de cette manière.

Élève Je me mets au travail, car la pause et le son supprimés me laissent moins de temps de réflexion. Dès que je m'en sens capable, je te le chante.

Maître Je t'en prie, prends tout le temps nécessaire.

Élève Merci.

[...]

Al- le- lu- ya.

Ce qui devient évident, c'est que le mélisme conduit vraiment à la consonance suivante.

Maître Oui.

Élève Mais n'est-ce pas un peu répétitif ?

Maître C'est même très répétitif. Comprends bien l'intérêt d'un tel travail : il permet de franchir progressivement les diverses difficultés. Ce ne sont que des exercices. Tente tout de même de les réaliser avec le plus de musicalité possible, avec notamment un temps d'attente différent en fonction de la direction que tu souhaites donner.

Fais très attention aux gestes de la main indiquant le passage à la note suivante de la *voix principale*. Il ne faut ni en oublier, ni les faire avec rudesse. Un geste rapide non préparé risque d'une part de surprendre l'autre chanteur et d'autre part de rompre ta propre ligne mélodique. Alors soigne bien cela.

Élève Bien.

Maître Voici maintenant deux autres motifs avec lesquels tu peux t'exercer :



Travaille bien l'*Alleluia* avec chacun de ces motifs, puis amuse-toi à les alterner selon ton désir. Tu remarqueras certainement qu'en fonction de la direction vers la consonance suivante, certains motifs sembleront mieux convenir que d'autres.

Élève Comment sentir ces motifs ? Pourrais-tu les analyser ?

Maître Je préfère te laisser seul juge. Sois bien à l'écoute et tu les saisis de mieux en mieux. Fais-toi confiance ! De plus, avec une telle attitude, tu comprendras que l'analyse d'un dessin mélodique ne peut être qu'indicative, car il peut avoir un effet différent en fonction de sa situation dans le *mode*, dans la phrase, dans son contexte. Alors travaille bien consciencieusement. Ensuite, nous étudierons d'un peu plus près les motifs et leur constitution.

Élève Bien, je m'y mets de suite.

LEÇON III-2

MOTIFS EXTRAITS DU CHANT

Maître Affinons maintenant un peu plus la compréhension de ces motifs.

Il faut tout d'abord que tu saches que les trois motifs que je t'ai soumis n'ont pas été pris au hasard. Ils sont tous extraits de la *voix principale*. Le premier se trouve sur « *Allehuya* », le deuxième au milieu du *jubilus* et le dernier sur « *decorem* », mot faisant partie du verset qui suit cet *Allehuya*. Ainsi, il y a un lien entre le motif exploité et le chant sur lequel est construit la polyphonie. Mais de tout cela, nous en reparlerons plus en détail dans la dernière partie de cette étude.

Puisque ces motifs sont en rapport avec le chant originel, il n'est pas négligeable qu'il soit reconnaissable. Or, en les plaçant sur chaque nouvelle consonance, ces motifs sont souvent modifiés par rapport à celui d'origine.

Élève En quoi sont-ils différents ?

Maître Ils sont différents tout simplement parce qu'ils ne sont pas toujours chantés à partir de la même hauteur. En fonction de la hauteur originelle et celle sur laquelle nous le plaçons, le motif est soit le même, soit transposé, soit « décalé ». Dans ce dernier cas, il est modifié puisque l'emplacement des tons et semi-tons est bouleversé. Nous pouvons ainsi établir un ordre d'utilisation des motifs, du plus identique au plus différent : même son de départ, motif transposé, motif modifié. Plus le motif sera proche de celui d'origine, plus il sera reconnaissable et plus l'exploitation du chant initial sera évidente.

Élève Je comprends maintenant.

Maître Tu vas donc reprendre le travail avec chaque motif, en fixant à l'avance le type de différence que tu tolères.

Élève Si je souhaite n'utiliser le motif qu'à partir de sa hauteur d'origine, il y a peu de chance que je puisse le reproduire. Lorsque je ne peux pas le faire, par quoi puis-je le remplacer ?

Maître Tout d'abord, si tu ne peux pas placer le motif, il suffit de ne former que le petit conduit. Quant à la possibilité restreinte d'utilisation du motif sur sa hauteur originelle, n'oublie pas que pour tout son de la *voix principale*, tu as quelques consonances possibles. Certes, tu ne pourras pas toujours le placer, mais peut-être plus que tu ne le crois. Tout cela dépend évidemment du chant et du motif retenu.

Prenons le deuxième motif étudié dans la leçon précédente, motif débutant sur *Ffa* :



Voici deux réalisations du début de l'*Alleluia* à l'aide ce motif :

Exclusivement sur la hauteur d'origine

Sur la hauteur d'origine et transpositions

La troisième possibilité serait de placer constamment le motif comme nous l'avons fait dans la leçon précédente, c'est-à-dire sur les consonances de notre choix, quelle que soit leur hauteur. Il est également envisageable de combiner tout cela en plaçant le motif sur une hauteur quelconque seulement si aucune autre possibilité n'est envisageable.

- Élève Cela modifie les enchaînements de consonances que nous avons déterminés.
- Maître Oui, en effet, puisqu'une autre condition est maintenant fixée.
- Élève Je trouve cela très répétitif, à cause de l'utilisation de nombreuses consonances moins intéressantes comme les unissons et les 3^{ces}.
- Maître Tu as entièrement raison et je te félicite de cette remarque. Ici comme précédemment, il s'agit d'une part d'un exercice et d'autre part d'un choix établi dans un contexte. A toi de trouver le meilleur équilibre possible.
- Élève C'est complexe !
- Maître C'est la musique !

Essaie de travailler de cette manière sur l'*Alleluya*, avec les trois motifs vus dans la leçon précédente, sachant qu'ils débutent tous à l'origine par *Ffa*.

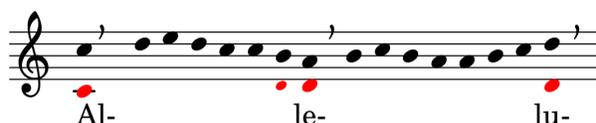
Élève Bien.



Maître Dans ce procédé, le motif choisi est placé après la consonance. Il est donc tout à fait possible de choisir un motif qui orne la consonance sans pour autant débiter avec. Prenons par exemple cet autre motif qui se trouve sur « *Alleluya* » :

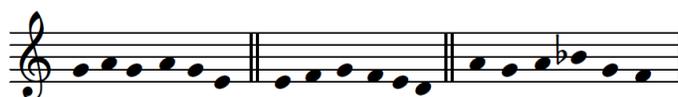


Ce motif orne *Ffa* avec un *appui brodé* sur *Gsol*. Ainsi le début de l'*Alleluya* traité en *organum purum* avec ce motif appliqué sur les consonances donnerait ceci :



Élève Je comprends. Puisque c'est toujours la consonance qui est ornée et que chaque nouvelle hauteur de la *voix principale* intervient avec une consonance, peu importe que le motif débute ou non par cette consonance.

Maître Oui. Voici trois autres motifs de ce type, extraits du verset. Le premier se trouve sur « *virtute* » et orne *Emi*. Le deuxième, extrait du mot « *dominus* », orne *Dre*. Le troisième est chanté sur « *fortitudinem* » et orne *Ffa*.



Élève Ces motifs que tu proposes me semblent étranges. Pourquoi considérer qu'ils ornent *Emi*, *Dre* et *Ffa* ?

Maître Laisse-moi tout d'abord te rappeler que la description de ces motifs est subjective et que la sensation dégagée par leur utilisation est soumise au contexte. De plus, sache qu'un son ornemental peut être lui-même orné. Il ne faut pas être surpris de cela. Nous retrouvons ce type de construction dans la dentelle des cathédrales

gothiques : l'ornementation sculpturale est à différentes échelles. Tous les chants sont constitués de sons principaux, de sons ornementaux, d'ornements ornés, etc...

Élève Cette analogie avec les cathédrales gothiques est lumineuse !

Maître De plus, bien qu'un *appui* soit le plus souvent conjoint au son qu'il orne, il peut être disjoint. Un son peut donc être appuyé par sa 3^{es} supérieure, cette dernière pouvant être elle-même ornée. C'est le cas de ces trois deniers motifs.

Élève C'est un peu plus clair maintenant.

Maître Il peut être utile de travailler l'analyse des motifs. Ce sera un des objectifs de la leçon suivante.

Élève Bien. J'attends avec impatience les explications qui vont suivre pour affiner ma compréhension.

Maître Avant cela, utilise ces quatre nouveaux motifs, et exploite-les à ta guise sur l'*Alleluia*.

Élève D'accord.

LEÇON III-3

MOTIFS INVENTÉS

Maître Jusqu'à présent je t'ai proposé d'utiliser des motifs extraits du chant initial dans l'invention de la *voix organale*. Mais sache que cela n'est pas une obligation. Les motifs peuvent être bien évidemment inventés sans rapport direct avec ceux trouvés dans la *voix principale*. Ils peuvent être également liés indirectement au chant, en reprenant par exemple une tournure caractéristique, en la modifiant ou en l'ornant. Mais venons-en à l'invention d'un motif.

Élève De quoi est-il constitué ?

Maître Il peut être compris comme un assemblage de micro-ornements : *échappée*, *appui*, *répercussion*, *broderie*, etc. Revenons un instant sur le dernier motif que je t'ai donné :



Comme je te l'ai dit précédemment, il peut être analysé comme un *appui* de *Ffa* par *Ala* : c'est donc bien *Ffa* qui est orné même si *Ala* semble l'être davantage. *Ala* est tout d'abord brodé, puis suivi d'une *échappée* et d'un *passage* reliant *Ala* à *Ffa*.

Élève N'est-il pas possible de le concevoir autrement ?

Maître Certainement. Mais rappelle-toi que l'analyse ici suit la sensation musicale. C'est parce que j'entends et ressens ce motif de la sorte que je l'analyse ainsi.

Élève Nous revenons à la notion de subjectivité !

Maître Oui. Mais il ne faut pas oublier que le motif ici est extrait d'un chant. C'est également le contexte de ce motif qui va déterminer la fonction de ses constituants : mode, situation dans la phrase, accentuation, etc...

Élève Je comprends bien cela dans le cas d'un motif extrait d'un chant. Mais dans celui de l'invention d'un motif, il est hors contexte puisque justement je l'invente de toute pièce.

Maître Mais le contexte du motif inventé est l'*organum* que tu crées, avec toutes ses caractéristiques.

Élève Cela me paraît excessivement complexe.

Maître Je ne te dis pas que tu sauras le faire immédiatement, mais c'est plus simple que tu ne le penses. Pour le moment, tu ne perçois que l'aspect intellectuel de la création d'un motif. En réalité, après en avoir créé plusieurs, même hors contexte, et en les exploitant, tu percevras petit à petit les sensations qui te guideront bien mieux que toutes ces explications.

Élève Alors pourquoi me les donner ?

Maître Car elles peuvent tout de même t'aider, te guider.

Prenons maintenant, hors contexte, quelques motifs qui ornent *Ffa*. Chante-les puis décris-les moi.



Élève Le premier me semble être constitué d'une *broderie* sur *Ffa*, de l'*échappée Gsol* puis de l'*appui inférieur Emi*.

Maître Cela me semble en effet cohérent.

Élève Pour le suivant, je suis moins certain, mais je te propose cette analyse : *Emi* est une *échappée*, *Gsol* est un *appui supérieur répercuté* de *Ffa* et *Ala* une *échappée* de la *répercussion*.

Maître Très bien. Mais une petite question : ton analyse est-elle purement intellectuelle ou sensorielle ?

Élève Sensorielle, c'est pour cela que je n'étais pas certain.

Maître Parfait. Fais confiance à tes sensations !

Élève Dans le motif suivant, j'avoue ne pas savoir quoi faire de *Ala*. Mais le reste semble simple : *Emi* est une *échappée* et *Gsol* un *appui supérieur répercuté*.

Maître Bien. Ne t'en veux pas de ne pas comprendre ce début de motif. Peut-être pouvons-nous entendre *Ffa Ala Ffa* comme une *broderie à la 3^{ce}*. Ce type de *broderie* a disparu des musiques plus tardives, mais existe à cette époque. L'ornementation se fait principalement avec les sons conjoints, mais également avec les 3^{ces}, comme nous l'avons vu pour les *appuis*.

Élève Je n'en avais aucune idée. Permetts-moi alors de le chanter à nouveau pour essayer de sentir cette *broderie à la 3^{ce}*.

C'est étonnant, car peu habituel, mais d'un bel effet. Poursuivons avec le dernier motif. Voici comment je le ressens : les quatre premiers sons correspondent à une

broderie inférieure à la 3^{ce} avec un passage, Gsol est une échappée et Emi un appui inférieur.

Maître Parfait. Sur le papier les quatre premiers sons pourraient tout aussi bien être analysés comme une broderie *Ffa Emi Ffa* avec une échappée interne. Cela pourrait s'envisager, mais je ne la ressens pas de cette manière. C'est la sensation qui doit guider et non l'intellectualisation pure.

Élève Je pense avoir compris.

Maître Alors, c'est à ton tour. Invente deux ou trois motifs qui ornent *Ffa* et donne-moi ton analyse.

Élève Bien. Voici le premier :



Ce motif correspond à la *broderie Ffa Gsol Ffa* dont les deux premiers sons sont brodés à la 3^{ce}.

Maître Bravo, tu brodes une *broderie* !

Élève Voici un deuxième :



Les cinq premiers sons sont une *double broderie*, et les quatre derniers une *broderie inférieure à la 3^{ce} avec un passage interne*.

Maître Parfait. Pour terminer, peux-tu m'en proposer un qui ne débute pas par le son orné ?

Élève D'accord. Le voici :



Ce motif est construit sur *Gsol Emi Ffa* où *Gsol* et *Emi* sont des *appuis* du *Ffa* final. *Gsol* est orné avec l'*échappée Ffa* et l'*appui ala*, et *Emi* est brodé.

Maître Tu peux être fier de toi. Maintenant, il te reste à expérimenter ces motifs sur tous les chants que je t'ai fournis en suivant le procédé de la leçon précédente. Et puisqu'ils ont été conçus hors contexte, il est probable que tu en préfères certains à

d'autres. Essaie de savoir pourquoi : direction, longueur, difficulté à chanter, etc. Ensuite, extrais un motif ou deux d'un chant et exploite-les en inventant une *voix organale*.

Une fois que tu auras bien travaillé cela, rejoins-moi afin que nous puissions travailler d'autres utilisations des motifs.

Élève Bien.

LEÇON III-4

L'ANTICIPATION DE LA CONSONANCE

Maître Poursuivons maintenant en cherchant à orner, non plus la consonance initiale, mais le son qui formera la consonance suivante. Pour cela, dans un premier temps, reprenons le premier motif étudié :

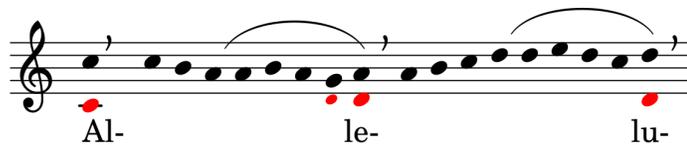


Et procède comme suit :

consonance | petit conduit + motif → consonance suivante.

Élève Je ne comprends pas. Le petit conduit nous mène au motif. Mais sur quelle hauteur le placer ?

Maître Le petit conduit permet de rejoindre le son qui formera la consonance suivante. Au lieu de faire signe à la fin de ce conduit, forme le motif sur cette *anticipation* et signale le passage à la note suivante seulement à la fin de ton motif. Voici un exemple sur le début de l'*Alleluia* :



Élève Bien. Je pense avoir compris le procédé. Mais quel est le but musical ?

Maître A nouveau, écoute, ressens. Je te le chante à nouveau, et dis-moi ensuite les sensations que cela produit comparativement aux procédés précédents.

Élève Il me semble que la consonance initiale n'est plus autant mise en valeur et que la consonance suivante semble être amenée avec plus de douceur.

Maître Tu as compris. Il est évident qu'ici, la consonance n'est pas mise en valeur puisque je ne l'ai pas ornée. L'intérêt que tu as perçu est dans la stabilité qu'apporte l'*anticipation* ornée.

Il te reste à travailler cela sur les chants et avec divers motifs. Utilise uniquement des motifs qui débutent et se terminent par le son orné. Mais avant, écoute ce conseil : porte une attention particulière à l'*anticipation*. En fonction de son

emplacement, elle peut être consonante ou non avec la hauteur de la *voix principale*. Dans l'absolu, peu importe. Cependant, en fonction du motif choisi, cela peut être plus ou moins convaincant musicalement. Ainsi, il est sans doute préférable d'utiliser un motif relativement bref lorsque l'*anticipation* est dissonante. Dans le cas contraire, tu peux utiliser un motif plus long. Quels que soient tes choix, fais en sorte que l'*anticipation* ornée permette d'amener la consonance suivante avec une certaine souplesse.

Élève Je me mets immédiatement au travail.



Maître Maintenant prenons à nouveau le motif précédant ainsi que celui-ci que nous avons également déjà utilisé :



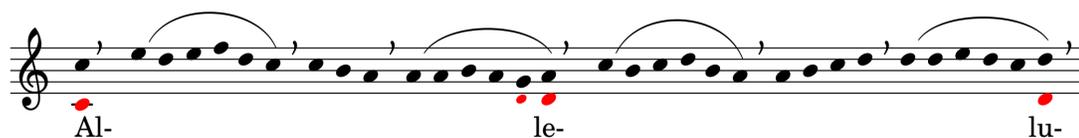
Tu vas orner la consonance de ce motif et orner l'*anticipation* de la consonance suivante comme précédemment. Voici le schéma à suivre :

consonance | *motif 1* | *petit conduit* | *motif 2* → *consonance suivante*.

Élève Cela va grandement allonger le mélisme !

Maître Oui, et c'est le but de cet exercice. Réalise un *organum* sur les premiers sons de l'*Alleluia* en t'arrêtant après chaque élément.

Élève Bien.



Maître Très bien. Maintenant, sur cette même section, enchaîne les éléments de cette manière :

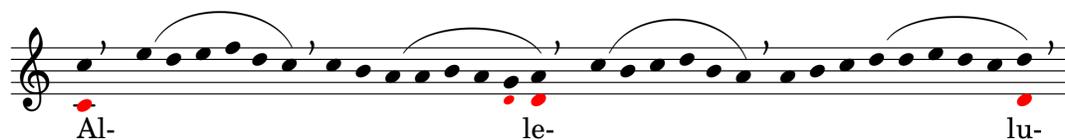
consonance | *motif 1* | *conduit* + *motif 2* → *consonance suivante*

consonance | *motif 1* + *conduit* + *motif 2* → *consonance suivante*

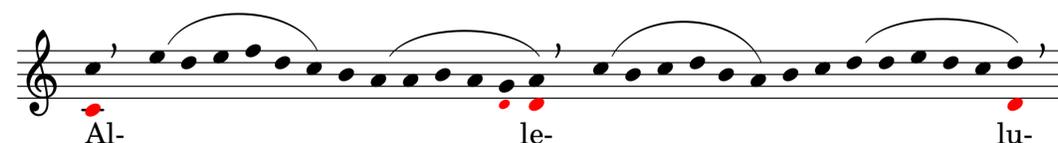
Élève Laisse-moi un peu de temps pour m'exercer.

[...]

Voici le premier :



Et le deuxième :

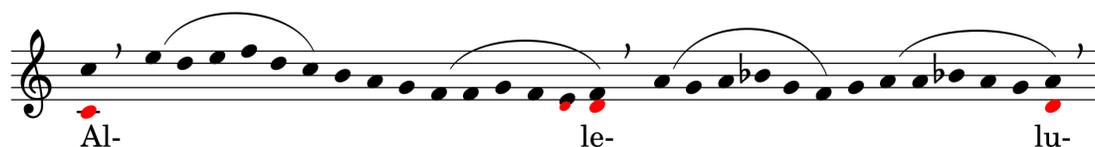


Maître Très bien. Tu vois, ce n'est pas si difficile, même s'il faut y passer un peu de temps. Et n'oublie jamais de bien soigner tes gestes afin qu'il n'y ait aucune ambiguïté pour la personne qui chante avec toi.

Élève Je m'aperçois que mes réalisations ne comportent pas le motif ornant la consonance sur la hauteur d'origine. Le premier a été transposé pour orner *cfa* et le second a été décalé pour orner *are*. Est-il possible ici, comme nous l'avons déjà étudié²³, d'utiliser ce motif sur des hauteurs permettant de préserver ses caractéristiques initiales ?

Maître Je te laisse le soin de répondre à ta propre question. Réfléchis et si tu trouves une réalisation qui te convient, présente-la moi.

Élève Le motif initial orne *Ffa*. *Ffa* formerait une 4^{te} avec le premier son de la *voix principale*, et une 3^{ce} avec le deuxième. Cependant il est meilleur de débiter l'*organum* par une 8^{ve}. Je te propose par conséquent cette réalisation :



Maître Bravo ! Note qu'il a été utile ici de prévoir la deuxième consonance dès le début de l'ornementation de la première. Cela implique une certaine difficulté que ta réflexion a permis de franchir.

