

## **Introduction à la méthode de l'assimilation de l'idiome : apprentissage d'improvisation polyphonique de clavier - d'après l'œuvre de J. Titelouze, par Krzysztof Pawlisz**

(Extrait de mémoire de doctorat sous le titre *Jehan Titelouze – stylistyka dzieł i koncepcja organów jako inspiracja do improwizacji*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2012. Texte corrigé et actualisé, 2019).

La méthode d'improvisation présentée ci-dessous est le résultat des longues recherches et expériences autodidactes de l'auteur dans ce domaine. Celui-ci ne prétend pas compter parmi les plus éminents organistes-improvisateurs. Doté de capacités plutôt moyennes, mais animé d'un intérêt vif du sujet, il a été forcé de chercher des méthodes de travail efficaces et bien adaptées à ses possibilités.

C'est pourquoi cette méthode pourra-t-elle être utile aux organistes qui ne sont pas forcément les plus talentueux. On doit toutefois noter qu'il s'agit d'une méthode analytique par excellence : elle exige, de ce fait, un travail extrêmement fastidieux et minutieux. A priori, elle n'est pas destinée à l'enseignement scolaire ou universitaire, mais vise plutôt un travail en autodidacte.

L'auteur de la méthode ne prétend pas à l'originalité totale et exclusive de ces éléments et des différents exercices proposés. Comme chaque méthode, celle-ci est inspirée en partie par l'expérience propre de l'auteur, par sa formation, par le travail et la connaissance des méthodes existantes (également sous forme de manuels scolaires) ainsi que par ses propres idées et observations. L'auteur n'a cependant pas rencontré jusqu'à maintenant une méthode qui, dans son intégrité, traiterait la question d'une manière similaire.

Le principe de base est la concentration sur un style spécifique, le but étant d'atteindre la maîtrise de la langue d'un seul compositeur ou d'une seule école. À travers une exploration analytique du langage d'un compositeur (ou d'une école), puis par l'assimilation de celui-ci, l'apprenti va acquérir une capacité d'expression artistique individuelle.

Considérant ce processus comme l'idée principale de cette méthode, l'auteur lui donna le nom de *méthode de l'assimilation de l'idiome*. Comme les principes de la méthode sont d'une nature générale, on peut les appliquer à un style choisi, selon la préférence de l'étudiant.

Néanmoins cette méthode s'oriente essentiellement vers les styles qui exploitent le contrepoint Renaissance, celui qui s'est développé du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle.

**La méthode sera présentée en se basant sur l'œuvre et le style de Jehan Titelouze.**

Soulignons dès à présent que le fait d'imiter et d'assimiler le langage musical d'un compositeur donné n'est pas contradictoire avec la préservation de l'individualité de

l'acte créateur de l'improvisateur. En effet, nous constatons que la plupart des compositeurs remarquables ont été - surtout au début de leur carrière - influencés par leurs prédécesseurs ou maîtres. Nous en concluons que le processus d'imitation des compositeurs exceptionnels est une étape nécessaire et le meilleur moyen pour obtenir la cristallisation d'un propre style pour un compositeur ou un improvisateur.

Une telle approche de l'improvisation-composition est historiquement originale. La plupart des manuels contemporains s'orientent vers la maîtrise de plusieurs styles et langages musicaux. S'il s'agit sans doute d'un réflexe d'éclectisme qui domine la culture musicale contemporaine, il est probable qu'une telle tactique est efficace dans les cas d'élèves extrêmement doués... Les autres auront besoin de consacrer plus de temps pour maîtriser avec satisfaction un langage donné.

### **En pratique...**

*La méthode de l'assimilation de l'idiome*, conçue principalement pour ce groupe de musiciens, propose une stratégie correspondant à la réalité et la mentalité de l'époque renaissance et baroque. En conséquence, les points de départ seront les suivants :

- le disciple étudie son art auprès de son maître (compositeur-improvisateur),
- le style du maître est le principal déterminant esthétique pour le disciple,
- le disciple travaille un temps donné sous la direction d'un seul maître,
- le disciple a essentiellement une connaissance de la musique de son époque.