Sache que j'aime beaucoup ce choix de consonance car il implique une

23 Cf. page 65.

ornementation particulière de *ala* sur la syllabe « -le- ». Le premier *ala* orné est un *appui* de *Ffa* et le deuxième l'anticipation de la consonance suivante. Ces deux *ala* ornés de manière relativement proche mais occupant une fonction différente génèrent une finesse musicale très intéressante. N'hésite jamais à expérimenter tes propres idées. Tu seras surpris de t'apercevoir que certaines engendreront de très belles réalisations. Fais-toi confiance !

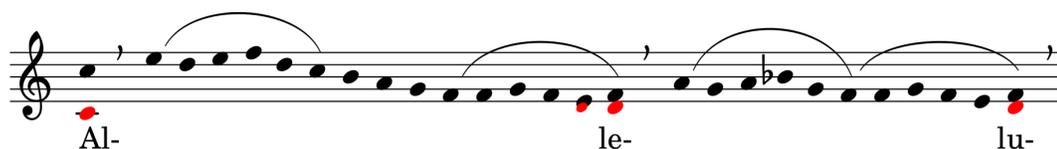
Élève Merci pour ces compliments et ces conseils qui me touchent.

Maître La question que tu viens de te poser se penchait sur le motif ornant la consonance. Elle peut évidemment se poser également sur celui ornant l'*anticipation* de la consonance suivante.

Élève En effet. Peux-tu me rappeler sur quelle hauteur débute le motif originel ?

Maître Il orne initialement *Ffa*.

Élève Bien. Alors voici une réalisation préservant les caractéristiques initiales des deux motifs :



Maître Qu'en penses-tu ?

Élève Cela me semble assez bien sonner. En revanche, l'ornementation précédente de *ala* sur la syllabe « -le- » n'est plus présente. De plus, les deux syllabes « -le- » et « -lu- » sont amenées exactement de la même manière, le motif étant placé sur la même hauteur. Je ne sais pas si cette répétition est une bonne idée.

Maître Bien. En effet, l'ornementation de *ala* qui me plaisait tant n'existe plus dans cette nouvelle réalisation. Cela n'implique pas pour autant que cette dernière est d'une qualité musicale moindre. Quant à la répétition en fin de syllabe, nous aurons l'occasion d'y revenir lors de l'étude des *figures rhétoriques*. Par conséquent, je ne t'en parlerai pas pour le moment. Sache cependant que les répétitions ne sont pas à bannir car elles sont très importantes dans la structuration d'une œuvre.

Il est temps maintenant de choisir divers couples de motifs et d'appliquer ce procédé sur les chants.

Élève Je vais m'y consacrer avec attention.

LEÇON III-5

LA PÉNULLIÈME

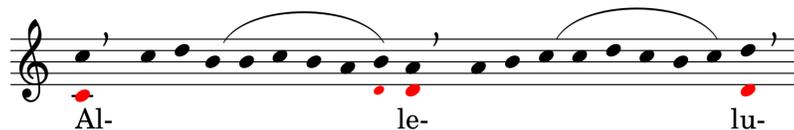
Maître Poursuivons avec l'ornementation d'un autre son : la *pénultième*. La *pénultième* est le son, généralement conjoint, qui précède la consonance suivante.

Élève Je suppose que, comme pour l'*anticipation*, il est préférable d'orner la *pénultième* brièvement si elle est dissonante avec la *voix principale*.

Maître En effet. Note que la *pénultième* sera la plupart du temps dissonante.

Élève Quel est l'effet de l'ornementation sur cette *pénultième* ?

Maître C'est toi qui va me le dire. Voici un exemple sur le début de l'*Alleluia* :



Élève L'effet me semble relativement proche de l'ornementation de l'*anticipation*.

Maître Tu as raison, c'est assez proche. Cependant si l'ornement de l'*anticipation* permet d'amener aisément la consonance suivante, celui sur la *pénultième* permet de l'amener en l'appuyant, ce qui n'est pas la même chose.

Élève Oui, je comprends.

Maître Alors, à ton tour d'appliquer ce principe :

consonance | *conduit* + *motif sur la pénultième* → *consonance suivante*

avec ce motif que tu avais inventé :



Élève Ce motif n'est-il pas un peu long pour le placer sur la *pénultième* ?

Maître Cela dépend surtout de la façon dont tu le chanteras.

Élève C'est certain. J'essaie.

[...]

indispensables. Ce n'est donc pas la longueur qui est ici en cause. Il est certain qu'utiliser constamment le même motif peut rendre la *voix organale* rapidement monotone. Mais aussi, il est délicat d'orner la *pénultième* et l'*anticipation*. Ces deux ornements ont pour but d'amener la consonance suivante. Si tu souhaites orner ces deux éléments, fais-le de la manière la plus brève possible.

Regardons de plus près ce que tu as inventé. Le premier mélisme est en effet répétitif. Ce n'est pas sa construction qui pose problème, mais ta réalisation vocale. Tu t'es ennuyé en chantant. N'espère donc pas que l'auditeur soit dans un état différent. Pourtant ce mélisme peut être intéressant : tu as réalisé sans le savoir ce qui pourrait être une *figure rhétorique* ! Puisque cela n'a pas été voulu, tu n'as pas pu produire cet élément musical. Nous reviendrons plus tard sur la notion de *rhétorique*. Quant à ton deuxième mélisme, il est maladroit. En effet, le premier motif ornant la consonance nous entraîne vers la *pénultième*. Cette direction est agréable. Cependant, en ornant la *pénultième* puis l'*anticipation* de la consonance suivante avec un motif trop long, tu gâches cet effet.

Élève Je suppose que vouloir former uniquement des motifs identiques à l'originel ou même transposés est impossible dans ce travail.

Maître En effet, la *pénultième* est ici conjointe au son formant la consonance suivante. Il est donc peut probable d'y arriver, surtout si tu utilises le même motif pour orner la consonance, la *pénultième* et l'*anticipation*. Nous venons de voir qu'il était délicat d'orner ces trois sons. Le plus simple est donc d'orner, en plus de la consonance, soit la *pénultième*, soit l'*anticipation*. Teste cependant toutes les pistes possibles.

Élève Bien. Je vais maintenant travailler cela sur tous les chants.

Maître Je te le conseille en effet. Utilise plusieurs motifs différents, un pour orner la consonance et un autre pour la *pénultième* ou l'*anticipation*. Malgré les difficultés, reste attentif aux caractéristiques originelles des motifs afin de les préserver si possible.

Si tu le souhaites, essaie également de les inventer dans l'instant, sans chercher à les reproduire à chaque nouvelle hauteur de la *voix principale*.

Élève Je vais essayer d'être consciencieux.



Maître La *pénultième* que nous avons envisagée pour le moment est conjointe à la consonance suivante et disposée du côté de la hauteur précédente : si la *voix*

organale descend pour atteindre la prochaine consonance, alors la *pénultième* est le son conjoint supérieur, et dans le cas inverse, elle est le son conjoint inférieur. Voici ces deux cas avec la *pénultième* notée par une croix :



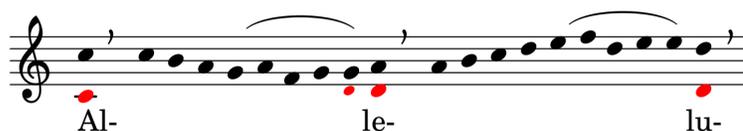
Pourtant d'autres *pénultièmes* sont envisageables. Par exemple celle qui contourne la consonance suivante comme cela :



Pourrais-tu me proposer le début de l'*Alleluia* en *organum* avec un ornement sur ce type de *pénultième* ?

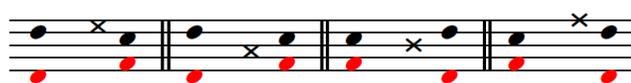
Élève Je vais essayer.

[...]



Maître C'est très bien.

Nous avons vu que les *appuis* bien qu'étant principalement conjoints peuvent être distants d'une 3^{ce}. Cela peut également s'envisager au niveau de la *pénultième* qui, lorsqu'elle est ornée, fonctionne comme un *appui*. Nous pouvons donc concevoir ces quatre nouveaux cas de *pénultième* :



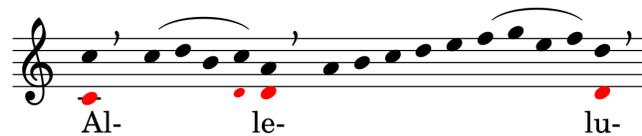
Élève Je comprends. Il me semble qu'ainsi les *mouvements contraires* sont parfois remplacés par des *mouvements semblables*.

Maître Es-tu certain ? Tout d'abord ce que tu décris était déjà présent dans ta dernière proposition.

Élève Il est vrai que je n'avais pas remarqué cela avant.

Maître De plus, est-ce qu'une *échappée* seule entre deux consonances suffit à modifier la nature du mouvement ?

- Élève Je ne pense pas car l'*échappée* est légère comparativement aux consonances. Ce sont donc les consonances que nous entendons principalement.
- Maître En effet. Par conséquent, là aussi, tout va dépendre du motif ornemental formé sur la *pénultième* et de la façon dont il va être chanté. C'est cela qui modifiera ou non le mouvement.
- Élève C'est donc l'intention musicale qui fait tout.
- Maître Oui.
- Élève N'est-ce pas gênant si le mouvement est modifié ?
- Maître Aucunement. Tous les mouvements sont utilisables sans restriction. Présente-moi le début de l'*Alleluia* avec ce type de *pénultième* à la 3^{ce}.
- Élève Bien.



J'ai dû directement commencer par le motif pour aller vers la deuxième note de la *voix principale*. Est-ce normal ?

- Maître Oui, tu as très bien réalisé ce que je t'ai demandé. Il est vrai cependant que ce premier mélisme est un peu bref pour le commencement de l'*organum*. Nous reviendrons amplement sur cela lorsque nous aborderons la notion de discours. Pour le moment, ne te focalise pas dessus. Cependant si cela ne te convient pas, tu peux orner la *pénultième* située une 3^{ce} en-dessous de la consonance suivante. N'oublie pas également qu'il est possible d'orne la consonance avant d'orne la *pénultième*. Ainsi, tu peux développer un mélisme plus important.
- Élève J'ai compris.
- Maître Travaille ainsi à partir des chants que tu possèdes. Et reviens ensuite pour que nous puissions poursuivre.
- Élève Avec plaisir.

LEÇON III-6

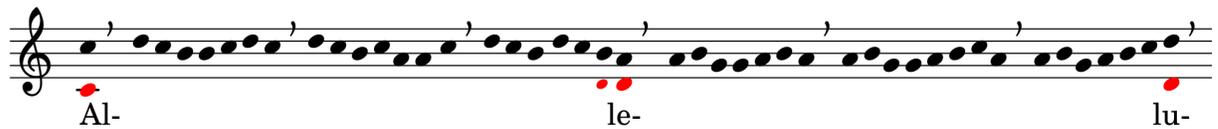
PLUSIEURS CONSONANCES

Maître Tu as déjà compris qu'il était possible de générer une ornementation assez conséquente. Maintenant allons encore un peu plus loin. Sache qu'il est possible d'orner plusieurs fois de suite la consonance en marquant des pauses. Cela crée plusieurs incisives au-dessus du même son de la *voix principale*. Ensuite, pour te diriger vers la consonance suivante, tu peux former un simple conduit ou orner l'*anticipation* et/ou la *pénultième* :

consonance | motif | motif | conduit → *consonance suivante*

Élève Le motif est donc répété deux fois.

Maître Pas obligatoirement, car ils peuvent être différents. Habitue-toi, comme je te l'ai déjà proposé, à former tes propres motifs au cours du chant, sans tous les préconcevoir. Voici un exemple :



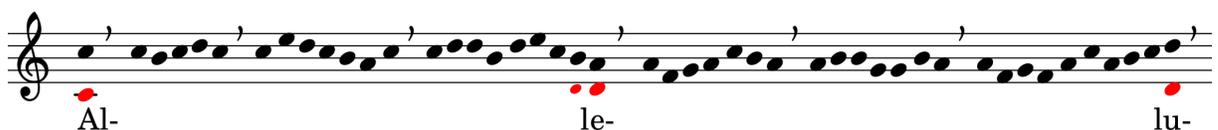
Élève Cela donne l'impression d'insister sur la consonance. Et la direction musicale n'est-elle pas amoindrie ?

Maître Cela donne en effet la sensation d'une certaine insistance. En revanche, la direction de chaque incise est bien présente. Et celle entre les consonances est certes plus suspensive, mais en aucun cas absente.

Élève Je comprends. J'ai confondu la notion de direction et le fait d'aller vers une autre hauteur.

Maître Essaie à ton tour sur ces quelques notes de la *voix principale*.

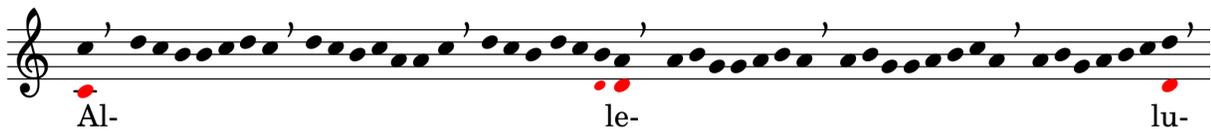
Élève Cela n'a pas l'air très complexe.



Maître Que penses-tu du résultat ?

Élève Je pense avoir bien respecté les consignes, mais pourtant cela ne sonne pas. Je n'arrive pas à comprendre pourquoi.

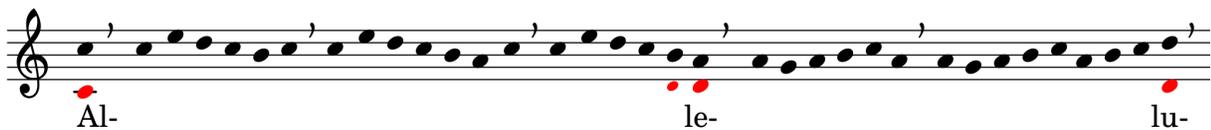
Maître Tu as réalisé l'exercice correctement. Mais en chantant des ornements très différents à chaque fois, tu as perdu en homogénéité. Je te chante à nouveau mon exemple et écoute plus finement les divers motifs.



Élève En effet, tu commences chaque ornement de la même manière, et tu varies ensuite la fin. J'ai l'impression que cela participe à cette sensation d'insistance.

Maître Oui, tu as bien écouté. Là aussi, nous verrons plus loin ce procédé rhétorique. Propose-moi une autre réalisation, en gardant certains éléments d'un motif à l'autre. Tu peux en répéter certains, en modifier d'autres. Mais sache qu'il n'est pas si facile d'orner autant de fois la même consonance sans être ennuyeux.

Élève Bien. Je recommence.



Maître Ici, tu as utilisé le même début pour chaque motif sur la première consonance et tu as répété le même motif deux fois sur la deuxième consonance. Ne trouves-tu pas cette proposition meilleure que la précédente ?

Élève Oui. Mais j'ai un peu de mal à me faire une idée claire de la différence entre les deux versions car je dois beaucoup réfléchir.

Maître Je te comprends. En étant dans la réflexion, tu ne peux pas véritablement être à l'écoute de tes sensations. Patiente, et tu verras avec le temps que cela te paraîtra plus simple et que tes réalisations seront plus musicales.

Travaille bien cela sur les divers chants, et nous poursuivrons lorsque tu seras plus à l'aise.

Élève D'accord.



Maître Changeons maintenant de consonance sur la même note de la *voix principale*. Pour cela, si tu pars de l'8^{ve}, orne cette dernière et dirige-toi vers la 5^{te} sur laquelle tu vas t'arrêter. Après une brève pause, orne cette 5^{te} et retourne vers l'8^{ve}. Puis orne-la - puisque tu sais maintenant le faire - afin de te diriger vers la consonance suivante. Si tu débutes à la 5^{te}, alors dirige-toi d'abord vers l'8^{ve} pour revenir ensuite vers la 5^{te}.

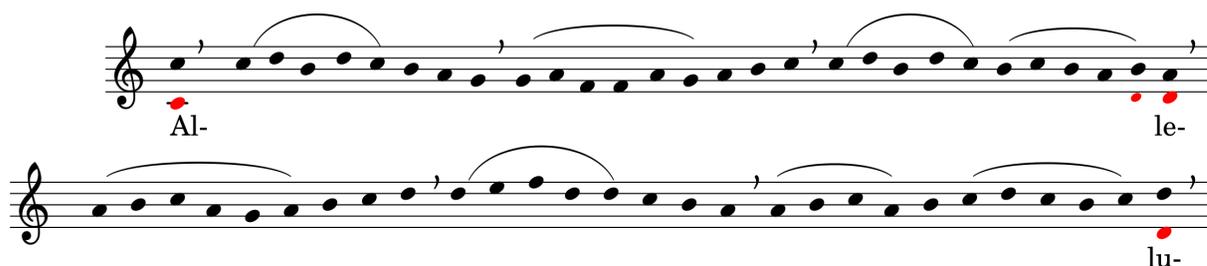
Élève J'ai bien suivi tes consignes, mais j'ai peur de m'y être perdu.

Maître Ecoute à nouveau. Il y a plus d'étapes, mais cela n'est pas si complexe que cela. Schématiquement, cela peut se représenter ainsi :

consonance | ornementation de la consonance + conduit → autre consonance |
ornementation de la 2^o consonance + conduit → 1^o consonance |
ornementation de la 1^o consonance + conduit + ornementation de la pénultième
et/ou de l'anticipation → consonance suivante.

Élève Pourrais-tu me chanter un exemple ?

Maître Bien évidemment. En voici un :



Élève Je comprends et trouve étourdissant la dimension que prend l'ornementation !

Maître Bien. Maintenant fais de même avec toutes les consonances parfaites et médianes, c'est-à-dire avec celles que je viens d'utiliser et avec celles-ci : 8^{ve} → 4^{te} → 8^{ve} ou 4^{te} → 8^{ve} → 4^{te}, 5^{te} → unisson → 5^{te} ou unisson → 5^{te} → unisson, 4^{te} → unisson → 4^{te} ou unisson → 4^{te} → unisson.

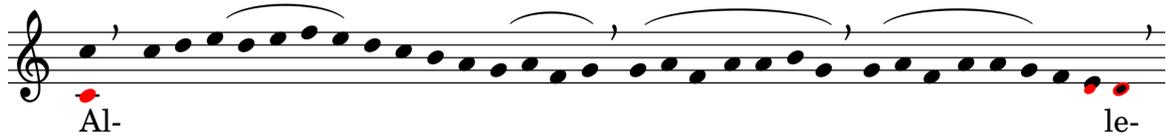
Élève Plus le travail avance, plus les possibilités sont gigantesques. C'est vraiment impressionnant !

Maître Oui, et tu te doutes que cela représente beaucoup de temps de travail. Il est impossible de passer tout en revue. Mais réalises-en le maximum. Une fois que tu es suffisamment à l'aise avec cela, procède de la même manière avec plus ou moins de pauses entre les éléments ornementaux. Cela peut générer un long mélisme sans aucune interruption !

Élève Je me mets immédiatement au travail.



Maître Voici un autre exemple. Décris-le moi.



Élève Tu débutes à l'8^{ve} en développant un mélisme qui semble orner la 10^{ème} et se termine à la 5^{te}. Tu ornas à nouveau la 5^{te}. Puis tu passes à la consonance suivante.

Maître Bien. Qu'y a-t-il de nouveau dans cette réalisation ?

Élève Tu as orné la 10^{ème} alors que jusqu'à présent nous n'avions pas dépassé l'8^{ve}.

Maître En effet. Tu comprends bien que tous les redoublements des consonances sont utilisables, à savoir les 10^{èmes}, les 12^{èmes} voire les 15^{èmes}.

Élève Oui.

Maître N'as-tu pas remarqué une autre nouveauté ?

Élève Non, aucune.

Maître Je suis parti de l'8^{ve} pour me diriger vers la 5^{te}, comme précédemment. Cependant, je ne suis pas retourné à l'8^{ve} mais me suis dirigé vers l'unisson.

Élève En effet, c'est différent des consignes précédentes. Aurais-tu pu passer directement de l'8^{ve} à l'unisson sans cette 5^{te} intermédiaire ?

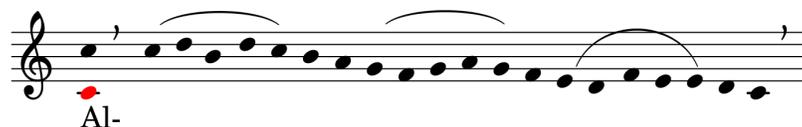
Maître Bien entendu. Je voulais te montrer ici que tu es totalement libre de voguer vers toutes les consonances que tu souhaites, le but étant de se diriger au final vers la consonance suivante. Et tu auras compris que le choix de cette dernière peut être influencé par les éventuelles consonances intermédiaires.

Élève J'ai bien compris et je vais expérimenter cela sur les chants.



Maître Maintenant, essayons de passer de l'8^{ve} à l'unisson sur le même son de la *voix*

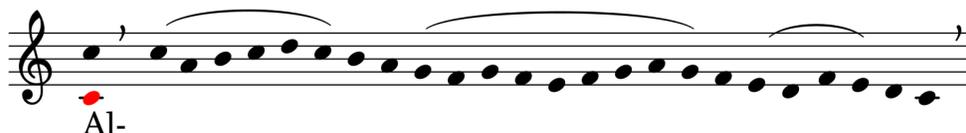
principale. Ce chemin est plus long que les précédents. Même s'il est toujours possible de descendre plus ou moins directement, il est intéressant de noter la possibilité suivante : orne toutes les consonances se trouvant sur le chemin. Écoute cet exemple :



Élève Tu as chanté cela sans aucune respiration ! De plus, j'ai cru remarquer que tu as orné l'8^{ve}, la 5^{te} puis la 3^{ce} avant d'atteindre l'unisson. Mais si je ne me trompe pas, tu n'as pas orné la 4^{te}. Pourquoi ?

Maître Bien. Tu as été attentif. Il est bien sûr possible de respirer, mais le concevoir de cette manière donne un effet d'aspiration vers l'unisson qui me semble intéressant. Quant à la 4^{te}, je ne l'ai pas ornée car elle est très proche de la 5^{te}. Pour que l'ornementation reste directive et claire, il est de mon point de vue préférable de ne pas orner la 4^{te} si l'on orne la 5^{te}. Pour la même raison, si la 4^{te} est ornée, il est bon d'éviter l'ornementation de la 5^{te} et de la 3^{ce}. Essaie à ton tour.

Élève Je me lance.



Maître Bien, mais attention à ne pas rompre la ligne directrice. Ici, je trouve que tu as trop orné la 5^{te}. Cela reste tout à fait possible si tu marques une pause après cet ornement, pour reprendre ensuite de la 5^{te} vers l'unisson en ornant légèrement plus la 3^{ce}.

Élève Je ne pensais pas que c'était si subtile. Je concevais l'ornementation comme un tout et je me rends compte que c'est un véritable travail d'orfèvre.

Maître C'est une question d'équilibre, d'harmonie au sens premier du terme. Même si ton analogie avec l'orfèvrerie est excellente, tu verras par la suite que la meilleure comparaison est celle avec le discours, car la musique en est véritablement un. Plus tu progresseras, plus tu en auras conscience.

Maintenant, tu en connais suffisamment pour tester de nombreuses possibilités. Travaille sur les chants en cumulant les différents procédés que tu as pu étudier ici.

Élève J'avoue avoir un peu peur de me noyer dans ce vaste choix. De plus, lorsque je suis

en train de réaliser un ornement assez long, j'ai tendance à me perdre dans ce flot de sons.

Maître C'est tout à fait normal. La difficulté est de se mouvoir consciemment dans l'échelle diatonique sans perdre de vue ton point d'arrivée. Un travail sérieux te fera franchir ces difficultés. N'aie aucun doute sur le fait que tu en es capable.

Élève Merci pour ces encouragements. Éclaire-moi encore sur un point : n'est-il pas trop lourd d'orner aussi longuement toutes ces consonances ?

Maître C'est à toi d'en juger. Il est certain que si tu ornes énormément toutes les consonances de chaque son de la *voix principale*, tu risques de négliger la direction. Sois à l'écoute, et développe une ornementation plus ou moins longue en fonction du flux mélodique que tu souhaites produire.

Prends le temps de travailler assidûment afin que nous puissions passer à l'étude du *discantus*.

Élève Je vais travailler sérieusement les chants. Même si j'ai déjà suffisamment de matière à exploiter, j'avoue avoir hâte d'apprendre la technique du *discantus*.

IV. DISCANTUS

LEÇON IV-1

LES MODES RYTHMIQUES

Maître Nous voici arrivés à l'étude du *discantus*. Le *discantus*, comme je te l'ai signalé est la section qui est entièrement mesurée, la *voix principale* comme la *voix organale*. La première étape de ce travail est donc d'étudier le cadre de la musique mesurée de cette époque, c'est-à-dire les *modes rythmiques*. Mais avant cela, sache que cette pratique a existé avant que les *modes rythmiques* ne soient théorisés. Pour nous, il est difficile de concevoir que la pratique ne dérive pas la théorie, puisque c'est la façon de procéder actuellement.

Élève Pourquoi alors avoir théorisé si la pratique se suffisait à elle-même ?

Maître Le besoin de rationaliser est le propre de l'homme : les choses existent par la « grâce de Dieu » et la théorisation permet d'approcher une certaine compréhension de cette création divine. La théorie musicale au XIII^{ème} siècle a notamment eu pour but de conceptualiser la notation rythmique.

Élève J'ai déjà entendu parlé de *mode* mais pas *rythmique*.

Maître En effet, la musique est conçue dans le cadre de *modes* que nous pourrions qualifier de *mélodiques*. Mais ici, il s'agit de *modes rythmiques*. Le terme *mode* est à comprendre en terme d'organisation structurelle.

Élève Est-ce très différent de notre système de mesure ?

Maître Totalement. A l'image de la scansion poétique greco-latine, la musique est organisée en *Longues* (L) et en *Brèves* (B), la *Longue* équivalant à 2 ou 3 *Brèves* en fonction du contexte.

Élève La *Longue* n'a pas une durée fixe ?

Maître Premièrement, aucun signe rythmique, même aujourd'hui, n'implique une durée fixe. Par exemple, tu sais très bien que la durée effective d'une noire dépend de la mesure et du tempo.

Élève En effet. Je repose donc ma question. Comment la *Longue* peut-elle être équivalente parfois à 2, parfois à 3 *Brèves* ?

Maître Je ne vais pas entrer dans les détails qui sont ici inutiles²⁴, car les cas que je te

²⁴ Même si l'époque traitée est postérieure, plus de renseignements sont apportés dans la publication suivante : *La Notation Rythmique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Association Musique à la Renaissance, 2009.

citerai et que tu devras mémoriser te suffiront. Je te signale seulement qu'un signe ne peut s'interpréter que dans son contexte graphique. Ainsi la *Longue* comme les autres figures²⁵ peuvent impliquer diverses durées.

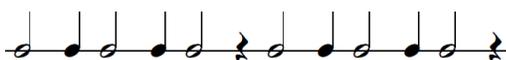
Pour simplifier ici, j'utiliserai des exemples notés à l'aide de *blanches pointées, blanches et noires*. Ainsi, il te sera plus aisé de suivre mes propos. Mais attention tout de même à ne pas « penser » le rythme comme aujourd'hui. Oublie les barres de mesures, les temps forts et faibles, ainsi que tout ce qui en découle.

Élève Je vais essayer.

Maître Note qu'il existe 6 *modes*, 5 pour certains théoriciens. Chacun est structuré à partir d'une cellule rythmique caractéristique. Un certain nombre de ces cellules est regroupé en *ordines*, séparés par un silence que nous appellerons *pause*. Concrètement, voici le *premier ordo*²⁶ du premier *mode* répété trois fois, le premier *mode* étant construit à l'aide de la cellule *blanche-noire*²⁷ :



Le deuxième *ordo* répété deux fois donne ceci :



Le troisième *ordo* chanté une seule fois donne cela :



Élève Si je comprends, une cellule est ajoutée à chaque *ordo*.

Maître Oui.

Élève La *pause* est-elle toujours équivalente à un *soupir* ?

Maître Dans ce *mode* oui, mais pas dans tous. Elle correspond à la dernière valeur de la cellule rythmique.

Élève Je comprends. Ainsi la succession des durées est maintenue même à travers le silence.

Maître Tout à fait. Pour t'entraîner à ce *mode*²⁸, chante l'*Alleluia* *¶ Dominus regnavit* en

²⁵ Une figure rythmique est le symbole graphique utilisé pour représenter la *Longue*, la *Brève*, etc...

²⁶ *Ordo* est le singulier d'*ordines*.

²⁷ *Longue Brève*.

²⁸ Pour plus de commodité, les modes seront désormais signifiés par un nombre avec son *ordo* en indice. Par

mode 1₁ puis 1₂.

Élève Dois-je tenir compte de la *liquescence* ?

Maître Non, pas dans l'organisation du mode rythmique. En revanche, tu dois évidemment la chanter.

Élève Bien.

Al- le- lu- ya.

Al- le- lu- ya.

Je trouve que le deuxième *ordo* sonne mieux ici. La syllabe « -ya » tombe sur le début d'une série et le *jubilus* débute sur la suivante. Je préfère également la fin.

Maître Je suis assez d'accord avec toi. La structure mélodique est conservée. Cependant, ne t'occupe pas de cela pour l'instant car d'autres paramètres sont à prendre en considération. Nous les verrons plus tard. Pour le moment, il m'importe de te faire découvrir et ressentir les *modes*. As-tu ressenti cette sensation cyclique ?

Élève Oui, c'est d'ailleurs très agréable. Cela donne une certaine stabilité.

Maître Oui, c'est tout à fait cela, une stabilité et une direction imperturbable.

Passons alors au deuxième *mode*. Il est construit avec la cellule *noire-blanche*²⁹, l'inverse de celle du premier *mode*. Nous obtenons alors ce qui suit avec les premier, deuxième et troisième *ordines* :

Élève Ici la *pause* est équivalente à une *blanche* car la cellule se termine par une *blanche*.

Maître Oui. Maintenant, pourrais-tu me chanter l'*Alleluia* en mode 2₃.

exemple le troisième *ordo* du premier mode sera noté 1₃, le premier *ordo* du cinquième mode 5₁, etc.
29 *Brève Longue*.

Élève Volontiers.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the melody for the words "Al-le-lu-ya." with the lyrics written below the notes. The notes are quarter notes, and there are rests between some of them. The second staff shows a continuation of the melody with more quarter notes and rests.

Ce rythme est plus surprenant. Cela paraît décalé par rapport au texte, comme si des levées étaient mal placées.

Maître Attention : ce *mode* n'implique pas des sensations similaires aux levées ! C'est une des difficultés. Sans vouloir développer le rapport du rythme au texte, je t'accorde que ce *mode* et cet *ordo* ne semblent pas des plus judicieux. Passons au troisième *mode*. Sa cellule de base est la suivante³⁰ :

A short musical notation showing three notes on a staff: a dotted quarter note, an eighth note, and another dotted quarter note.

Élève C'est une sorte de sicilienne lente.

Maître Non. En terme de sensation c'est plutôt une *blanche pointée* suivie d'une cellule identique à celle utilisée dans le deuxième *mode*.

Élève Si je comprends bien, cette cellule dure deux temps alors que celles des premier et deuxième *modes* durent un seul temps.

Maître Tu peux penser cela. Cependant le terme « temps » pose ici problème car il a une signification particulière à l'époque. Là encore, inutile de diverger de notre sujet. Les premier et deuxième *ordines* donnent donc ceci :

A musical notation showing two phrases separated by a double bar line. The first phrase consists of a dotted quarter note, an eighth note, a dotted quarter note, and a quarter rest. The second phrase consists of a dotted quarter note, an eighth note, a dotted quarter note, an eighth note, a dotted quarter note, and a quarter rest.

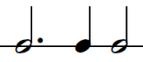
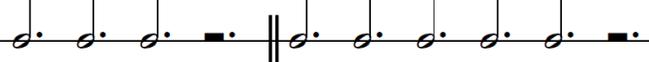
Élève Je ne comprends pas. Je pensais que ces *ordines* se ponctueraient par une *pause* équivalent à une *blanche* puisque c'est de cette manière que se termine la cellule.

Maître Tu as bien observé. Cependant les indications précédentes quant à la constitution des *modes* peuvent contenir des exceptions. Je suppose que dans ce cas, l'exception est justifié par la volonté d'une fin plus stable.

Élève Veux-tu que je chante l'*Alleluia* avec ce *mode* ?

³⁰ Longue Brève Brève.

Maître Non, pas pour le moment. Je préfère tout d'abord te fournir un tableau récapitulant les deux premiers *ordines* de chaque *mode*. Mémorise-les et travaille-les ensuite sur l'*Alleluia*. Cela te permettra de ressentir les différents effets rythmiques cycliques.

Mode	Cellule	1 ^{er} et 2 ^{ème} <i>ordines</i>
1		
2		
3		
4 ³¹		
5 ³²		
6 ³³		

Élève Bien. Je vais appliquer chacun de ces modes à l'*Alleluia*.

31 *Brève Brève Longue.*

32 *Longue Longue.*

33 *Brève Brève Brève.*

LEÇON IV-2

MODE 5 AUX DEUX VOIX

Maître Maintenant que tu t'es familiarisé avec les *modes* rythmiques, réalisons le premier *discantus* sur l'*Alleluia* de travail en organisant les deux voix en *mode 5*₁. Pour cela, chante les consonances de ton choix sur chacune des hauteurs de la *voix principale*.

Élève Les consonances utilisées sont-elles les mêmes que dans l'*organum purum* ?

Maître Oui, ici seul l'aspect rythmique est nouveau. Pour le moment, n'envisage aucune ornementation. Je te conseille d'allonger la durée du dernier son pour stabiliser la fin de la phrase.

Élève Bien.

Al- le- lu- ya.

Maître Parfait. Maintenant, tu vas orner les deux premières consonances de chaque *ordo* de la manière suivante :

Al- le- lu-

Élève Je comprends bien le principe et je reconnais les ornements. Tu as utilisé des *passages* et une *échappée*. Mais ne viens-tu pas de chanter en *mode 1* ?

Maître J'attendais cette réaction. En effet, le fait d'orne transformer les *blanches pointées* en *blanches-noires*, ce qui l'apparente au *mode 1*. Ce procédé est appelé *fractio*

modi, c'est-à-dire *mode fractionné*. Je viens donc de chanter en *mode 5₁ fractionné*.

Élève Il n'y a donc aucune différence entre le *mode 5 fractionné* et le *mode 1*.

Maître Ta conclusion est un peu rapide, car il reste un élément qui me semble structurellement important : la pause. En premier *mode*, cette dernière serait une *noire*. Ainsi, le *mode* est également caractérisé par la pause. Mais il est vrai que dans certains cas, la sensation rythmique modale peut se révéler ambiguë. Concernant le chant présent, je te confirme que je le considère en *mode 5₁ fractionné*.

Élève Je comprends. Puis-je te proposer une réalisation ?

Maître Avec joie.

Élève La voici :

The image shows a musical score for the phrase "Al-le-lu-ya." written on three staves. The notation is in a single treble clef. The melody consists of quarter notes and half notes, with a final half note ending in a fermata. The lyrics "Al-le-lu-ya." are placed below the notes. The score is annotated with red dots and lines below the notes, indicating the rhythmic structure and the placement of rests. The rests are marked with a horizontal line and a vertical tick, representing the "fractionné" (fractionated) nature of the mode. The final note is a half note with a fermata, and a red smiley face is drawn below it.

Maître Bravo, tu as très bien compris le procédé. Maintenant, applique-le sur tous les chants.

Élève Je le fais dès à présent.

LEÇON IV-3

MODE 1 / MODE 5

Maître Poursuivons maintenant en chantant en *mode* 1₃ contre la *voix principale* qui sera en *mode* 5₁. Cela sera proche de ce que nous venons de chanter, mais la différence n'est pas anodine.

Élève Si j'ai bien compris, la différence est dans le fait que la *voix organale* termine l'*ordo* par un *soupir* et non par une *demi-pause pointée*.

Maître Oui. Saisis-tu ce que cela implique dans la réalisation ?

Élève Non.

Maître Ceci devrait t'aider :



Élève La *voix organale* se poursuit jusqu'à la pause de la *voix principale*. Mais que chanter, puisque aucune consonance ne peut être cherchée ?

Maître C'est la différence avec la pratique précédente. Tu es entièrement libre du choix du son chanté au-dessus de la pause, car aucune dissonance avec la *voix principale* ne peut être produite. Cependant, pour plus de facilité dans un premier temps, je te propose de former une *broderie* à la fin de chaque *ordo*. Voici ce que cela peut donner sur le début de l'*Alleluia* :



Élève C'est clair. En effet, je pense que cela ne devrait pas poser de difficulté particulière.

Maître Travaille alors cela sur tous les chants.



Maître Maintenant, tu vas remplacer la *broderie* par l'*anticipation* du son formant la consonance du début de l'*ordo* suivant. Voici un exemple :



A musical staff in treble clef showing a melody for the words "Al-le-lu-". The melody consists of quarter notes and rests. Red annotations are placed below the staff: red dots under the first note of each word, and red horizontal lines under the rests, indicating the anticipation of the next note.

Élève Cela est clair mais un peu moins facile à réaliser que de former la *broderie*. Cependant, je pense y arriver assez rapidement car tu m'as déjà fait travailler l'*anticipation* dans l'*organum purum*. Les réflexes précédents devraient donc m'aider dans cette réalisation.

Maître Oui, les acquis précédents vont t'aider dans l'étude du *discantus*. Travaille maintenant cela sur l'intégralité des chants.



Maître Essayons encore autre chose. Dirige-toi à la fin de chaque *ordo* vers la consonance suivante en restant conjoint à la dernière consonance.

Élève Peux-tu me donner un exemple s'il te plaît ?

Maître Bien évidemment.



A musical staff in treble clef showing a melody for the words "Al-le-lu-". The melody consists of quarter notes and rests. Red annotations are placed below the staff: red dots under the first note of each word, and red horizontal lines under the rests, indicating the jointness of the notes.

Élève Je pense comprendre. Je remarque qu'avec ce procédé, nous anticipons parfois le premier son de l'*ordo* suivant.

Maître Oui, cela dépend de l'intervalle qui sépare la dernière consonance de l'*ordo* avec la première de l'*ordo* suivant. Ce n'est guère plus difficile à réaliser que le procédé précédent. Il faut juste faire attention de ne pas perdre le chemin entre les *ordines*. Par exemple, si tu dois monter d'une 4^{te} pour débiter le prochain *ordo*, alors tu devras finalement ne monter que d'une 3^{ce}.

Élève Oui, car le fait de s'être arrêté sur la conjointe dans la direction du son suivant, fait déjà franchir une 2^{de}. Donc l'intervalle suivant sera amoindri de cette 2^{de} mélodique. C'est logique.

LEÇON IV-4

MODE 1 / MODE 5 (BIS)

Maître Dans la leçon précédente, nous avons superposé le *mode* 1₃ au *mode* 5₁ afin que les *ordines* des deux voix soient de durée égale. Et bien sache qu'il est tout à fait possible d'envisager d'autres cas.

Élève La superposition va alors être beaucoup plus complexe ! Comment avoir des repères si tout est décalé ?

Maître Pour que cela ait un intérêt musical, il faut justement pouvoir garder un repère suffisamment clair qui permettra de profiter pleinement du décalage. C'est à l'image de l'usage des dissonances : si tu ne les utilises pas de la bonne manière en rapport avec les consonances qui sont les repères, alors cela n'aura plus de sens. Tout est une question d'harmonie, d'équilibre.

Élève Ton explication est limpide. Mais comment faire ?

Maître Pour commencer, tu vas chanter en *mode* 1₁ au-dessus de la *voix principale* en *mode* 5₁. Je t'en donne un petit exemple :

Al- le- lu-

Élève Cela n'a pas l'air très complexe et la sensation rythmique est assez différente de la précédente. C'est amusant, car tu as répété deux fois *Cfa Dsol Ela* !

Maître Tu as raison. Il est en effet possible de chercher à reproduire des éléments dans le *discantus* comme nous le faisons avec les motifs dans l'*organum purum*. Mais nous verrons cela plus tard, car d'autres notions sont nécessaires.

As-tu bien saisi qu'il s'agit de former une *broderie*, une *anticipation* ou une conjointe sur chaque *ordo* pair, comme tu l'as déjà réalisé dans la leçon précédente ? J'entends par *ordo* pair le deuxième, quatrième, sixième, etc... *ordo* de la *voix organale*.

Élève Oui, c'est clair.

Maître Alors travaille sur les chants. Dans un premier temps, peut-être est-il plus sage de

ne former que des *broderies*, afin de te concentrer sur la sensation rythmique. Et lorsque tu t'en sentiras capable, tu alterneras les autres possibilités.

Élève Cela me semble en effet plus raisonnable.



Maître Il faut maintenant que tu saches qu'il n'est pas obligatoire de rester constamment dans le même *ordo*. Ainsi, il est possible de passer du *mode* 1₁ au *mode* 1₃. C'est ce que je te propose de réaliser maintenant. Pour t'exercer à cela, je te conseille cette alternance : 1₁ 1₁ 1₃. Voici un exemple :



Al- le- lu- ya.

Élève J'aime beaucoup cette sensation rythmique. J'ai l'impression que les sections sont plus longues, comme si l'on avait regroupé deux *ordines* de la *voix principale*.

Maître Oui, c'est une très bonne remarque. Prends bien conscience que la répétition, ici rythmique, est un élément indispensable à la musique. Mais comme tout, il faut savoir doser ces répétitions.

Élève Je vais travailler cela sur les chants.



Maître Si tu as le courage d'aller un peu plus loin dans la difficulté, je te propose d'essayer maintenant cette succession : 1₁ 1₃ 1₁.

Élève D'accord je me lance :



Al- le- lu-

Je crois avoir besoin de ton aide.