Il serait utopique d'essayer de reconstruire entièrement le processus éducatif d'un organiste de XVII<sup>e</sup> siècle. *La méthode de l'assimilation de l'idiome* s'appuie seulement sur quelques hypothèses générales, afin d'obtenir un certain degré de pureté de style dans les improvisations.

Avant d'aborder le travail, de chercher les méthodes et les exercices, il faut se poser une question : quelles compétences devait apprendre un organiste français des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle pour être capable d'exécuter tous les genres musicaux alors utilisés.

Nous constatons - en analysant les œuvres de Titelouze - qu'il était suffisant de se servir de deux techniques de composition : la technique du cantus firmus et la technique d'imitation. Bien sûr, chacune de ces techniques offre une grande variété dans son organisation selon les différentes possibilités d'arrangement du contrepoint, (position du cantus firmus ou d'un sujet, ordre d'entrée des voix, etc.). On doit également tenir compte de la tonalité du plain-chant avec l'existence des huit tons ecclésiastiques, chacun ayant ses propres caractéristiques.

Pour pouvoir utiliser en toute liberté tous ces paramètres au cours de l'acte de création - qui, au final, doit être le plus libre et spontané possible - l'étudiant doit d'abord passer par une phase de travail approfondi pour posséder le métier. Il doit effectuer d'innombrables exercices qui lui permettront de connaître et d'assimiler tous les éléments de la création musicale grâce auxquels il acquerra l'habileté nécessaire.

Ajoutons que cette assimilation devrait dans l'idéal atteindre un degré d'habitude où le geste devient automatique, car il est évident qu'un contrôle conscient de tous les éléments de l'œuvre improvisée n'est pas possible. Pendant l'improvisation, la conscience du musicien ne doit être concentrée que sur le niveau général de la création.

Nous savons que l'improvisation n'est pas un acte sans préparation, contrairement au sens que suggère le terme. Ainsi, un improvisateur-organiste du XVII<sup>e</sup> siècle pouvait, dans son imagination, tracer le cours de la pièce. L'acte créatif pourrait supposer l'utilisation de certaines esquisses préparées, facilitant l'improvisation polyphonique et permettant d'obtenir la forme souhaitée. Comme les chanteurs qui improvisaient le *chant sur le livre* en ayant besoin d'un livre avec la mélodie de plain-chant, les organistes pouvaient sans doute suivre sur le papier la mélodie du cantus retenu. On le constate dans les copies conservées d'antiphonaires et de graduels des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles destinés aux organistes<sup>1</sup>. On trouve aussi des manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle avec les mélodies de plain-chant chiffrées, évidemment comme une aide aux improvisateurs<sup>2</sup>. On peut donc imaginer que l'organiste regardait sur sa partition le sujet ou la mélodie de cantus firmus, celle-ci constituant le matériau de départ de l'improvisation. Ajoutons également que l'organiste utilisait au moins une fois par an chaque mélodie de plain-chant, en fonction du cycle de l'année liturgique. Ces faits historiques prouvent que les improvisateurs effectuaient des travaux préliminaires et que tous les éléments de la composition n'étaient pas imprévus...

\*\*\*

*La méthode de l'assimilation de l'idiome* se déroule à deux niveaux fondamentaux :  
I. le travail sur le matériau historique,  
II. le travail personnel.

## **I. le travail sur le matériau historique**

Celui-ci sert d'introduction et de base pour les exercices ultérieurs au niveau du travail personnel. Il permet d'apprendre analytiquement des éléments du style et du langage musical d'un compositeur donné. À ce niveau, on propose des exercices de transposition : mémorisation de courts fragments d'une composition donnée que l'on transpose dans toutes les tonalités. Un tel extrait peut être une cadence ou une simple structure de contrepoint (en général entre ½ et 1 ½ mesure dans le cas de Titelouze).

Il convient de souligner que le terme *cadence* s'entend au sens large : ce n'est pas seulement la terminaison d'une section ou l'introduction d'un nouvel élément.

<sup>1</sup>Susi Ferfaglia, *Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku*, Kraków 2011, p. 85.

<sup>2</sup>Les exemples de cette pratique se retrouvent dans un manuscrit anonyme du 1735 conservé à la bibliothèque de la Société de Musicologie de Languedoc à Béziers. Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, t. II, Paris 1988, p. 58.