Maître Ton enthousiasme fait plaisir à voir, mais pense à ne jamais te lancer tête baissée dans une réalisation, même si tu connais bien ton domaine. La difficulté ici réside dans le fait que les sections en 1_3 relient les deux *ordines* de la *voix principale*. Ainsi, la *voix organale* poursuit son discours pendant la *pause* de la *voix principale*. Il faut donc bien gérer ce passage délicat. Rappelle-toi que la *blanche* au-dessus de la *pause* peut être soit la même que la précédente, soit l'*anticipation* de la suivante ou encore une conjointe à la précédente ou à la suivante. Ensuite, le dernier *ordo* en 1_1 peut être une *broderie*, une *anticipation* ou une conjointe. Voici plusieurs exemples à partir des mêmes consonances :

Al- le- lu-

Al- le- lu-

Al- le- lu-

Élève Cela devient en effet complexe. Mais cela ne me décourage pas. Je me mets donc immédiatement au travail.

Maître Je te félicite.



Maître Si tu souhaites t'amuser avec d'autres successions, en voici quelques-unes à former sur deux *ordines* de la *voix principale* :

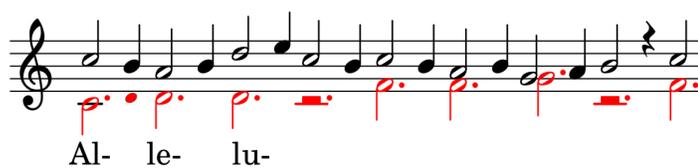
x 1_7

x $1_2 1_2 1_1$

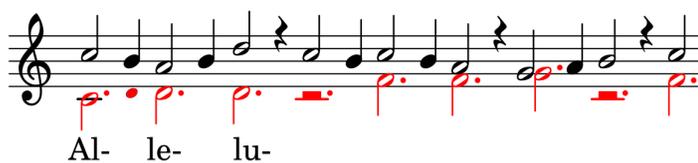
x $1_2 1_1 1_2$

x $1_1 1_2 1_2$

Pour t'aider, voici un petit exemple de chacune de ces successions :



Al- le- lu-



Al- le- lu-



Al- le- lu-



Al- le- lu-

Élève En dehors du premier exemple, les décalages me semblent plus difficiles à gérer. Mais j'ai compris maintenant qu'avec suffisamment de travail j'arriverai à vaincre les difficultés.

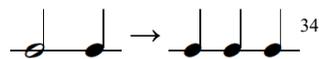
Maître Bravo pour ta motivation ! Pense également que tu as toujours le choix d'alterner différentes de ces possibilités. Attention tout de même à ne pas vouloir changer pour changer. Sois à l'écoute de ta sensation, car c'est elle qui doit te guider.

Élève Je vais faire de mon mieux.

LEÇON IV-5

MODE 1 FRACTIONNÉ / MODE 5

Maître Poursuivons maintenant en fractionnant à nouveau. De la même manière que nous avons fractionné le *mode 5*, nous pouvons fractionner le *mode 1* ainsi :



Élève Que faire avec ces *noires* ?

Maître Le plus simple pour commencer est de répéter le même son deux fois comme ici :



Élève Cela me paraît assez simple.

Maître Oui. Mais le faire constamment serait des plus ennuyeux. En revanche le réaliser parfois, en mettant en place une séquence rythmique répétitive ou non, peut être très agréable.

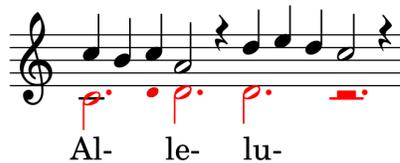
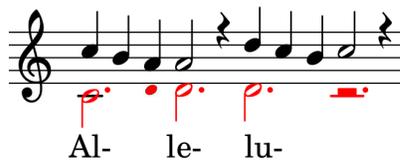
Tu peux également remplacer la répétition du son par une *échappée*, un *passage*, ou une *anticipation* de la dernière noire. Voici ce que cela peut donner :



Élève Je comprends, cela ne me semble pas très difficile, même s'il faut très vite réagir.

Maître Oui, mais il s'agit plus de sentir que réagir. C'est la sensation qui te guidera vers tel ou tel ornement. Tu auras compris qu'ici, je suis parti de la cellule *blanche-noire* travaillée précédemment. Il est cependant possible de concevoir directement ces 3 noires en une ligne conjointe ou une *broderie* :

³⁴ Longue Brève → Brève Brève Brève.

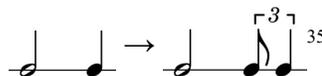


Élève Oui, cela me semble clair.

Maître Travaille alors ainsi sur les chants.



Maître Il est également possible de fractionner autrement le *mode 1* :



Elève Pourquoi ce fractionnement se réalise-t-il en ternaire alors que le précédent était binaire ?

Maître Tu oublies le premier fractionnement que nous avons travaillé qui transformait la *blanche pointée* en *blanche-noire*.

Elève Oui, mais pourquoi cette division ternaire produit ici *croche-noire* et non pas *noire-croche* ?

Maître Certains traités stipulent clairement que cette division implique la valeur courte en premier. Il est vrai que peu de musiciens, aujourd'hui encore, la réalise de cette manière, préférant une division binaire en deux croches égales. Cela est probablement dû au fait d'une part que la notation ancienne ne différencie pas graphiquement ces deux notes et d'autre part que ce rythme ne nous est pas familier. Cependant, avec un peu d'entraînement, tu sentiras le léger mouvement que cela produit.

Élève Des ornements sont-ils préférables avec ce fractionnement ?

³⁵ *Longue Brève* → *Longue Semibrève Semibrève*.

Maître Techniquement, tous les ornements sont réalisables. Mais bien évidemment certains fonctionnent mieux que d'autres. Le contexte déterminant les choix possibles, je ne peux te dresser une liste d'ornements convenables et une autre d'ornements à éviter. Teste et fais-toi une opinion.

Élève Pourrais-tu me chanter un exemple ?

Maître Si tu le désires. En voici un avec les deux *fractionnements* travaillés :

Al- le- lu-
ya.

Élève J'ai cru entendre un rythme différent à la fin du troisième *ordo*.

Maître En effet, nous n'avons pas encore utilisé cet élément ornemental. Pourtant, il s'agit simplement du cumul des deux *fractionnements* du mode 1 :

Élève Merci pour cet éclaircissement. Je vais maintenant m'exercer avec ces nouvelles consignes.

Maître Bien.

36 Longue Brève → Brève Brève Semibrève Semibrève.

LEÇON IV-6

MODE 1 / MODE 5 ÉTENDU

Maître Nous venons d'étudier suffisamment le *fractionnement* du *mode 1* au-dessus du *mode 5*. Sache maintenant que le procédé inverse au fractionnement existe : l'*extensio modi* ou *extension* du mode.

Élève Si le *fractionnement* est le fait de diviser un son en plusieurs, je suppose alors que l'*extension* permet d'allonger certaines valeurs.

Maître Tout à fait. Si nous utilisons le *mode 1* étendu à la *voix organale*, cela peut donner ceci :



Élève Je comprends. Les deux valeurs de la cellule rythmique du *mode 1* ont été regroupées en une seule. Cela donne une autre possibilité assez simple à réaliser. Je vais donc suivre cette consigne et te chanter...

Maître Désolé de te couper dans ton élan. Je pense que tu as suffisamment travaillé ce type de procédé. Je préfère ici que nous envisagions l'*extension* sur le *mode 5* à la *voix principale*. De plus, l'effet est très plaisant si on utilise l'*extension* une fois sur deux. Je te propose un exemple, écoute bien et dis-moi ce que tu en penses.



Élève L'effet est vraiment très agréable. J'ai hâte d'essayer à mon tour. Je note que lorsque la *voix principale* réalise l'*extension*, la *voix organale* peut former deux consonances différentes. Je remarque également que tu as souligné cette *extension* en changeant d'*ordo*.

Maître Tu as compris le procédé. En effet, j'ai changé d'*ordo*, mais cela n'a rien

d'obligatoire. Puisque tu es impatient de chanter, réalise le début de l'*Alleluia* de cette manière.

Élève Avant de le faire, je me permets de te demander une petite précision. Comment changer de consonance sur un même son ?

Maître C'est très simple. Depuis l'étude de l'*organum purum*, tu sais passer d'une consonance à une autre sur un son maintenu. Le principe est donc le même dans le *discantus*.

Élève C'est évident. J'ai honte de t'avoir posé la question.

Maître Il n'y a pas de quoi. Même la question la plus simple peut impliquer une réponse très importante. Alors n'hésite jamais à m'en poser. Maintenant je t'écoute. Pour ne pas te perdre dans la succession rythmique, je te propose dans un premier temps de répéter la même consonance sur chaque *extension*. Puis, si tu t'en sens capable, change-la.

Élève Bien.

[...]

Al- le- lu-
ya.

Maître Bravo ! Tu as changé d'*ordo* et même utilisé l'*extension* et le *fractionnement*. Maintenant travaille tous les chants de cette manière.

LEÇON IV-7

MODE 1 / MODE 5 ORDO 2

Maître Nous venons de travailler avec la *voix principale* en le *mode* 5₁. Faisons de même avec le *mode* 5₂.

Élève Si j'ai bien retenu, ce mode est une succession de 5 *blanches pointées* suivie d'une *demi-pause pointée*.

Maître Oui. Tu as une bonne mémoire. Tu vas donc travailler les chants avec ce mode à la *voix principale* de la même manière que nous l'avons fait avec le mode 5₁. Pour ne pas me répéter et que tu puisses tout de même suivre la progression de travail, voici schématiquement la succession des procédures rythmiques avec l'indication du *mode* utilisé à la *voix organale* :



5₂



5₂ fractionné



1₅



1₁ (3 fois)



1₂ (2 fois)



1₃ + 1₁



Élève C'est clair. Je travaille tous les chants de ces différentes manières.

Maître Oui. N'oublie pas d'adjoindre d'éventuelles alternances, des extensions, des fractionnements, etc..

Élève Merci pour cette précision, car je n'y aurais pas pensé seul. Au travail !



Maître Tu auras compris qu'il y a un grand nombre de possibilités rythmiques qu'il est impossible de lister ici de manière exhaustive. Cependant, je te propose un dernier exemple. Chante la *voix principale* et écoute bien ce que je réalise. Fais-moi ensuite tes remarques.



Élève Visiblement, il y a un décalage. J'ai cru remarquer que tu chantais en mode 1₃.

Maître Oui, tu as bien entendu le choix rythmique. En effet, cela produit un décalage comme nous en avons déjà vu avec le mode 5₁. A ton tour, travaille maintenant cette superposition métrique.

Élève Bien.

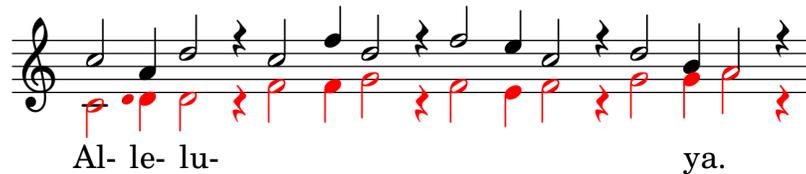
Maître Plus tard, lorsque tu seras rompu à tous ces cas, tu pourras produire de nouvelles superpositions, car les choix sont innombrables.

LEÇON IV-8

MODE 1 À LA VOIX PRINCIPALE

Maître Envisageons maintenant de chanter la *voix principale* en mode 1_1 . Dans un premier temps, tu vas chanter la *voix organale* également en *mode* 1_1 sur le début de l'*Alleluia*.

Élève Bien.



Al- le- lu- ya.

C'est légèrement plus difficile qu'en *mode* 5 car les consonances s'enchaînent plus vite.

Maître Oui. Maintenant écoute bien ce qui suit. Lorsque tu chantais en *mode* 1 au-dessus de la *voix principale* en mode 5, les sons ornementaux n'étaient pas toujours consonants.

Élève Je ne m'en préoccupais pas, puisqu'il s'agissait d'ornements.

Maître Oui. Ici, nous sommes dans le même cas. La *voix principale* se comporte dans ce *mode* comme une mélodie ornée. En réalité, il faut comprendre que seul le début de chaque groupe équivalant à une *blanche pointée* doit être consonant. Ce mode 1_1 implique par conséquent l'utilisation de deux consonances par *ordo* : une au début et une à la fin. Tu vas donc maintenant chanter en *mode* 1_1 *étendu* afin de placer uniquement des consonances sur les *blanches*.

Élève Je ne suis pas certain de comprendre comment faire.

Maître Je te donne un exemple :



Al- le- lu-

Élève Maintenant c'est clair. A mon tour :

A musical staff in treble clef showing a melody for 'Al-le-lu-ya.'. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics 'Al- le- lu-' are under the first seven notes, and 'ya.' is under the last two notes. Red stems and dots are placed below the notes to indicate fingerings.

Maître Bien. Maintenant, il suffit d'orner ces consonances. Pour cela, tu vas utiliser le *mode* 1₁ de cette manière :

A musical staff in treble clef showing the melody for 'Al-le-lu-' with ornaments. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Red stems and dots are placed below the notes to indicate fingerings.

Élève J'ai compris. Mais tu as utilisé une 4^{te} augmentée ! N'est-ce pas un peu trop dissonant ?

Maître Je pense que tu te focalises trop sur une écoute analytique avec la peur de la dissonance. Dans le flux mélodique, rien n'est choquant. Mais si cela ne te convient pas, n'en forme pas.

Élève Puis-je essayer à mon tour ?

Maître J'allais te le proposer.

Élève [...]

A musical staff in treble clef showing the melody for 'Al-le-lu-ya.' with ornaments. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Red stems and dots are placed below the notes to indicate fingerings.

Maître Très bien. Est-ce que les dissonances t'ont gêné ?

Élève Non. J'ai volontairement évité la 4^{te} augmentée, mais je comprends maintenant qu'elle n'est pas choquante dans une telle ligne mélodique.

Maître Il faut maintenant que tu travailles bien cela sur les chants. Je te conseille de le faire dans les *modes* 1₁, 1₂ et 1₃ aux deux voix.

Élève D'accord.

Maître Lorsque tu auras suffisamment étudié cela, tu essayeras de superposer différents

ordines. Le travail que tu as précédemment fourni te permettra de comprendre comment agencer ces voix. Pour te guider, voici tout de même deux exemples :

A musical score for a single voice part in treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics 'Al-le- lu- ya.' are written below the notes. A red organal part is indicated by red notes and stems below the main melody. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

A musical score for a single voice part in treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics 'Al- le- lu-' are written below the notes. A red organal part is indicated by red notes and stems below the main melody. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Élève Je pense avoir saisi ces exemples musicaux. Dans le premier, pendant que la *voix principale* chante en *mode 1₁*, la *voix organale* chante en *mode 1₃* fractionné. Dans le deuxième, la *voix principale* chante en *mode 1₂* et la *voix organale* en *mode 1₁* parfois fractionné.

Maître Tu as bien compris ce que je t'ai proposé.

Élève J'ai surtout compris le travail qui m'attend ! Alors, je m'y mets de suite.

LEÇON IV-9

AUTRES SUPERPOSITIONS MODALES

Maître Dans les leçons précédentes, tu as appris à gérer les cellules rythmiques suivantes :

x blanche pointée

x blanche-noire

x noire-noire-noire

A partir de ces cellules, tu peux construire les 6 *modes*. C'est pourquoi, tu peux maintenant aborder seul toutes les superpositions modales rythmiques possibles. A titre d'exemple, voici un récapitulatif de toutes les superpositions de base avec à la *voix principale* :

le mode 1

Two staves of musical notation for Mode 1. The top staff contains rhythmic patterns of eighth notes and dotted eighth notes. The bottom staff contains the corresponding pitch patterns for each rhythm, with notes in red and rests in black. The notation is divided into three measures by double bar lines.

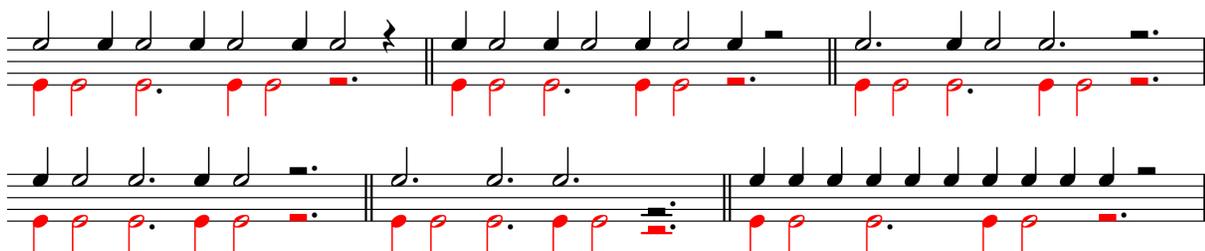
le mode 2

Two staves of musical notation for Mode 2. The top staff contains rhythmic patterns of eighth notes and dotted eighth notes. The bottom staff contains the corresponding pitch patterns for each rhythm, with notes in red and rests in black. The notation is divided into three measures by double bar lines.

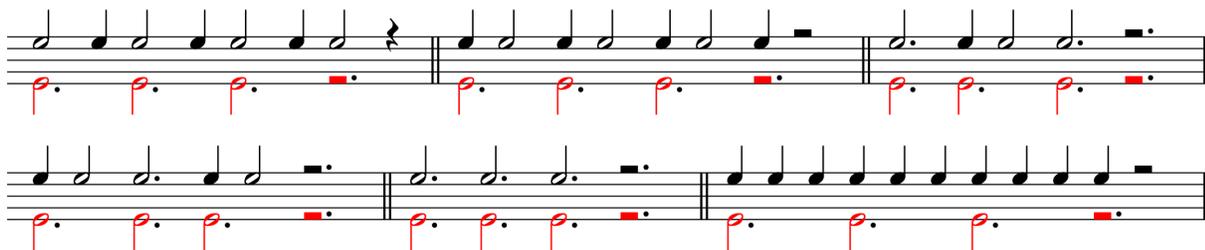
le mode 3

Two staves of musical notation for Mode 3. The top staff contains rhythmic patterns of eighth notes and dotted eighth notes. The bottom staff contains the corresponding pitch patterns for each rhythm, with notes in red and rests in black. The notation is divided into three measures by double bar lines.

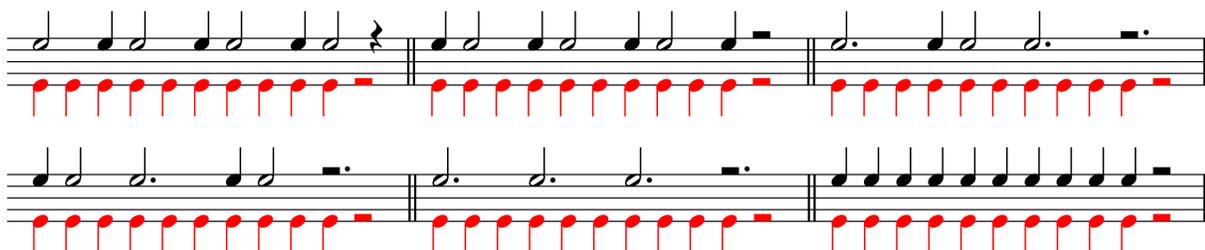
le mode 4



le mode 5



et le mode 6



Élève C'est déjà beaucoup.

Maître Pourtant, ce ne sont que les superpositions de base. Si tu ajoutes les différents *ordines*, que tu superposes différents *ordines* de différents *modes*, que tu utilises le principe de l'*extensio modi* et de la *fractio modi*, etc... tu comprendras l'étendue des possibilités.

Élève Oui, les combinaisons sont innombrables. Mais je tiens à te poser une question. Le rythme est-il toujours répétitif une fois que le *mode* et l'*ordo* ont été choisis ?

Maître Certains exemples que je t'ai donnés devraient te mettre sur la voie, puisque j'ai déjà changé d'*ordo* dans une ligne mélodique.

Élève C'est vrai, mais nous restions dans le même *mode*.

Maître Oui. Sache que dans l'absolu, tout est possible. Mais le but n'est pas de varier pour varier. Et pourtant la monotonie est exclue ! Sache que malgré les innombrables possibilités, les sections traitées en *discantus* que tu trouveras dans les sources de l'époque sont en grande majorité construites au-dessus d'une *voix principale* en *mode 1* ou en *mode 5*.

Élève Pourquoi ?

Maître Certainement parce qu'ils sont plus aptes au travail « d'orfèvrerie ». Plus le rythme de base est simple, plus il permet de ciseler l'autre voix. Une grande complexité à toutes les voix rendrait la polyphonie totalement opaque. C'est pour cela que l'aspect cyclique du déroulement rythmique est intéressant. C'est une sorte de ligne imperturbable qui donne une stabilité à l'ensemble.

Élève C'est intéressant.

Maître Je pense que mes conseils ont été suffisants pour l'étude du *discantus*. Exerce-toi bien, teste des superpositions. Et surtout sois à l'écoute et prends du plaisir à chanter !

Élève Merci pour ces conseils que je vais suivre.

V. COPULA

LEÇON V-1

QU'EST-CE QUE LA COPULA ?