L'étudiant remarquera que la musique de Titelouze est presque entièrement composée de différentes cadences, chacune ayant son propre caractère et sa propre fonction dans le développement de la composition. Le but de cet exercice - en plus d'apprendre un langage musical donné et de s'en inspirer - est également une sorte d'intériorisation de toutes les techniques du compositeur. Et la transposition est essentielle : elle accroît l'implication de l'intellect, et permet de ne pas se fier uniquement à la mémoire du geste.

Lors des exercices de transposition, les indications suivantes doivent être prises en compte :

- ne pas dédaigner l'ornementation spontanée,
- rendre le jeu indépendant de la vue (par exemple, jouer avec les yeux fermés ou diriger son regard au-delà du clavier),
- exécuter de différentes manières : avec ou sans pédale, sur un seul clavier ou deux, etc.
- utiliser des pièces sur cantus firmus et aussi des fugues à 4, 3 et 2 voix.

Le travail sur le matériau historique doit être compris et appliqué de deux manières :

1. en tant que période préparatoire assez longue (plusieurs mois) avant de commencer le travail personnel,
2. en tant que phase d'introduction pour le travail personnel, chaque fois que l'on fait des exercices.

## **II. le travail personnel**

Cette étape exige sans doute plus de créativité de la part de l'étudiant. Alors que la première étape était basée sur la répétition du matériau de l'époque choisie dans toutes les transpositions possibles, l'étape du **travail personnel** propose des exercices dans les différents tons ecclésiastiques mais sans les transposer.

Comme déjà mentionné, Titelouze a utilisé deux techniques de composition : le cantus firmus (cf) et l'imitation. La plus ancienne étant historiquement la première, c'est avec elle que nous commencerons.

L'une des techniques volontiers utilisées dans l'improvisation (en cf ou en imitation) est celle de l'ostinato, procédé consistant en la répétition d'un court motif contrepointé par une voix libre improvisée. L'ostinato peut utiliser un fragment du plain-chant en valeurs longues, ou une ligne mélodique plus complexe. Il convient de souligner l'importance de ces exercices *en ostinato* qui constituent une véritable base pour l'improvisation polyphonique.

Dans les compositions de Titelouze basés sur cf, le contrepoint est toujours imitatif. Étant donné que de telles lignes sont extrêmement difficiles à réaliser dans le cadre d'une improvisation, l'auteur émet l'hypothèse que les improvisateurs contemporains

de Titelouze ne suivaient pas cette pratique. Et que, par conséquent, il était possible d'entendre des improvisations basées sur cf avec contrepoint libre.

En suivant cette voie, *la méthode de l'assimilation de l'idiome* prévoit les étapes de travail suivantes :

### 1. Technique de cf avec contrepoint libre

Exercices en ostinato

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

### 2. Technique d'imitation

Exercices en ostinato

- à 2 voix
- à 3 voix
- à 4 voix

Exposition de la fugue terminée par une cadence de tonique

- à 2 voix
- à 3 voix
- à 4 voix

### 3. Technique de cf avec contrepoint imitatif

Exercices en ostinato

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

### **Quelques pistes et conseils... vers l'imitation.**

I - Bien que le contrepoint ne contienne pas encore d'éléments thématiques, on essaie cependant d'atteindre la plus grande homogénéité sonore possible, ce qui, en pratique, revient à trouver une certaine uniformité dans les motifs. La condition pour rester fidèle au style choisi est la connaissance approfondie des lignes mélodiques composées par Titelouze. Ce processus d'assimilation se fait spontanément lors du travail sur le matériel historique (étape I), mais il est également fort conseillé à chacun

d'étudier (en jouant ou en chantant) les voix (de Titelouze) séparément.

II - Avant de commencer à travailler la technique de cf avec un contrepoint imitatif, il faut maîtriser la technique d'imitation selon le modèle des fugues de Titelouze. Les travaux se dérouleront en trois étapes, correspondant à des factures à deux, trois et quatre voix. Comme précédemment, il est conseillé de travailler les exercices *en ostinato*. Il faut alors prendre les thèmes de Titelouze lui-même (ou inventer des thèmes dans son style) et les répéter de manière à conserver la mesure. Afin de maîtriser toutes les possibilités de placement du thème dans la structure contrapuntique de la fugue, l'apprenti doit placer la voix d'ostinato dans toutes les parties possibles. Le prochain type d'exercice est la construction d'une exposition de fugue terminée par une cadence. Dans cette phase du travail, l'étudiant saura déjà improviser une fugue simple.

Après avoir maîtrisé les points évoqués, on pourra commencer à travailler la technique de cf avec contrepoint imitatif. Le sujet soumis à l'imitation doit être dérivé de cf selon le modèle laissé par Titelouze. Les exercices recommandés sont analogues aux exercices de la technique de cf avec contrepoint libre, c'est-à-dire l'ajout progressif des voix.

\*\*\*

### Résumé en schéma

Le diagramme ci-dessous résume les principes généraux déjà présentés et l'ordre des exercices au niveau de travail personnel :

#### 1. Technique de cf avec contrepoint libre

cf à la basse

Exercices en ostinato

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

cf au soprano

exercices en ostinato

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepointé par une voix

- cf contrepunté par deux voix
- cf contrepunté par trois voix

cf au ténor

Exercices en ostinato

- cf contrepunté par deux voix (basse, alto)
- cf contrepunté par trois voix

Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepunté par deux voix (basse, alto)
- cf contrepunté par trois voix

cf à l'alto

Exercices en ostinato

- cf contrepunté par trois voix

Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepunté par trois voix

## 2. Technique d'imitation

Exercices en ostinato

- à 2 voix

le sujet à la voix inférieure

le sujet à la voix supérieure

- à 3 Voix

le sujet à la voix inférieure

le sujet à la voix intermédiaire

le sujet à la voix supérieure

- à 4 voix

le sujet à la basse

le sujet au ténor

le sujet à l'alto

le sujet au soprano

L'exposition de la fugue se terminant par une cadence

- à 2 voix, ordre des entrées de sujet :

la voix inférieure → la voix supérieure

la voix supérieure → la voix inférieure

- à 3 voix, l'ordre des entrées de sujet :

la voix inf. → la voix interm. → la voix sup.

la voix sup. → la voix interm. → la voix inf.

la voix interm. → la voix inf. → la voix sup.

la voix interm. → la voix sup. → la voix inf.

la voix inf. → la voix sup. → la voix interm.

la voix sup. → la voix inf. → la voix interm.

- à 4 voix, l'ordre des entrées de sujet :

basse → ténor → alto → soprano

basse → ténor → soprano → alto

basse → alto → ténor → soprano

basse → alto → soprano → ténor

basse → soprano → ténor → alto  
basse → soprano → alto → ténor  
ténor → basse → alto → soprano  
ténor → basse → soprano → alto  
ténor → alto → soprano → basse  
ténor → alto → basse → soprano  
ténor → soprano → alto → basse  
ténor → soprano → basse → alto  
alto → basse → ténor → soprano  
alto → basse → soprano → ténor  
alto → ténor → basse → soprano  
alto → ténor → soprano → basse  
alto → soprano → ténor → basse  
alto → soprano → basse → ténor  
soprano → alto → ténor → basse  
soprano → alto → basse → ténor  
soprano → ténor → alto → basse  
soprano → ténor → basse → alto  
soprano → basse → ténor → alto  
soprano → basse → alto → ténor

### 3. Technique de cf avec contrepoint imitatif

#### cf à la basse

##### Exercices en ostinato

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

##### Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

#### cf au soprano

##### Exercices en ostinato

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

##### Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepointé par une voix
- cf contrepointé par deux voix
- cf contrepointé par trois voix

#### cf au ténor

##### Exercices en ostinato

- cf contrepointé par deux voix (basse, alto)
- cf contrepointé par trois voix

##### Exercices sur la mélodie entière du cf

- cf contrepointé par deux voix (basse, alto)



- cf contrepointé par trois voix
- cf à l'alto
  - Exercices en ostinato
    - cf contrepointé par trois voix
  - Exercices sur la mélodie entière du cf
    - cf contrepointé par trois voix

\*\*\*

Comme toute méthode, celle présentée ci-dessus vise à déterminer une certaine direction. Son aspect formel, aussi important soit-il, ne doit pas limiter l'étudiant dans son travail. *La méthode de l'assimilation de l'idiome* est souple et peut être adaptée de différentes manières en fonction des besoins du praticien et de l'objectif qu'il désire atteindre.