Maître Après l'*organum purum* et le *discantus*, il nous reste à étudier la *copula*.

Élève Quelle est cette nouvelle section ?

Maître Plutôt qu'une nouvelle section, la *copula* semble être une transition entre deux sections.

Élève Pourquoi dis-tu « semble être » ?

Maître Parce qu'il est très difficile d'avoir un avis définitif sur ce qu'est la *copula*. Les traités musicaux en parlent de manière assez floue et la notation musicale des œuvres qui sont nous parvenues ne permet pas de définir assurément ce qu'elle est.

Nous pouvons tout de même nous appuyer sur le fait que le terme *copula* implique la notion de lien. Il nomme un élément qui relie deux autres éléments distincts. Ce terme est employé dans différents domaines, notamment la grammaire.

Élève Tu m'intrigues.

Maître Concrètement pour notre sujet, elle se caractérise par une *voix principale* non mesurée et une *voix organale* mesurée. Ainsi, la *copula* permet le changement progressif de texture musicale entre une section en *organum purum* et une autre en *discantus*. La fonction de lien est ici évidente.

Cependant, nous trouvons également des *copulae* entre deux sections d'*organum purum* ou deux de *discantus*. Dans de tels cas, elles n'ont pas pour fonction de changer progressivement la texture musicale, bien qu'elles puissent tout de même servir de lien.

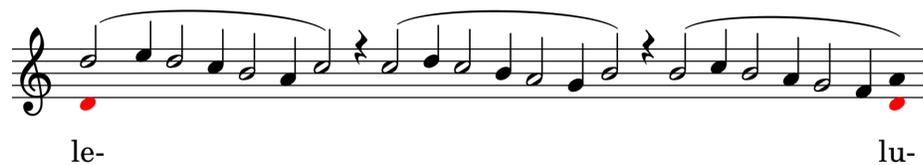
En plus de cette fonction, il semble qu'elle soit utilisée également pour mettre en valeur un élément du chant.

Élève Possède-t-elle d'autres caractéristiques ?

Maître Elle se composerait de motifs répétés et étagés d'une consonance à une autre. C'est ce que l'on nomme une *gradatio*. Nous verrons cela lorsque je te parlerai des *figures rhétoriques*.

Élève Peux-tu me donner un exemple ?

Maître Bien évidemment. En voici un :



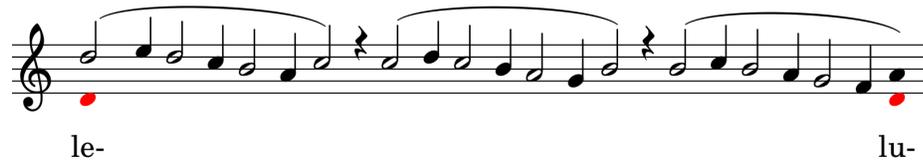
Élève Je comprends maintenant. Cependant je m'interroge. Le motif initial débute par une *broderie* qui orne la consonance. Lorsqu'il est repris, il orne des dissonances ! Ne sont-elles pas trop présentes, choquantes, d'autant plus que les motifs reprennent après un silence ?

Maître Ici, l'élément mélodique prend ponctuellement plus d'importance que les consonances elles-même.

Élève Les consonances ne seraient-elles donc pas prioritaires dans la constitution d'un *organum* ?

Maître Je n'irais pas jusque là. Cependant, la répétition du motif ainsi étagé crée une certaine accoutumance qui permet l'utilisation de ces dissonances. Une fois de plus, le contexte est primordial. C'est lui qui détermine ce qui est réalisable. Je ne te le dirai jamais assez : chante et écoute !

Élève Je répète ton exemple.

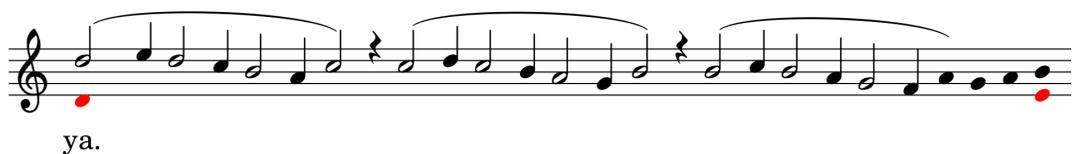


Je dois bien reconnaître qu'une fois de plus j'ai réfléchi avant de ressentir. En effet, ces dissonances ne génèrent aucune dureté, aucune gêne.

Maître Bien.

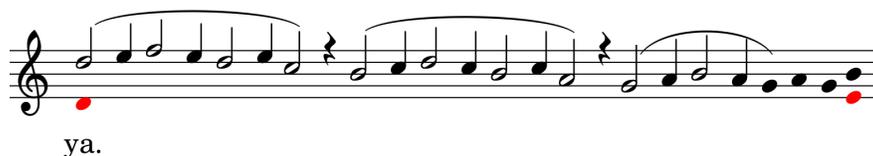
Élève Alors si je comprends, pour construire une *copula*, il faut reproduire un motif tant que nous n'arrivons pas à la consonance suivante.

Maître Pas obligatoirement. Tu peux ne pas l'atteindre ou la dépasser, et terminer par un petit conduit comme ici :



Tu peux également enchaîner le motif de 3^{ce} en 3^{ce}, ou d'un tout autre intervalle. Et

tu peux aussi modifier la fin du dernier motif. Voici un exemple utilisant ces deux dernières idées :



Élève Dans ce cas, le *mode rythmique* s'interrompt-il lors du petit conduit menant à la consonance suivante ?

Maître Éventuellement. Dans les exemples que je viens de te chanter, les derniers sons peuvent être considérés dans le même *mode* avec un *fractionnement*.

Élève Devons-nous donc poursuivre le *mode* jusqu'à la consonance d'arrivée ?

Maître Ne te pose pas la question. Tu verras qu'en inventant une *copula* de la sorte, tu voudras certainement poursuivre le même *mode rythmique* pour ne pas créer de rupture. Laisse-toi guider par les sensations musicales !

Élève D'accord. Tu as utilisé le *mode 1*, mais peut-on choisir un des cinq autres modes ?

Maître Oui, bien entendu. Tu es libre du choix.

Élève Bien. Une question me trotte dans la tête depuis quelques temps. Dès le début de ce cours, tu m'as parlé des différentes sections que sont l'*organum purum* et le *discantus*. Tu viens maintenant de me décrire ce que pourrait être la *copula*. Mais si ce sont des sections, comment les agencer dans un *organum* ?

Maître Je suis heureux que tu m'interroges à ce sujet. Je l'ai volontairement évité jusqu'à présent afin de rester focalisé sur les premières étapes de travail. Maintenant que tu as acquis une certaine expérience dans la pratique de ces « techniques », nous allons pouvoir étudier ces notions structurelles et envisager de construire un *organum* dans son ensemble. Mais avant tout, exerce-toi à la *copula* sur de petites sections en utilisant le motif de ton choix. Reviens ensuite me voir lorsque cela sera fait.

VI. DISCOURS

LEÇON VI-1

LA MUSIQUE EST UN LANGAGE

- Maître Toutes les étapes précédentes, bien qu'elles représentent un très long travail, n'étaient qu'une base pour l'organisation de ce type de polyphonie. Nous voilà donc arrivés au cœur de la construction d'un *organum*.
- Élève Je me doutais que le travail n'était pas terminé, mais je ne pensais pas que les heures passées à travailler l'*organum purum* et le *discantus* n'étaient qu'une base.
- Maître Je te comprends. Mais est-il simple de tailler ou sculpter une pierre ? Est-il simple de connaître et façonner les différents matériaux utiles à l'élaboration d'une cathédrale ? Ce savoir-faire ne demande-t-il pas une longue pratique ?
- Élève Si certainement.
- Maître Et une fois ce savoir-faire acquis, est-il suffisant pour construire une cathédrale ? T'apprend-il le métier d'architecte ?
- Élève Non. Tu as raison, et j'ai compris maintenant. Les leçons que tu m'as dispensées jusqu'à présent m'ont permis de connaître les éléments de base pour l'échafaudage d'un *organum*.
- Maître Bien. Comme je te l'ai signalé au début de ce cours, la musique est de même nature que le langage.
- Élève C'est un lieu commun dans le monde des musiciens de dire que la musique est un langage. Nous parlons d'ailleurs souvent de phrases musicales, de ponctuations, etc. Mais en quoi la musique est-elle véritablement un langage ? Peux-tu m'éclairer sur ce sujet ?
- Maître Il est vrai qu'une partie du vocabulaire utilisé par les musiciens est directement lié à cette notion. Il est vrai également que souvent ce vocabulaire est utilisé de manière assez vague. Plutôt que de te parler du rapport entre la musique et le langage dans son ensemble, je préfère rester focalisé sur le sujet qui nous intéresse ici, à savoir l'étude de l'*organum*.
- Il me semble tout d'abord utile de te situer rapidement le contexte musical de cette période du Moyen Âge.
- Élève Je t'écoute.
- Maître Tout d'abord, nous pouvons parler de deux conceptions différentes de la musique.

D'une part, celle qui est chantée ou jouée, c'est-à-dire approximativement ce que nous considérons comme étant de la musique de nos jours. D'autre part, celle qui est théorisée. Nous avons donc une musique "pratique" et une musique dite "spéculative".

Cette dernière fait partie des *Ars libéraux*, les sept disciplines enseignées dans les universités. Ces disciplines étaient regroupées en deux familles. Nous trouvons tout d'abord le *trivium* qui regroupe trois matières que nous pourrions appeler littéraires, à savoir la *grammaire*, la *rhétorique* et la *dialectique*. Puis nous avons le *quadrivium* qui regroupent les quatre matières scientifiques que sont l'*arithmétique*, la *géométrie*, l'*astronomie* et la *musique*. La discipline musicale du *quadrivium* est la musique spéculative, consacrée à l'étude des nombres et des proportions rapportés aux sons.

Élève Que sont ces proportions ?

Maître Mon but n'est pas de te parler en détail de ces disciplines. Concernant les proportions, tu pourras aisément trouver ces informations dans de nombreux ouvrages³⁷. En revanche, je souhaiterais te faire comprendre que, bien que la musique soit associée aux disciplines scientifiques dans l'organisation des études universitaires, elle est tout autant indissociable des disciplines du *trivium*. Ces dernières avaient pour but principal l'étude des textes sacrés. Or, la musique qui nous concerne ici est une musique religieuse dans laquelle la parole sacrée est centrale. Il est donc difficilement concevable qu'elle soit dissociée du texte, qu'elle n'ait aucun rapport ni avec son sens ni avec sa structure. Les chantres de l'époque avaient d'ailleurs tous étudié les disciplines du *trivium*, au moins en partie. Ainsi, bien que liée aux sciences à de nombreux égards, la musique n'en reste pas moins totalement liée au texte, et cela dès l'origine de la musique occidentale.

Sans que tu le saches, nous avons principalement travaillé l'aspect scientifique de l'*organum*, les consonances et les durées étant numériquement quantifiables. A présent, il va falloir mettre en rapport l'*organum* avec l'aspect littéraire, et notamment la *grammaire* et la *rhétorique*. Je laisse volontairement de côté la *dialectique*.

Élève J'avoue être assez secoué. Je ne m'attendais pas à travailler la *grammaire*. De plus, je ne suis pas certain de savoir précisément ce qu'est la *rhétorique* et encore moins la *dialectique*.

Maître Ne t'inquiète pas. Il ne s'agit pas d'étudier la *grammaire*, mais simplement de prendre conscience que la structure d'un *organum* est issue de celle de la *voix principale*. Quant à la *rhétorique*, c'est tout simplement l'art de discourir, et la

³⁷ Par exemple : Boèce, *Traité de la Musique*, Introduction, traduction et notes par Christian Meyer, Brepols.

dialectique est l'art de l'argumentation.

Un *organum* chanté est de même nature qu'un sermon ou qu'un discours proclamé. Cela implique une construction spécifique de cette polyphonie dans le but de convaincre l'auditoire.

Élève Quel type de construction ?

Maître Un discours a toujours un sujet, une idée de départ. Ici, il s'agit de la *voix principale*. La *voix organale* est un commentaire, une exégèse, une excroissance organique du chant d'origine. Une étude approfondie de ce chant est alors nécessaire afin de pouvoir constituer le *duplum*.

Élève Ce n'est pas du tout ce que tu m'as appris jusqu'à présent.

Maître Comme je te l'ai dit, j'ai préféré débiter par des « babillages » musicaux avant d'envisager ce travail plus approfondi. Pour apprendre à tailler une pierre, il n'est pas utile au départ de connaître sa fonction précise ou son emplacement dans l'édifice, mais simplement de pouvoir obtenir la bonne forme.

Élève En effet.

Maître Sache également que la force de persuasion de la déclamation d'un texte tient beaucoup à l'attitude de l'orateur. De même, l'attitude du musicien est primordiale.

Élève Moi qui pensais devoir chercher le plaisir du beau ! Tu es en train de me dire que la musique est un véritable discours.

Maître Pourquoi un discours ne pourrait-il pas « être beau » ? Mais en effet, je pense que ce type de chant n'est pas une recherche purement esthétique. La beauté d'une telle musique sera produite par de belles idées et une bonne attitude. Le plaisir esthétique est donc bien là. C'est même ce plaisir qui permettra de « convaincre » l'auditeur. La beauté est en cela un outil de la *rhétorique*, mais pas un but en soi.

Élève Bien. J'attends la suite, car je suis un peu perdu.

Maître Ne t'inquiète pas, c'est normal. Et je ne doute pas un instant que tu vas comprendre. Pour cela, parlons tout d'abord rapidement de *grammaire*.

LEÇON VI-2

LA GRAMMAIRE

Maître Comme tu le sais, la *grammaire* permet d'étudier les éléments fondamentaux du langage : les sons, les syllabes, les mots, mais aussi les phrases, les ponctuations, la fonction des mots dans la phrase, les temps de conjugaison, les compléments, la métrique poétique, etc. En musique, nous trouvons des éléments analogues : les sons de l'échelle diatonique, le neumes, les mélismes, les incises, les phrases, différentes ponctuations, la mesure du temps et les modes rythmiques, mais aussi les intervalles, les modes mélodiques, les consonances et dissonances, etc.

Élève Tu m'as dit que les consonances et les durées correspondaient à l'aspect scientifique. Et maintenant tu me les cites comme faisant partie de la *grammaire* !

Maître Oui. Ces éléments sont quantifiables numériquement, ils sont donc associés aux sciences. Mais ils font également partie de la *grammaire* puisqu'ils sont utilisés comme éléments de base du langage. Les sciences quantifient et la *grammaire* donne du sens. Tu peux comprendre qu'un mot prononcé puisse être estimé en terme de fréquence audible et de durée, tout en étant porteur de sens.

Élève Finalement, nous avons déjà travaillé la *grammaire musicale* sans que je le sache.

Maître Tout à fait, comme un enfant qui apprend à parler sans conscience des règles de *grammaire*. Je pense en avoir dit suffisamment à ce sujet. Il est temps maintenant de parler de *rhétorique*, discipline qui va permettre d'élaborer un discours musical, et dans notre cas un *organum* cohérent.

LEÇON VI-3

LA RHÉTORIQUE

Maître Je te l'ai déjà signalé, la *rhétorique* est l'art du discours ou plus précisément l'art de persuader par le discours. Mais cela suffit-il pour en créer un ?

Élève Non.

Maître Alors voyons de quoi se compose la *rhétorique*. Elle est décrite comme étant constituée des quatre parties suivantes : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*. Parfois, une cinquième est adjointe : la *memoria*.

Élève Que signifient ces termes ? Je suppose que l'*inventio* est l'invention du discours et l'*elocutio* doit avoir un lien avec l'élocution.

Maître Ta déduction paraît évidente. Pourtant cela n'est pas correct.

L'*inventio* est le travail préalable à la constitution du discours. Elle correspond à la recherche de tous les éléments qui pourraient en faire partie.

Élève L'*inventio* n'invente donc rien ?

Maître Ce terme n'est pas à mettre en lien avec celui d'invention, mais plutôt celui d'inventaire.

Élève L'*inventio* est donc l'inventaire des éléments qui nous permet de créer le discours.

Maître Oui. Ensuite, la *dispositio* est la structuration, la fixation du plan du discours. Tu disposes les éléments de l'inventaire dans un ordre convenable.

Élève *Dispositio* : je dispose les éléments. C'est facile à retenir.

Maître L'*elocutio*, quant à elle, est la rédaction du discours, avec notamment l'utilisation de *figures rhétoriques*.

Élève Cela n'a donc rien à voir avec l'élocution.

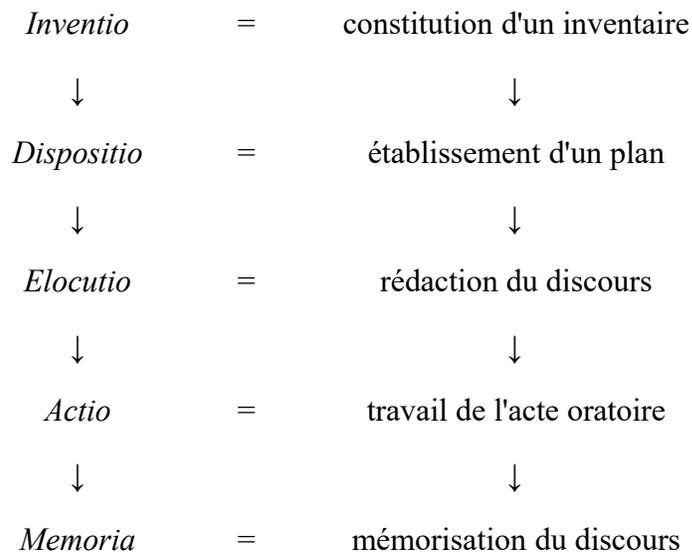
Maître L'élocution comme synonyme de « diction », non en effet. Elle doit être ici comprise dans le sens de « manière de s'exprimer », ce qui inclut l'organisation des mots dans le discours.

Élève Et qu'est-ce qu'une *figure rhétorique* ?

Maître Une *figure rhétorique* est un certain agencement qui permet de créer un effet accroissant la persuasion du discours. Voici un exemple simple : les *rimes*.

- Élèves En quoi les *rimes* aident-elles à persuader ?
- Maître Parce qu'elles charment l'auditeur.
- Élève Je n'avais jamais envisagé cela.
- Maître Passons à la partie suivante : l'*actio*. Elle est l'art de proférer le discours, l'art d'être persuasif par son attitude.
- Élève L'élocution dans le sens de « diction » se trouve alors dans cette partie.
- Maître Oui. Et pour terminer, la *memoria* est le fait de mémoriser le discours afin d'être le plus à l'aise possible en public.

Voici la récapitulation de ces 5 étapes :



Élève Cette succession me paraît être d'une grande logique. Mais plus concrètement en ce qui nous concerne, qu'allons nous en faire ?

Maître Puisque la musique est un langage, que l'*organum* est un discours, nous allons suivre ces étapes pour constituer un *organum duplum*.

Tu peux donc maintenant comprendre que la structuration d'un *organum* nécessite une étude approfondie du chant sur lequel se construit la polyphonie, c'est-à-dire de la *voix principale*. Ensuite seulement, il sera envisageable d'établir les diverses sections de l'*organum*, c'est-à-dire de savoir où former l'*organum purum*, la *copula*, le *discantus*. Puis, après cela, le travail spécifique des *figures rhétoriques* peut s'entreprendre. Pour finir, l'entraînement à la pratique de la polyphonie obtenue sera indispensable.

Élève Mais où est la notion d'improvisation dans tout cela ?

- Maître Je t'accorde que ce que je viens de décrire ne correspond pas à une improvisation. Il faut concevoir la composition et l'improvisation comme les deux facettes d'un même acte musical. Comme dans tous les domaines, la pratique fait acquérir les réflexes. Au début, un discours, improvisé ou non, n'est pas finement construit. Et l'on peut supposer qu'un musicien particulièrement doué, travaillant exclusivement cela pendant plusieurs années, soit apte à improviser un superbe *duplum*. De la même manière que tu es capable de parler sans réfléchir ni écrire au préalable ce que tu vas dire, tu seras apte avec du travail, à produire un *duplum*. Il me semble qu'il est difficile de comparer nos propos à de l'excellente littérature. Et cela ne nous empêche heureusement pas de nous exprimer.
- Élève En effet.
- Maître Le terme improvisation est bien plus problématique qu'il n'y paraît. Si tu préfères, il s'agit là d'une improvisation préparée.
- Note un dernier point. L'orateur qui a travaillé son discours, le proclamera en s'adaptant au contexte du moment. Ainsi, en fonction de l'auditoire, de l'acoustique, de son propre état, l'orateur s'exprimera de manière plus ou moins complexe, plus ou moins rapidement, plus ou moins calmement, etc...
- Élève Je comprends. Ainsi dans tous les cas, l'improvisation se trouve dans l'acte lui-même.
- Maître Oui, c'est tout à fait cela. Nous allons donc pouvoir maintenant nous consacrer à l'élaboration d'un *organum*.
- Élève J'ai hâte.

LEÇON VI-3

INVENTIO

Maître Pour simplifier le travail, prenons l'*Alleluia* \forall *Surrexit Dominus vere* qui est court et assez simple dans sa forme³⁸ :

The image shows three staves of musical notation in G-clef, treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The notes are quarter notes, and there are slurs over groups of notes. The lyrics are written below the notes:

Al- le- lu- ya.
Sur- re- xit do- mi- nus ve- re
et ap- pa- ru- it pe- tro.

Selon les cinq parties de la *rhétorique*, débutons par la constitution d'un inventaire répertoriant les éléments susceptibles de faire partie du discours. Dans un premier temps, consacrons-nous exclusivement à l'étude de la structure du texte :

Alleluia.

Alleluia.

Surrexit dominus vere

Le Seigneur est réellement ressuscité

et apparuit petro.

et il est apparu à Pierre.

Le texte du verset est constitué de deux phrases de trois mots chacune. La première est constituée d'un verbe, d'un sujet et d'un adverbe. Si nous souhaitons hiérarchiser ces mots, nous pourrions dire que *dominus* est le plus important et que l'adverbe *vere* est accessoire.

La deuxième phrase, quant à elle, est constituée d'une conjonction de coordination, d'un verbe et d'un complément d'objet indirect. Ici, la conjonction est un petit mot de peu d'importance et *petro* le terme principal.

Élève En quoi cette analyse grammaticale va m'être utile ?

³⁸ Transcription faite à partir du Ms. Lat. 830 de la BnF.

Lien internet : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432466n/f288.item>

A noter que les 5 dernières notes de la transcription ne sont pas présentes dans ce manuscrit.

Maître Patiente.



Maître Passons maintenant à l'étude de la ligne mélodique.

Elle est classée dans le huitième mode, c'est-à-dire *Sol plagal*³⁹. La *finale* est *Gsolreut* et la *teneur cfa*. Nous pouvons remarquer que la même phrase, à quelques exceptions près, est répétée trois fois. Regardons de près la première.

Élève Bien

Maître Tout semble tourner autour des deux pôles que sont la *finale* et la *teneur* avec de fréquents *appuis* supérieurs et inférieurs⁴⁰ :



Il ne faudrait pas croire pour autant que ces deux sons principaux sont toujours porteurs du même effet musical. Pour être plus explicite, voici comment je ressens les différents *cfa*. Le premier est une *échappée* participant à l'ornementation de *Gsolreut*. Le second et le troisième forment une *broderie*, la mélodie se dirigeant véritablement vers ce pôle. Le dernier semble être une *échappée* placée au début d'une petite ligne descendante. Quant à *Gsolreut*, son importance est clairement marquée dès le début : un *appui*, puis de nombreuses *broderies* inférieures et supérieures.

Élève La mélodie va donc de la *finale* à la *teneur* pour retourner à la *finale*.

Maître Oui, nous pouvons résumer cette phrase de la sorte. La mélodie entière est d'ailleurs conçue dans cette 4^e *Gut-cfa*, avec des éléments ornementaux qui élargissent légèrement cet *ambitus* de part et d'autre.

Élève Elle est en effet d'une étendue assez limitée.

Maître Nous pouvons trouver également un élément mélodique caractéristique de nombreux chants : l'*appui supérieur répercuté* que nous trouvons à la fin de la phrase : *ala ala Gsol*. Cet élément est important car il fonctionne comme une ponctuation. Il renforce l'aspect cadentiel et par conséquent structurel.

³⁹ La notion de mode (mélodique) ne sera pas développée ici. Sachez simplement que la *finale* est, comme son nom l'indique, le son terminant la mélodie et que la *teneur* joue un rôle mélodique important.

⁴⁰ Dans la ligne mélodique suivante, les couleurs n'ont pas d'autre fonction que de faire apparaître plus clairement l'utilisation de la *finale* et de la *teneur*.

Élève Ces précisions me font comprendre qu'une mélodie, même relativement simple comme celle-ci, est véritablement structurée.

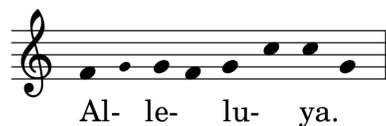
Maître Oui, d'où l'intérêt de l'*inventio*, sans laquelle nous ne pourrions construire le commentaire qu'est la *voix organale*.



Maître Nous venons d'analyser la structure du texte et celle de la mélodie. Il est temps d'observer leur interaction. Commençons par le lien entre le placement des syllabes du mot *Alleluia* et la structure mélodique.



Nous pouvons voir que les syllabes du mot sont placées sur l'un des deux sons structurant la mélodie. Seule exception, la première syllabe *Al-* permet de nous amener à *Gsolreut* par un *appui* inférieur. Nous pourrions résumer cette phrase ainsi :



Ainsi, la syllabe *Al-* amène *Gsolreut* par un *appui*, *-le-* orne ce son puis se repose légèrement sur *Ffa*, la syllabe accentuée *-lu-* part de *Gsolreut* pour atteindre la *teneur* impliquant une certaine énergie, et *-ia* part de ce *cfa* pour clore sur la *finale*.

Élève Vu de cette manière, la structure est limpide. Et l'ornementation de la ligne entière devient beaucoup plus claire.

Maître C'est l'intérêt d'une telle étude.

Maintenant que cette première phrase est bien comprise, voyons les suivantes - qui je te le rappelle - ne sont que des répétitions très légèrement différentes.

Élève Quel est le but de ces différences ?

Maître Elles n'ont pas véritablement de but. Elles résultent de l'organisation du texte en mots et syllabes.

Comparons la première phrase du verset avec celle de l'*Alleluia*.

Al- le- lu- ya.

Sur- re- xit do- mi- nus ve- re

Nous pouvons constater deux différences. La première est un *Gsolreut* supplémentaire avant la syllabe *-xit*, qui a probablement pour fonction de ponctuer la fin du mot par un *appui répercuté*, élément que nous avons déjà remarqué en fin de phrase. La deuxième différence se trouve à la fin du mot *dominus* où deux *cfa* sont ajoutés.

Élève Pourquoi deux *cfa* ?

Maître Pour clore le mot. Si nous avons deux *dsol*, *dominus* resterait en suspens sans retourner à la *teneur*, qui est je te le rappelle un pôle attractif fort. Terminer ce mot en descendant sur cette *teneur* permet de le distinguer de la suite du texte. De plus *vere* - le dernier mot du verset - est ainsi placé au même endroit que la dernière syllabe du mot *Alleluia*. Il ne faut pas non plus négliger l'importance du sens du mot *dominus*. Le fait qu'il soit placé à l'endroit même de la mélodie où l'énergie est la plus forte - la montée de *Gsolreut* à *cfa* - n'est sans doute pas un hasard, sachant en plus que cette énergie est située sur la syllabe accentuée du mot *dominus*.

Les mots du verset remplaceraient donc, lorsque cela est possible, chaque syllabe du mot *Alleluia* : *Surrexit* à la place de *Alle-*, *dominus* à la place de *-lu-* et *vere* à la place de *-ya*.

Élève C'est étonnant !

Maître Pas tant que cela. Observe la similitude des résumés des deux premières phrases.

Al- le- lu- ya.

Sur-re-xit do-mi-nus ve-re

Élève En effet.

Maître Passons maintenant à la deuxième phrase du verset.

Al- le- lu- ya.
et ap- pa- ru- it pe- tro.

La différence mélodique se situe ici au niveau de la fin du mot *apparuit*, ce dernier étant ponctué par un léger *appui* sur la pénultième syllabe.

Élève Je remarque que le principe est le même que pour la phrase précédente : chaque syllabe de *Alleluia* est généralement remplacée par un mot : *et* à la place de *Al-*, *apparuit* à la place de *-le-*, et *petro* à la place de *-luja*.

Maître Oui, tu as raison. Note que *petro*, un mot très important de cette phrase, est également situé à l'endroit le plus marquant de la mélodie, la syllabe accentuée *pe-* étant placée à l'endroit même où l'énergie est la plus forte. Voici le résumé des trois phrases :

Al- le- lu- ya.
Sur-re- xit do- mi- nus ve-re
et ap- pa- ru- it pe- tro.

Tu peux remarquer que *et apparuit* se situe sur la même portion mélodique que *Surrexit*. Un seul mot est donc remplacé par deux. Cependant, *et* n'est qu'une conjonction sans importance particulière. C'est pour cette raison qu'elle est associée au mot suivant, les deux mots n'en faisant presque qu'un seul. D'une manière assez similaire, *dominus vere* est situé sur la même portion mélodique que *petro*.

Comme tu le constates, nous ne pouvons nier le rapport texte/musique.

Élève C'est frappant !

Maître Tu peux donc comprendre que la *grammaire*, même simple, est capitale dans ce type de musique.

Élève Je comprends mieux en effet.

Maître Je te conseille de beaucoup chanter cet *Alleluia* afin de le savoir par cœur. Le texte, la musique et leur structure t'aideront à le mémoriser et à le ressentir.

Élève Je le fais avec plaisir.



Maître Je dois encore te parler de la structure de ce type de chant.

L'*Alleluia* est un chant comportant l'*Alleluia* proprement dit et un verset. Il faut savoir qu'il s'agit d'un chant faisant alterner un soliste et un chœur, avec des reprises qui ne sont par ailleurs pas notées.

Élève Pourquoi ne sont-elles pas notées ?

Maître Si cette question est sensée pour nous aujourd'hui, elle l'est moins dans le contexte des chantres de l'époque. Pourquoi noter une structure connue de tous ?

Élève Certes.

Maître De plus, comme je l'ai déjà dit succinctement au début de ce cours⁴¹, le mot *Alleluia* se clôt par une section mélodique ornée que l'on nomme *jubilus*. Voici donc comment se structure un *Alleluia* : le début jusqu'au *jubilus* est chanté par le soliste, puis le chœur reprend l'intégralité du mot *Alleluia*, *jubilus* compris. Ensuite, le verset est chanté par le soliste, en dehors de la fin (ici le mot *petro*) qui est chantée par le chœur. Enfin, l'*Alleluia* est repris par le soliste immédiatement poursuivi du *jubilus* chanté par le chœur.

Élève Pourrais-tu me noter concrètement le chant avec cette structure ?

Maître Je le fais cette fois-ci pour être certain que tu aies bien compris. Mais ne prends pas l'habitude de toujours avoir recours à la notation. Elle doit rester un outil ponctuel et non un passage obligé. Voici donc l'*Alleluia* que nous étudions, avec les sections chantées par le soliste notées en rouge :

41 Cf. p. 24.

Al- le- lu- ya.

Al- le- lu- ya.

Sur- re- xit do- mi- nus ve- re

et ap- pa- ru- it pe- tro.

Al- le- lu- ya.

Élève Cela me paraît clair maintenant. Je vais encore chanter cet *Alleluia* pour intégrer toutes ces informations bien que je le ferai seul. Je reviendrai ensuite pour que tu puisses m'apprendre comment intégrer cela dans un *organum*, puisque c'est le but de l'*inventio*.

Maître En effet. Juste avant de terminer, il me semble utile de récapituler les éléments que tu utiliseras. Bien que toutes ces données soient importantes et potentiellement utilisables dans la construction d'un *organum*, nous allons simplifier en n'en retenant que quelques-unes. Les voici :

Structure globale	<ul style="list-style-type: none"> x Alternance entre soliste et chœur.
Texte	<ul style="list-style-type: none"> x Chaque syllabe du mot <i>Alleluia</i> est ciselée, en dehors de la première. x Chaque mot du verset est distingué du suivant, en dehors de <i>et</i> au début de la deuxième phrase. x <i>Dominus</i> et <i>petro</i> sont deux mots très importants du verset. x Inversement, <i>et</i> et <i>vere</i> sont de moindre importance.
Musique	<ul style="list-style-type: none"> x De nombreuses <i>broderies inférieures</i> et <i>supérieures</i> sont utilisées, ainsi que des <i>appuis</i> et des <i>échappées</i>. x L'<i>appui répercuté</i> a une fonction cadentielle. x La 4^e <i>Gsolreut cfa</i> est d'une grande importance.

LEÇON VI-4

DISPOSITIO

Maître Maintenant que l'*inventio* est réalisée, nous pouvons nous mettre à la structuration du plan global de l'*organum*.

Élève Je suis impatient.

Maître Le premier point est de conserver la structure globale du chant, à savoir l'alternance soliste/chœur. Ici, les parties réservées au soliste seront mises en polyphonie et celles chantées par le chœur resteront monodiques.

Élève Pourtant jusqu'à présent, tu m'as fait chanter en polyphonie les sections du chœur !

Maître Oui, mais ce n'était que dans le cadre d'exercices.

Élève Un *organum* n'est donc pas purement polyphonique.

Maître Cela dépend des pièces. Dans le cas du *Benedicamus domino* que je t'ai fourni comme chant de travail, l'intégralité pourra être polyphonique. Mais dans le cas de chants tels que les *Alleluia*, seules les sections du soliste seront polyphoniques. Reste à choisir entre l'*organum purum* et le *discantus* pour organiser ces sections polyphoniques.

Élève Quels sont les critères qui nous permettent de choisir ?

Maître Une idée véhiculée assez communément est que l'*organum purum* est plutôt réservé aux sections mélodiques peu ornées de la *voix principale*, et le *discantus* à celles plus mélismatiques. Cette idée n'est pas dénuée de sens puisqu'elle permet d'établir un certain équilibre entre les voix : la *voix organale* est plus ornée lorsque la *voix principale* ne l'est pas trop et inversement. Cependant, il semble que le texte doive rester notre point de départ pour la construction polyphonique.

Élève De quelle manière ?

Maître Il faut tout d'abord prendre conscience de la différence entre l'*organum purum* et le *discantus*. Le premier permet de prendre le temps d'orner les consonances. Ainsi nous pouvons installer, poser, explorer les possibilités musicales. Le second en revanche est plus direct, plus dans un mouvement permettant d'entraîner l'auditeur dans le flux du discours.

Pourrais-tu me dire comment débiter un discours ?

- Élève Généralement, en présentant le sujet qui va être développé.
- Maître Oui. Tu peux alors comprendre que l'*organum purum* est plus approprié pour débiter l'*organum*. Nous allons ainsi pouvoir installer notre propos musical, à l'image de la partie introductive d'un discours.
- Élève En effet.
- Maître C'est pour cette raison que je pencherais vers l'utilisation de l'*organum purum* sur l'intégralité du mot *Alleluya*, bien qu'il soit mélodiquement assez orné.
- Élève Ne serait-il pas envisageable de débiter en *organum purum* sur *Al-*, et de poursuivre en *discantus* lorsque la *voix principale* est plus ornée ?
- Maître Tout est envisageable. Mais ici, je préfère ciseler chaque syllabe à l'aide de l'*organum purum* afin de mettre en valeur le mot *Alleluya*.
- Élève Je comprends ton choix.
- Maître C'est en effet un choix, une proposition et non une obligation. Nous pourrions noter cela de cette manière⁴² :



Mais d'autres données sont importantes. Si, comme nous l'avons vu, toutes les consonances sont utilisables, elles n'ont pas toutes le même effet. Il est bien évident que l'8^{ve} et l'unisson ne sont pas considérés comme parfaits sans raison : ils sont parfaitement stables. Les consonances médianes - les 4^{tes} et 5^{tes} - sont également très stables mais leurs sons fusionnent moins bien que les parfaites. Et les imparfaites - les 3^{ces} - bien que consonantes sont nettement moins stables. C'est pour cette raison qu'il est utile de débiter par une consonance parfaite.

Afin de capter l'attention de l'auditoire dès le début de la « prise de parole », il convient de faire sonner cette hauteur, en l'appuyant et en l'ornant de *broderies*, avant même l'entrée de la *voix principale*. Cela permet par la même occasion de donner le ton aux autres chanteurs.

Pour que le mot mis en polyphonie soit distingué de ce qui suit, il est préférable de le clore également par une consonance parfaite, d'autant plus qu'il s'agit ici de la fin de la première section polyphonique. Pour renforcer l'effet de ponctuation, nous pouvons adjoindre un *appui* à cette dernière consonance. Cela donne alors ceci :

⁴² Dans ces schéma, *OP* représentera l'*organum purum* et *D* le *discantus*.

derniers mots peuvent donc être distingués sans être véritablement séparés. Et j'insiste sur le fait qu'ils peuvent être et non qu'ils doivent être. Cela reste un choix.

Élève C'est en effet plus complexe que je ne l'avais perçu.

Maître Cela demande du temps, c'est normal. Je vais peut-être te surprendre. Quant à moi, je le traiterais ainsi :

OP-----|
1/8 1/3/4/5/8
Do- mi- nus

Élève Intégralement en *organum purum* ?

Maître Oui.

Élève Peux-tu m'expliquer ce choix ?

Maître Bien évidemment. L'*organum purum* permet de mettre en valeur un mot. L'importance du mot *dominus* peut ainsi être exprimée.

Élève Malgré une *voix principale* mélismatique ?

Maître Oui. Note tout de même que le mélisme reste assez bref. De plus, si tu souhaites que le mot ne soit pas extrêmement long, rien ne t'empêche de ne pas allonger de manière démesurée l'ornementation de la *voix organale*. Le traitement en *organum purum* peut être relativement court. Dans tous les cas, tu constates que le sens du mot peut être à l'origine de notre choix et pas seulement son aspect mélodique plus ou moins orné.

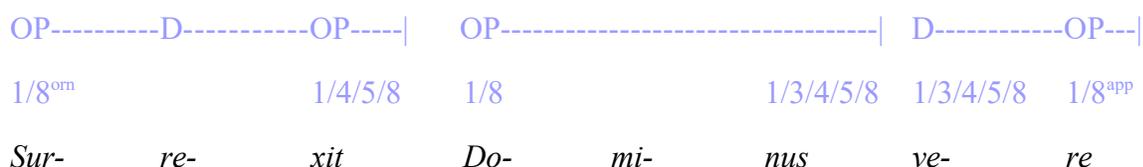
Élève Pourquoi proposes-tu de le terminer éventuellement par une 3^{ce}, puisqu'elle est moins stable ?

Maître Le mot suivant n'est qu'un adverbe. Il est alors possible de terminer *dominus* par une consonance quelconque, même imparfaite si tu souhaites enchaîner plus rapidement les deux mots. Dans tous les cas, le mot *dominus* devra être distingué de *vere*, même très légèrement. Tu vois, il ne faut négliger ni le sens ni la fonction du mot dans la phrase.

Élève Oui, c'est passionnant. Plutôt que tenter de réaliser moi-même la suite de la phrase, permets-moi d'écouter tes explications.

Maître La suite n'est pas très complexe. Le mot *vere* qui clôt la première phrase du verset est très orné. Je le traiterais donc en *discantus* dès le début sur une consonance quelconque. Le fait de changer de technique polyphonique suffit à le distinguer du précédent. Ainsi, même sans ponctuer fortement *dominus*, *vere* sera clairement

distinct de ce dernier. Puisqu'il clôt la première phrase du verset, je le ponctuerais en *organum purum* avec une consonance parfaite appuyée. Si je résume, voici ce que donne la première phrase du verset :



Cette structure à l'avantage d'alterner *discantus* et *organum purum* d'un mot à l'autre. Cela n'est pas toujours réalisable, mais une telle alternance est assez intéressante musicalement.

Pourrais-tu maintenant me proposer le plan de la fin de cet *organum* ?

Élève La fin semble simple puisque la mélodie de la deuxième phrase est la même que celle de la première et que *Alleluya* est également une reprise.

Maître Certes, mais attention. Je te rappelle que le traitement est en rapport avec la structure textuelle. Ne va donc pas trop vite et regarde plus précisément les mots, leur fonction, leur sens et leur situation dans la phrase.

Élève Bien. Seuls les mots *et apparuit* sont traités en polyphonie, puisque *petro* est chanté monodiquement. Le premier mot a si peu d'importance qu'il me semble inutile de le mettre en valeur, ni même de le séparer du suivant. Seule la syllabe *ap-* est relativement ornée, mais pas énormément. Le choix du *discantus* comme de l'*organum purum* semble convenable. Cependant, en traitant *et* en *organum purum* et *apparuit* en *discantus* cela permet de garder l'alternance *organum purum / discantus*, puisque *vere* est précédemment traité en *discantus*. Et même si *et* est un mot sans véritable importance, il est ainsi distingué du suivant. De plus, cela met en valeur la symétrie de la reprise mélodique de cette deuxième phrase du verset. Enfin, je terminerais le mot *apparuit* en *organum purum* afin de ponctuer la section polyphonique. Quant à l'*Alleluya*, il peut être traité exactement de la même manière que celui initial. Voici donc ce que je te propose :



Maître Je te félicite. Tu as été très attentif et tes choix me semblent excellents. Voici par conséquent le plan global de notre *organum* :

OP-----| Monodique
 1/8^{orn} 1/8^{app}
Al- le- lu- ya Allehuya

P-----D-----OP---| OP-----| D-----OP---|
 1/8^{orn} 1/4/5/8 1/8 1/3/4/5/8 1/3/4/5/8 1/8^{app}
Sur- re- xit Do- mi- nus ve- re

OP----D-----OP---| Monodique
 1/8 1/8^{app}
et ap- pa- ru- it petro

OP-----| Monodique
 1/8^{orn} 1/8^{app}
Al- le- lu- ya

Tu peux donc maintenant t'entraîner avec les acquis des premières leçons en suivant ce plan afin d'intégrer concrètement et sensoriellement les éléments étudiés ici.

Élève Je le fais avec un grand plaisir.

LEÇON VI-5

ELOCUTIO

Maître A présent que nous avons vu comment construire le plan global d'un *organum*, il nous reste à le ciseler plus finement.

Élève Si j'ai bien retenu, c'est maintenant que nous allons étudier les *figures rhétoriques*.

Maître En effet. Mais avant cela, il est utile de revenir sur les trois éléments musicaux caractéristiques du chant que nous avons relevés dans l'*inventio*, à savoir : premièrement les petits ornements tels que *broderies*, *appuis* et *échappées*, deuxièmement la 4^e ascendante *Gsolreut cfa* et troisièmement la tournure cadentielle avec *appui répercuté*. La *voix organale* étant un commentaire de la *voix principale*, ces éléments vont être potentiellement exploités.

Élève Oui, c'est assez évident.

Maître Avant toute autre chose, je te conseille de t'exercer à nouveau en suivant le plan de la *dispositio* mais cette fois-ci en exploitant ces éléments mélodiques.

Élève De quelle manière ?

Maître En utilisant la 4^e mélodique et les petits ornements dans divers motifs et en employant l'*appui répercuté* comme ponctuation.

Élève Bien.



Maître Maintenant, étudions quelques *figures rhétoriques*. Je te rappelle qu'une *figure rhétorique* est une tournure qui permet de créer un effet ayant pour but de marquer, de charmer l'auditoire. Ces *figures* sont constituées principalement de répétitions de fragments mélodiques plus ou moins longs. Tu comprendras cela aisément avec le procédé de la rime qui reproduit une même syllabe en fin de vers.

Élève C'est limpide.

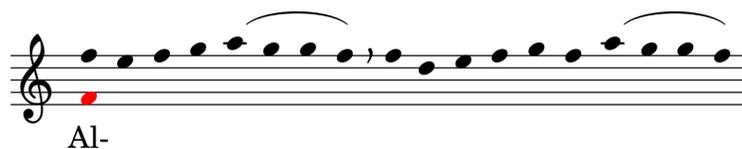
Maître Le principe est le même en musique. Imagine dans une section en *organum purum* une incise qui se termine par *gsol gsol ffa*. Cette formule, qui est par ailleurs un des éléments caractéristiques cités, pourra être reprise à la fin de l'incise suivante. Cette

figure rhétorique se nomme *conversio*.

Élève La *conversio* est le nom de la rime en musique.

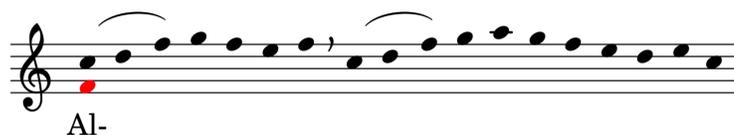
Maître Non. Il ne faut la réduire ni au principe de la rime, ni au domaine musical. L'analogie avec la rime n'était qu'un simple exemple donné dans le but de mener à la compréhension de cette *figure*. Ce terme latin, utilisé à une certaine époque, signifie qu'un même élément est repris à la fin de deux sections.

En voici un exemple :

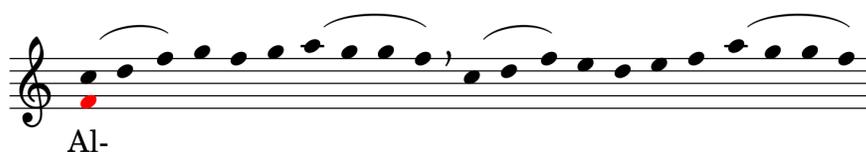


Ce principe de répétition va être à la base d'autres *figures rhétoriques*. En voici quelques-unes :

- la *repetitio*, obtenue en commençant deux incises par le même élément,



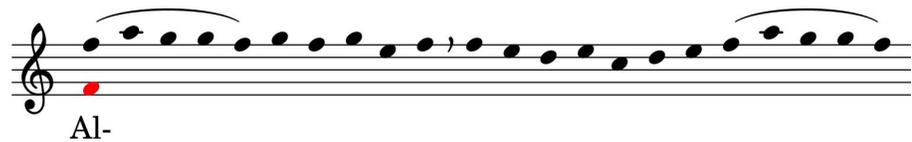
- la *complexio*, associant *repetitio* et *conversio*.



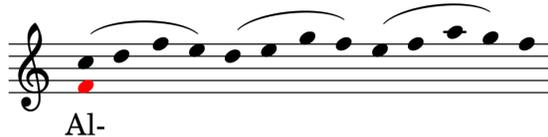
- l'*anadiplosis*, formée par la reprise de l'élément de fin d'incise au début de la suivante,



- l'*epanadiplosis*, produite en débutant une incise et terminant la suivante par la même formule,



Une autre figure est très importante dans la constitution d'un *organum* : la *gradatio*. Il s'agit de répéter plusieurs fois un fragment mélodique en montant ou descendant :



Cette figure est d'autant plus importante qu'elle semble être associée au principe de *copula* que nous avons déjà vu. Cependant, rien ne nous interdit de l'utiliser dans le cadre d'une section d'*organum purum* ou de *discantus*.

Élève Il est vrai que tu n'as pas intégré la *copula* dans la *dispositio*.

Maître Je préférerais en effet l'évoquer ici. Tu peux par exemple former une *copula*, donc une *gradatio*, sur la syllabe *-lu-* de *Allehuya*. Elle permet de mettre en relief la syllabe accentuée du mot. L'utilisation de la *copula* n'est pas claire, comme je te l'ai déjà dit. Elle semble en effet pouvoir mettre en relief un passage ou encore faire une transition entre une section en *organum purum* et une autre en *discantus*, ou inversement.

Élève Comment savoir plus précisément quand former une *copula* ?

Maître Tu devras te contenter de ce que je viens de te dire, car seule une expérimentation personnelle pratique pourra te guider.

Il me reste à te citer une dernière figure : l'*isocolon*. Il s'agit ici de la formation de deux incisives consécutives de durée semblable :



Élève N'est-ce pas ici une *repetitio* ?

Maître Oui, tu as raison. Ici, l'*isocolon* est associé à une *repetitio* et à l'idée d'une forme « ouvert/clos » : la première incise est ponctuée de manière suspensive et sa reprise de manière conclusive. Une *repetitio* seule n'impliquerait pas une durée semblable des incisives.

- Élève Je pense avoir compris.
- Maître Note que les exemples que je viens de te proposer ont un but plus descriptif que musical, car ils ne sont pas véritablement adaptés au contexte du début de *Allehuya*. Sache qu'il existe sans aucun doute de nombreuses autres *figures rhétoriques* utilisées dans le cadre de l'*organum duplum*. Malheureusement pour nous, aucun traité n'en fait mention, et les percevoir dans les traces musicales qui nous sont parvenues reste très délicat.
- Élève Comment retenir toutes les *figures* que tu m'as décrites ?
- Maître Par un travail assidu. Prends le temps de bien les intégrer une à une afin de ressentir ce qu'elles peuvent apporter au discours. N'oublie jamais que former une *figure rhétorique* a, par définition, un but *rhétorique*. Construire un discours avec de nombreuses *figures*, pour se prouver à soi-même et aux autres que l'on en est capable, n'a aucun intérêt. Chaque *figure* est par conséquent à travailler isolément, en étant à l'écoute de ce qu'elle peut apporter, en goûtant à la moindre différence qu'implique le changement, l'ajout ou le retrait d'un ou de plusieurs sons. Ainsi, tu cisèleras finement ton discours.
- Enfin, n'oublie pas d'y intégrer les éléments caractéristiques mélodiques propres à cet *Allehuya*.
- Élève Je m'y mets de suite.



- Maître Bien évidemment, ces *figures* peuvent se combiner entre elles à l'image de la *complexio* et de l'exemple donné illustrant l'*isocolon*. Sache qu'elles peuvent également se former à différents niveaux. Je viens de te les présenter au niveau de petites incises, mais elles peuvent être utilisées au niveau des phrases, des sections ou même de la pièce entière. Cela ouvre d'innombrables possibilités.
- Élève De telles *figures* formées au niveau de sections ou de l'*organum* entier sont-elles toujours audibles ?
- Maître Ta remarque est très intéressante car elle soulève quelques points non négligeables. Tout d'abord, qu'est-ce qui est audible ? Est-ce que tu entends un *organum* aujourd'hui de la même manière qu'avant le début de ce long travail ?
- Élève Non, en effet. Il me semble avoir développé une écoute plus fine, une conscience du contenu.

Maître Tout à fait. Pourtant, le contenu est le même. Tu vois bien que le contenu et la compréhension du contenu ne sont pas la même chose. Alors pouvons-nous déterminer objectivement ce qui est audible ? Non, je ne crois pas, car c'est du domaine de l'expérience pratique et de la culture globale personnelle. Ainsi, qu'est-ce qui nous empêche de penser qu'un chantre qui a développé l'art de l'*organum* au plus haut point soit capable d'entendre la moindre *figure* ? Et même si l'auditeur n'est pas conscient de cela, la structure et l'homogénéité du discours tendront à le « convaincre ».

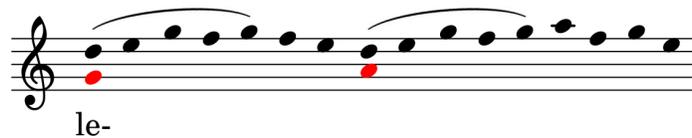
Élève Dois-je m'entraîner à former ces *figures* à différents niveaux ?

Maître Je pense que c'est un peu tôt pour envisager cela. En revanche, il est nécessaire que je te précise quelque peu leur formation, quel que soit leur niveau d'application.

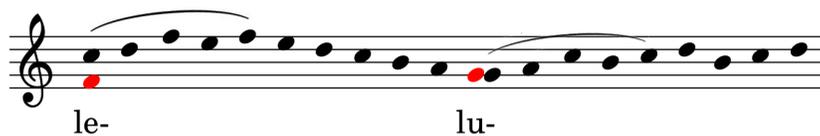
Élèves Je t'écoute.

Maître Tous les exemples de *figures rhétoriques* que je t'ai fournis, en dehors de celui pour la *gradatio*, utilisent le principe de répétition d'éléments strictement identiques. Cependant, comme nous l'avons déjà vu lors de l'utilisation des motifs dans l'*organum purum*, les éléments peuvent être légèrement modifiés⁴³. Tu comprendras aisément que, plus ils sont modifiés moins la répétition est perceptible et donc moins l'effet de la *figure* est évident. Voici quelques exemples :

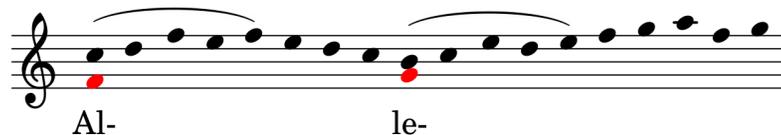
Repetitio sur la même hauteur



Repetitio transposée



Repetitio décalée



Élève C'est clair. Me conseilles-tu d'utiliser uniquement les *figures rhétoriques* utilisant une répétition sur la même hauteur ?

⁴³ Cf. p.65 et suivantes.

Maître Dans un premier temps oui, afin de ressentir au mieux les effets de telle ou telle *figure rhétorique*. Mais ensuite, emploie-les sans restriction pour affiner ton écoute et accroître les possibilités. Travaille maintenant ces *figures* sur des sections d'*organum purum*. Nous reviendrons ensuite sur les section en *discantus*.

Élève D'accord.



Maître Nous venons de voir quelques exemples de *figures rhétoriques* en *organum purum*. Cependant, sache qu'elles peuvent être utilisées aussi bien dans une monodie que dans tout type de traitement polyphonique. Par conséquent, il est possible de les employer dans les sections en *discantus*.

Tu as pu remarquer que, dans le cadre de l'*organum purum*, les *figures* pouvaient être formées sur une seule et même hauteur ou sur deux. Elles pourraient également l'être tout autant sur un plus grand nombre. Évidemment, en restant sur une seule et même hauteur, l'utilisation des *figures* est plus simple. Dans le cadre d'un *discantus*, le mode rythmique de la *voix principale* implique des changements de consonances assez rapides. Cela nous laisse moins de choix et de temps que dans le cadre de l'*organum purum*. La complexité de l'emploi des *figures* est donc plus grande, et mieux vaut y réfléchir en amont.

Élève Peux-tu me donner un exemple ?

Maître Je pensais bien le faire. Prenons le début de la deuxième syllabe de *Surrexit*. Nous pouvons constater que si nous regroupons les sons par trois, par exemple en utilisant le mode rythmique 5_1 , les deux premiers groupes débutent par les sons *Gut are*. Il est ainsi possible de former les mêmes consonances sur ces deux sons, et par conséquent une *repetitio* :



Il est même possible ici de former deux fois la même ligne mélodique à la *voix organale* :

former, sur une même section de *discantus*, diverses *figures rhétoriques*.

Élève Je comprends. Je suppose alors qu'il me reste à travailler de mon côté pour expérimenter tout cela.

Maître En effet. Bon courage, car savoir constituer un discours est probablement le travail de toute une vie !

LEÇON VI-6

ACTIO ET MEMORIA

Maître Nous avons vu comment construire un discours musical. Il reste maintenant à évoquer très brièvement des deux dernières parties de la *rhétorique*, à savoir l'*actio* et la *memoria*.

Comme tu le sais, l'*actio* est l'action même de proférer le discours. En travaillant les *figures rhétoriques*, tu l'as déjà fait en partie. Cependant, en plus de l'attention portée aux sensations, il est nécessaire de prendre soin de la pose de la voix, de la maîtrise du souffle, de la justesse et aussi de la variété de ton débit. Les répétitions sont bien utiles, mais un manque de variété peut vite nuire au discours en ennuyant l'auditoire. Et n'oublie pas que pour être convaincant, la première des choses est d'être toi même convaincu de ce que tu chantes !

Élève Oui, c'est évident, mais pas pour autant simple à réaliser. Je te remercie d'insister sur cela.

Maître Deux notions sont également présentes dans l'*actio* : l'*ethos* et le *pathos*.

Élève J'ai déjà entendu ces deux termes, mais je ne pourrais pas les différencier.

Maître Ils sont en effet souvent confondus, bien que totalement différents. Le *pathos* comprend l'ensemble des émotions suscitées à l'auditoire. L'*ethos* quant à lui se situe au niveau de l'orateur. De même racine que le mot « *éthique* », ce terme peut être compris comme un état d'ouverture permettant d'être pleinement présent à la situation. Cela est donc en lien avec le sens du texte, le mode mélodique, les effets musicaux retenus, etc. Cet état nécessite également une adaptation - notamment à l'auditoire - au moment même de l'acte oratoire.

Élève L'adaptation à l'auditoire implique de réagir en direct. Je conçois aisément que l'attitude de l'orateur ou du chanteur se modifie en fonction du public et de ses réactions. C'est le cas pour toute représentation musicale publique.

Maître Oui. Cependant ici, le contenu même du discours peut évoluer.

Élève Veux-tu dire que même le choix de la structure et des éléments constitutifs peuvent être modifiés lors du chant ?

Maître En effet.

Élève Comment envisager alors la mémorisation du discours avant sa production

publique ?

Maître Il faut que tu saches que la *memoria* n'a pas tant pour but de mémoriser tout ce que tu as préparé, que de te donner les moyens d'être le plus à l'aise possible en public. Tu n'es donc pas sensé apprendre par cœur le moindre son, la moindre consonance, mais plutôt te donner la possibilité de produire aisément ton discours, en fonction du contexte que forment l'auditoire, le lieu et ton état du moment. La *memoria* se veut être plus un support de créativité que la fixation définitive de tes idées. Considère que le travail préparatoire d'un discours n'est pas le discours. Il n'a une réalité propre que lors de sa présentation publique.

Élève Il s'agit d'un terrain à expérimenter longuement.

Maître Oui, c'est certain.

Nous sommes arrivés maintenant au terme de ce travail. Je te félicite d'avoir eu le courage de poursuivre jusqu'à cette étape. Je te conseille de te pencher sur les différents chants que je t'ai fournis afin de te confronter seul à la constitution d'un discours musical.

Élève J'envisage bien évidemment ce travail.

Maître Et si tu souhaites poursuivre ce chemin, je te conseille de travailler à partir des sources. Le nombre de manuscrits disponibles aujourd'hui en ligne sur Internet donne l'opportunité de réaliser ce travail. Étudie la solmisation et la notation musicale de l'époque. Chante des *organa* de divers manuscrits sans passer par une transcription. Analyse-les d'après les éléments étudiés dans ce volume. Ainsi, tu enrichiras ta compréhension de ce que peut être un *organum*. Car les possibilités sont bien évidemment beaucoup plus vastes que celles répertoriées ici.

Élève Je tiens à te remercier pour ta patience et pour tout ce que tu m'as enseigné.

Maître Je t'en prie. J'espère quant à moi avoir pu t'être utile et te souhaite beaucoup de plaisir à pratiquer cette musique.

ANNEXES

RÉSUMÉ DES ÉTAPES DE TRAVAIL

Pour simplifier la recherche d'une étape de travail et permettre une vue d'ensemble, voici un résumé de ce volume.

Organum parallèle

Leçon I-1 : Présentation

Présentation de l'*organum* et de l'ensemble du travail proposé.

Leçon I-2 : Organum parallèle

Travail en 4^{tes}, 5^{tes} et 8^{ves} parallèles.

Three musical staves illustrating parallel organum for the text "Al-le-lu-ya." Each staff shows a vocal line with black notes and a corresponding organum line with red notes. The first two staves are in a major key, and the third is in a minor key. The organum lines are parallel to the vocal lines, demonstrating the 4^{tes}, 5^{tes}, and 8^{ves} intervals.

Leçon I-3 : Organum parallèle orné

Ornementation légère par adjonction de *passages*, *répercussions*, *broderies*, *anticipations* et *échappées*.

A musical staff illustrating ornated parallel organum for the text "Al-le-lu-ya." The organum line (red notes) is parallel to the vocal line (black notes) but includes decorative flourishes such as passages, répercussions, broderies, anticipations, and échappées.

Problématique du *Bfabmi*

A musical staff illustrating problematic parallel organum for the text "Al-le-lu-ya." The organum line (red notes) is parallel to the vocal line (black notes) but includes problematic intervals or accidentals, such as the B-flat in the organum line.

Enchaînement d'intervalles

Leçon II-1 : 8^{ves} et 5^{tes}

Alternance des consonances de 5^{te} et d'8^{ve} lors des 2^{des} mélodiques de la *voix principale* puis ajout de petits ornements.

Al-le-lu- ya.

Al-le- lu- ya.

Alternance des consonances de 5^{te} et d'8^{ve} lors des 2^{des} et 3^{ces} mélodiques de la *voix principale* puis ajout de petits ornements.

Alternance des consonances de 5^{te} et d'8^{ve} lors des 2^{des}, 3^{ces} et 4^{tes} mélodiques de la *voix principale* avec ajout de petits ornements.

Particularité de l'enchaînement des consonances lors d'une 5^{te} à la *voix principale*.

ya.

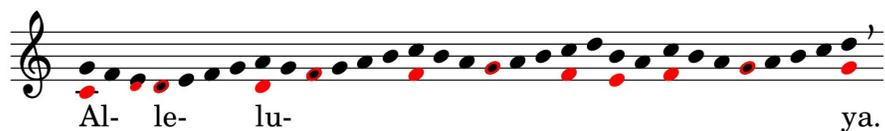
Retard du changement de consonance.

Al- le- lu- ya.

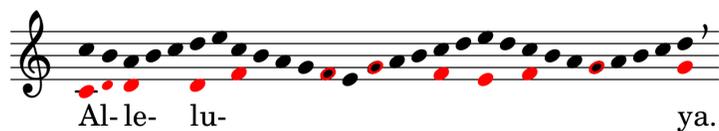
Proposition de divers chants permettant le travail de tous les exercices de ce volume.

Leçon II-2 : Unisson et 5^{te} ornés

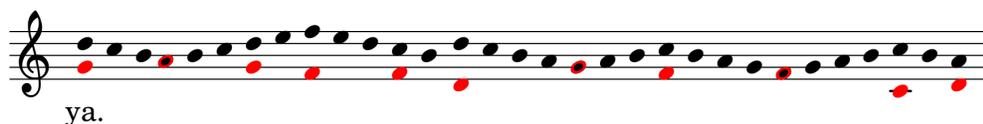
Alternance des unissons et des 5^{tes} avec une légère ornementation.



Cumul des enchaînements de unisson, 5^{te} et 8^{ve} avec une légère ornementation.



Enchaînement de l'8^{ve} à l'unisson.



Leçon II-3 : Autres enchaînements

Alternance des consonances d'unisson, de 4^{te}, de 5^{te} et d'8^{ve}.

Leçon II-4 : Les 3^{ces}

Particularité de l'utilisation des consonances de 3^{ces}.

Mélange de toutes les consonances.



Organum purum

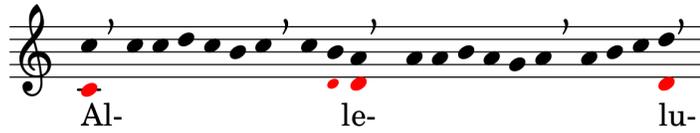
Leçon III-1 : Ornementation de la consonance

Description de l'*organum purum*.

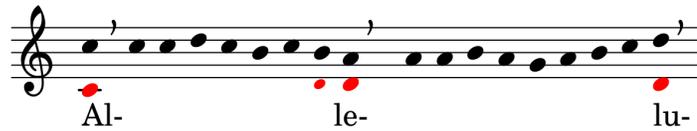
Ornementation des consonances à partir de motifs mélodiques.

Schémas de travail :

x consonance | motif | conduit \rightarrow consonance suivante



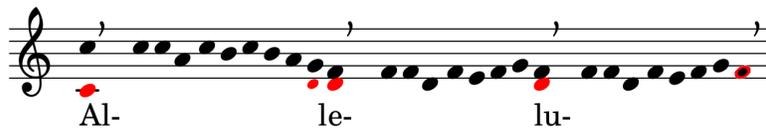
x consonance | motif + conduit \rightarrow consonance suivante



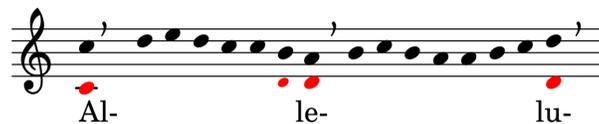
Leçon III-2 : Motifs extraits du chant

Motifs extraits de la *voix principale*.

Motifs identiques, transposés ou décalés.



Motifs ne débutant pas par la consonance.



Leçon III-3 : Motifs inventés

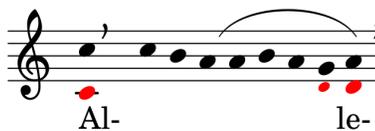
Analyse et invention de motifs ornementaux.

Leçon III-4 : L'anticipation de la consonance

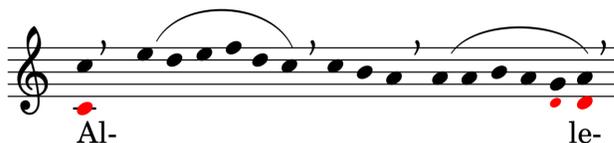
Ornementation de l'*anticipation* de la consonance suivante.

Schémas de travail :

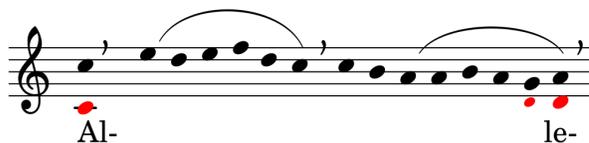
x consonance | conduit + motif → consonance suivante



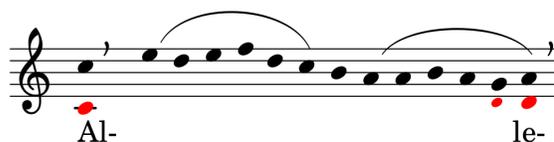
x consonance | motif 1 | conduit | motif 2 → consonance suivante



x consonance | motif 1 | conduit + motif 2 → consonance suivante

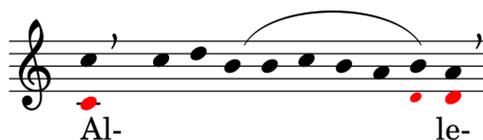


x consonance | motif 1 + conduit + motif 2 → consonance suivante



Leçon III-5 : La pénultième

Ornementation de la pénultième.



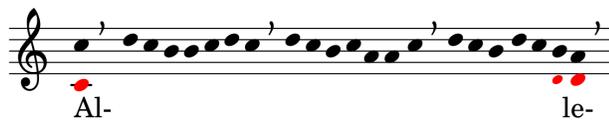
Cumul des ornements étudiés.

Différentes pénultièmes.

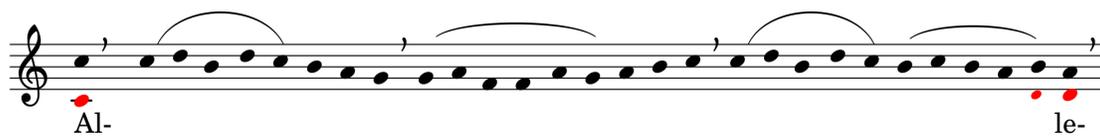
Leçon III-6 : Plusieurs consonances

Développement mélismatique sur un son de la *voix principale* :

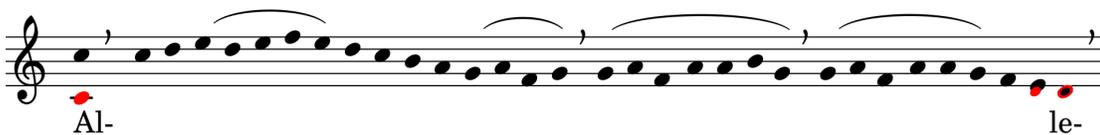
x formation de plusieurs incisives sur la même consonance



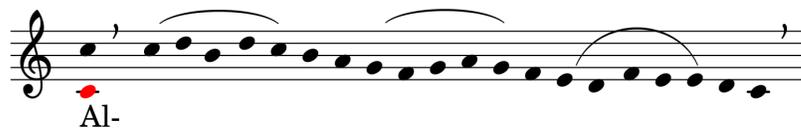
x formation de plusieurs incisives sur plusieurs consonances



x formation de plusieurs incisives de l'8^{ve} à l'unisson



x formation d'une seule incisive partant de l'8^{ve} et terminant à l'unisson



Discantus

Leçon IV-1 : Les modes rythmiques

Présentation des modes rythmiques.

Description des six modes.

Leçon IV-2 : Mode 5 aux deux voix

Utilisation du mode 5₁ aux deux voix.

Musical notation for Mode 5₁ in G major. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "Al- le- lu-" are written below the notes. Red dots and lines indicate the rhythmic pattern: a quarter note for 'Al', a quarter note for 'le', and a dotted quarter note for 'lu'.

Ornementation de la *voix organale* en mode 5₁ fractionné.

Musical notation for Mode 5₁ in G major, showing ornamentation. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "Al- le- lu-" are written below the notes. Red dots and lines indicate the rhythmic pattern: a quarter note for 'Al', a quarter note for 'le', and a dotted quarter note for 'lu'. The ornamentation consists of a grace note (G4) before the main note (A4) in the second measure.

Leçon IV-3 : Mode 1 / mode 5

Superposition du mode 1₃ (*voix organale*) au mode 5₁ (*voix principale*).

Formation d'un son au-dessus des pauses de la *voix principale* :

x son répété

Musical notation for Mode 1₃ / Mode 5₁ in G major, showing repeated ornamentation. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "Al- le- lu-" are written below the notes. Red dots and lines indicate the rhythmic pattern: a quarter note for 'Al', a quarter note for 'le', and a dotted quarter note for 'lu'. The ornamentation consists of a grace note (G4) before the main note (A4) in the second measure, which is repeated.

x son anticipant la consonance suivante

Musical notation for Mode 1₃ / Mode 5₁ in G major, showing anticipatory ornamentation. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "Al- le- lu-" are written below the notes. Red dots and lines indicate the rhythmic pattern: a quarter note for 'Al', a quarter note for 'le', and a dotted quarter note for 'lu'. The ornamentation consists of a grace note (G4) before the main note (A4) in the second measure, which anticipates the following consonance.

x son conjoint à la dernière consonance en se dirigeant vers la consonance suivante

Al- le- lu-

x son conjoint à la consonance suivante

Al- le- lu-

Leçon IV-4 : Mode 1 / mode 5 (bis)

Superposition de divers *ordines* du mode 1 (*voix organale*) au mode 5₁ (*voix principale*) :

x 1₁

Al- le- lu-

x 1₁ 1₁ 1₃

Al- le- lu-

x 1₁ 1₃ 1₁

Al- le- lu-

x 1₇

Al- le- lu-

x 1₂ 1₂ 1₁

Al- le- lu-

x 1₂ 1₁ 1₂

Al- le- lu-

x 1₁ 1₂ 1₂

Al- le- lu-

Leçon IV-5 : Mode 1 fractionné / mode 5

Fractionnements du mode 1 (*voix organale*) au-dessus du mode 5 (*voix principale*) :

x blanche fractionnée en 2 noires

Al- le- lu-

x noire fractionnée en 2 valeurs inégales

Al- le- lu-

Leçon IV-6 : Mode 1 / mode 5 étendu

Présentation de l'extension rythmique.

Alternance du mode 5₁ et du mode 5₁ étendu (*voix principale*) sous divers *ordines* du mode 1 (*voix organale*).

Al- le- lu-

Leçon IV-7 : Mode 1 / mode 5 ordo 2

Utilisation du mode 5₂ à la *voix principale*.

Utilisation de divers *ordines* du mode 1 à la *voix organale*.

Leçon IV-8 : Mode 1 à la voix principale

Difficulté de l'utilisation du mode 1 à la *voix principale*.

Formation de *voix organale* en :

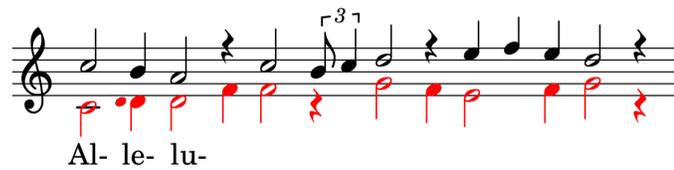
x mode 1₁ étendu



x mode 1₁



x divers *ordines* en mode 1 fractionné.



Leçon IV-9 : Autres superpositions modales

Liste des principales superpositions modales rythmiques possibles à deux voix.

Copula

Leçon V-1 : Qu'est-ce que la copula ?

Problématique des caractéristiques de la *copula*.



Discours

Leçon VI-1 : La musique est un langage

La musique aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles :

- x musique pratique / musique spéculative
- x les *ars libéraux*
- x importance des disciplines du *trivium* dans la structuration des œuvres musicales.

Leçon VI-2 : La grammaire

Description rapide de la *grammaire*.

Leçon VI-3 : La rhétorique

Présentation des 5 parties de la *rhétorique* : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* et *memoria*.

Utilisation de ces parties dans l'élaboration d'un *organum duplum*.

Leçon VI-4 : Inventio

Inventio à partir du chant *Alleluia* *Ÿ Surrexit Dominus vere* :

- x analyse textuelle
- x analyse mélodique
- x interaction entre texte et musique
- x structure d'un *Alleluia*.

Leçon VI-5 : Dispositio

Structuration du plan global de l'*organum duplum* :

- x importance des mots, de leur fonction et de leur sens
- x choix des consonances principales.

Leçon VI-6 : Elocutio

Affinage du plan global.

Utilisation des éléments mélodiques caractéristiques de la *voix principale* dans l'élaboration de la *voix organale*.

Utilisation de *figures rhétoriques* :

- x *repetitio*
- x *conversio*
- x *complexio*
- x *anadiplosis*

x epanadiplosis

x isocolon

x gradatio.

Particularité de la formation de *figures rhétoriques* dans le *discantus*.

Leçon VI-7 : Actio et Memoria

Profération du discours.

Adaptation du discours au contexte.

La *memoria* comme support de créativité.

Derniers conseils.

GLOSSAIRE

<i>Ambitus</i>	Intervalle entre le son le plus grave et le plus aigu d'une mélodie ou d'un fragment mélodique.
<i>Anadiplosis</i>	<i>Figure rhétorique</i> utilisant la répétition d'un élément à la fin d'une section et au début de la suivante.
<i>Ars libéraux</i>	Sept disciplines enseignées à l'université regroupées en <i>trivium</i> et <i>quadrivium</i> .
<i>Complexio</i>	<i>Figure rhétorique</i> utilisant la répétition d'un élément au début et à la fin d'une section.
<i>Conversio</i>	<i>Figure rhétorique</i> utilisant la répétition d'un élément à la fin de plusieurs sections.
<i>Copula</i>	Section de l' <i>organum</i> qui sert de transition entre l' <i>organum purum</i> et le <i>discantus</i> . La <i>gradatio</i> semble y être utilisée fréquemment.
<i>Discantus / Déchant</i>	Section de l' <i>organum</i> dont les deux voix sont mesurées. Ce terme peut désigner plus généralement toute musique polyphonique mesurée.
<i>Epananadiplosis</i>	<i>Figure rhétorique</i> utilisant la répétition d'un élément situé au début d'une section et à la fin de la suivante.
<i>Extensio modi / Extension</i>	Allongement d'une valeur dans le cadre d'un mode rythmique.
<i>Figure rhétorique</i>	Procédé permettant de créer un effet ayant pour but de marquer, de charmer l'auditoire. Les <i>figures rhétoriques</i> utilisent souvent le procédé de répétition.
<i>Fractio modi / Fractionnement</i>	Division d'une valeur en plusieurs dans le cadre d'un mode rythmique.
<i>Gradatio</i>	<i>Figure rhétorique</i> utilisant un motif mélodique répété plusieurs fois sur une progression mélodique étagée.
<i>Isocolon</i>	<i>Figure rhétorique</i> enchaînant deux sections de semblable durée, avec éventuellement une première ponctuation ouverte puis une deuxième close.
<i>Jubilus</i>	Mélisme sur la dernière syllabe du mot « <i>Alleluia</i> », exprimant l'allégresse.

<i>Liquescence</i>	Son permettant de passer au suivant de manière fluide, généralement lors d'une diphtongue ou de la succession de deux consonnes.
<i>Mouvement parallèle</i>	Il y a <i>mouvement parallèle</i> entre deux voix lorsque celles-ci franchissent le même intervalle mélodique dans la même direction.
<i>Mouvement contraire</i>	Il y a <i>mouvement contraire</i> entre deux voix lorsque celles-ci ont une direction opposée.
<i>Mouvement semblable</i>	Il y a <i>mouvement semblable</i> entre deux voix lorsque celles-ci se dirigent dans la même direction sans franchir le même intervalle.
<i>Ordo</i>	Regroupement d'un certain nombre de cellules d'un mode rythmique.
<i>Organum</i>	Composition ou invention polyphonique (pluriel : <i>Organa</i>).
<i>Organum duplum</i>	<i>Organum</i> à deux voix.
<i>Organum purum</i>	Section de l' <i>organum</i> dont les deux voix ne sont pas mesurées, synonyme d' <i>Organum mélismatique</i> ou <i>Organum fleuri</i> .
<i>Quadrivium</i>	Les quatre disciplines scientifiques des <i>Arts libéraux</i> : arithmétique, géométrie, astronomie et musique.
<i>Rhétorique</i>	Art de la persuasion par le discours.
<i>Repetitio</i>	<i>Figure rhétorique</i> utilisant la répétition d'un élément au début de plusieurs sections.
<i>Trivium</i>	Les trois disciplines littéraires des <i>Arts libéraux</i> : grammaire, rhétorique et dialectique.
<i>Vox organalis / Voix organale</i>	Voix inventée à partir de la <i>voix principale</i> .
<i>Vox principalis / Voix principale</i>	Voix sur laquelle l' <i>organum</i> est construit.

QUELQUES OUVRAGES

- Anonyme II** *Tractatus de discantu*, traduction anglaise de A. Seay (Colorado College Music Presse, 1978)
- Anonyme IV** *De mensuris et discantu*, traduction anglaise de L. Dittmeri (Institute of Mediaeval Music, 1959)
- W. Apel** *La notation de la musique polyphonique 900 – 1600*, traduction française de J.P. Navarre (Mardaga, 1998)
- A.M. Busse-Berger** *Medieval Music and the Art of Memory* (University of California Press, 2005)
- M.N. Collette
M. Popin
P. Vendrix** *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance* (Minerve, 2003)
- O. Cullin** *Laborintus, Essais sur la musique au Moyen Âge* (Fayard 2002)
- P. Duhamel** *Polyphonie parisienne et architecture au temps de l'art gothique (1140-1240)* (Peter Lang, 2010)
- Francon de Cologne** *Ars Cantus Mensurabilis*, traduction française de J.P. Navarre (Cerf, 1997)
- J. de Garlandia** *De mensurabili Musica*, traduction anglaise de S. H. Birnbaum (Colorado College Music Presse, 1978)
- G. Gross** *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles* (Brepols, 2007)
- La repetitio dans les organa quadruples de Pérotin* (Musurgia, VIII/1, 2001)
- S. C. Immel** *The Vatican Organum Treatise Re-Examined* (Cambridge University Press, Early Music History Vol. 20/2001)
- J.L. Roth-Burnette** *Organizing Scripture : Organum Melos, Composition, and Memoria in a Group of Notre-Dame Responsories*, Thèse de doctorat (New York University, 2010)
- L. Treitler** *With Voice and Pen* (Oxford University Press, 2003)

QUELQUES TRAITÉS EN LIGNE

XII^{ème} siècle

- Abbot Guido** *Regulae organi*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ABGUREG_TEXT.html
- Anonyme** *Ars organi*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ARSORG_TEXT.html

XIII^{ème} siècle

- Anonyme** *De arte discantandi*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ARTDIS_TEXT.html
- Discantus positio vulgaris*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/DISPOSI_MPBN1666.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/DISPOS_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/DISPOVU_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/DISVUL_TEXT.html
- Quaedam de arte discantandi*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANOQUA_TEXT.html
- Tractatus de discantu*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANOTRDIS_TEXT.html
- Tractatus de musica*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANOTRAC_MCBOLT1.html
- Tractatus de musica plana et organica*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANOMUPO_TEXT.html
- Anonyme II** *Tractatus de discantu*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO2TRA_TEXT.html
- Anonyme III** *De cantu mensurabili*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO3DEC_TEXT.html
- Anonyme IV** *De mensuris et discantu*
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO4DEM_TEXT.html

**Johannes de
Garlandia**

De musica mensurabili

http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDEM_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMP_MPBN1666.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDEMP_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html

**Francon de
Cologne**

Ars cantus mensurabilis

http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACMO_MOBB842.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAARSC_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAARS_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAARSCM_TEXT.html
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACM_TEXT.html

Gui de Chalis

Musica

http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GUICHA_TEXT.html

QUELQUES MANUSCRITS EN LIGNE

Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana

Ms Plut 29. 1 <http://teca.bmlonline.it/TecaViewer/index.jsp?RisIdr=TECA0000342136>

Madrid, Biblioteca Nacional

Ms 20486 http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/DeliveryManager?pid=2789383&custom_att_2=simple_viewer

Montpellier, Faculté de Médecine

H196 <http://manuscrits.biu-montpellier.fr/vignettem.php?GENRE%5B%5D=MP&ETG=OR&ETT=OR&ETM=OR&BASE=manuf>

Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek

**Cod. Guelf.
628 Helmst
(W1)** <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=mss/628-helmst>

**Cod. Guelf.
1099 Helmst
(W2)** <http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm>

Nos publications par période musicale

XII^{ème} / XIII^{ème} siècles

- ✿ *Organum duplum aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles*
Jouons et Chantons sur le Livre, Novembre 2014

XV^{ème} siècle

- ✿ *Fundamentum Organisandi de Conrad Paumann*
Musique Pour Clavier Avant 1600, Janvier 2010

XV^{ème} / XVI^{ème} siècles

- ✿ *La Notation Rythmique aux XV^{ème} et XVI^{ème} Siècles*
Livrets Pratiques sur la Musique de la Renaissance, Janvier 2009
- ✿ *Contrepoint à 2 voix*
Jouons et Chantons sur le Livre, Octobre 2011

XVI^{ème} siècle

- ✿ *La Solmisation au XVI^{ème} Siècle*
Livrets Pratiques sur la Musique de la Renaissance, Novembre 2007

Nos publications par collection

Livrets Pratiques sur la Musique de la Renaissance _____

☛ *La Solmisation au XVI^{ème} Siècle*

Novembre 2007

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

Janvier 2009

Musique Pour Clavier Avant 1600 _____

☛ *Fundamentum Organisandi de Conrad Paumann*

Janvier 2010

Jouons et Chantons sur le Livre _____

☛ *Contrepoint à 2 voix*

Octobre 2011

☛ *Organum duplum aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles*

Novembre 2014

Ce livre a été achevé en novembre 2014
Editeur : Association "Musique à la Renaissance" / 15, rue de l'église, 88270 Derbamont
Dépôt légal : Novembre 2014

Organum duplum aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles

Les polyphonies à deux voix dites de l'Ecole de Notre-Dame sont d'une très grande importance dans l'histoire de la musique. De nombreux traités dès le XII^{ème} siècle nous décrivent comment superposer deux voix, et d'autres au XIII^{ème} siècle nous transmettent leur conception graphique de la notation rythmique. Cependant, aucun ne nous expose ni l'organisation ornementale ni les notions de structure et de rhétorique.

Le deuxième volume de la collection *JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE* tente de retrouver une pratique de l'invention de ce type d'architecture sonore.