

# SOMMAIRE

## Premier temps AVANT DE SE JETER À L'EAU

I. Quelques questions .....	5
II. Les incontournables .....	6
III. Improvisation et musique historique .....	6
IV. Les paramètres de la musique et leur notation dans la « musique ancienne » .....	6
V. L'origine de la polyphonie occidentale .....	7
VI. Nécessité d'une autre approche de la musique pour aborder l'improvisation ..	7
VII. Les conditions psychologiques .....	8

## Deuxième temps DANS LE VIF DU SUJET

VIII. Pour commencer .....	9
IX. Les formules de trois à six notes et les figures .....	9
X. Comment travailler .....	15

## Troisième temps SAVOIR OÙ L'ON VA

XI. Les cadences .....	20
XII. La diminution de basse .....	22
XIII. L'agogique .....	22
XIV. Le problème du tempo .....	23
XV. Remarques diverses et trucs .....	24
XVI. La virtuosité : un exemple, la musique de G. Dalla Casa .....	25
XVII. Pour finir et revenir aux questions du début .....	26
XVIII. Les incidences de la pratique de l'improvisation sur le jeu instrumental .....	26
XIX. Un peu de « philosophie » pour animer le travail .....	27
XX. Le travail sur le long terme .....	27
XXI. Improviser sur une basse obstinée .....	28
XXII. Improviser ou écrire une (belle) diminution .....	30

## Annexes

Nous vous remercions d'avoir acheté cette partition. Vous encouragez ainsi notre travail et contribuez à la découverte de nouvelles œuvres.

*We thank you for purchasing this score. In doing so you encourage us in our efforts, as well as helping us to present new works.*

# PREMIER TEMPS

## AVANT DE SE JETER À L'EAU

### I. Quelques questions

Vous vouliez improviser ?  
Eh bien, improvisez !  
Savez-vous [ce] qui vous en empêche ?

#### Qu'est-ce que, concrètement, « improviser » ?

C'est, entre autres, *a minima* jouer sans partition ou ne pas jouer seulement les notes que l'on a devant les yeux. Les yeux jouent chez beaucoup le rôle de « stimuli ». Sans eux, certains musiciens ne peuvent rien faire. Commencer à improviser implique de franchir cette étape : oublier l'œil, retrouver « le chemin de l'oreille » et celui de la mémoire. Et pour le musicien classique, « se laisser travailler » par les questions suivantes :

Quel est le rôle de la partition ?

Que transmet effectivement le système de notation ?

Quel est le rapport entre les signes de la musique, l'expression musicale et le son ?

À quoi ressemblerait la musique occidentale si l'on n'avait jamais écrit la musique et si l'on avait conservé un mode de transmission oral ?

#### *Improviser, improvisateur*

Le mot apparaît pour la première fois dans l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Étymologie : origine italienne, *improviso* signifie imprévu.

Il se dit du talent de parler en vers, sur le champ et sur un sujet donné.

Quelques Italiens le possèdent à un degré surprenant : on a d'eux des pièces qui ont été enfantées de cette manière miraculeuse et qui sont pleines d'idées, de nombres, d'harmonie, de fiction, de feu et de chaleur.

Après une longue méditation et un long travail, il est incertain qu'on eût mieux fait<sup>6</sup>...

#### *Improviser...*

*C'est ébaucher et finir dans le même temps.*

DELACROIX

*C'est composer sans gomme.*

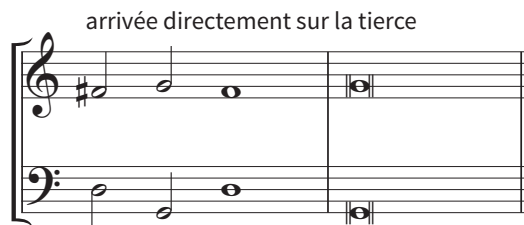
Jean-Yves HAYMOZ,  
professeur de contrepoint,  
spécialiste du contrepoint improvisé

La force d'une improvisation réussie,  
c'est celle de la qualité de relation qui se crée par la musique,  
entre le musicien et l'auditeur  
dans un lieu donné, à un moment donné.

La musique devient alors idéalement  
ce que les circonstances permettent... et exigent.  
C'est écouter dans un contexte pour pouvoir réagir,  
connaître le support,  
avoir un vocabulaire utilisable de manière automatique (disons « quasi réflexe »),  
prévoir et jouer en même temps.

L'improvisation est une pratique et une attitude.

6. Denis DIDEROT & Jean Le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VIII, Paris : Briasson, 1765. *Nota bene* : cette définition concerne l'improvisation du discours...



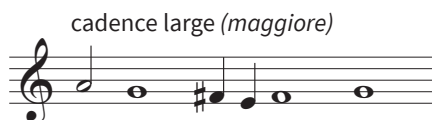
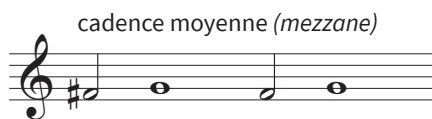
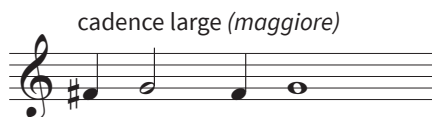
Une étude statistique réalisée sur 1031 cadences prises des principaux auteurs de traités de diminutions montre que l'intervalle produit entre la basse et la ligne de la cadence de soprano est :

La tierce	La quarte	La quinte	L'octave	La sixte	Les septièmes et neuvièmes
37,5 %	21,5 %	25 %	9 %	2 %	5 %

On peut commencer par travailler les diminutions de cadences en suivant la ligne simple et en respectant le retard de quarte. Puis la ligne qui aboutit à la cadence de ténor (les exemples de cadences de ténor sont rares, mais c'est un bon exercice). Puis, inspiré des lignes diverses que suggère Diego Ortiz, jouer de plus en plus librement. La seule « obligation » est de finir clairement par une formule de cadence de soprano ou de ténor. Les exemples dans le répertoire ne manquent pas<sup>15</sup>.

Remarque :

Diminuer une cadence implique d'être conscient de la longueur de celle-ci : Ricardo Rognoni (1591) donne 3 tailles de cadences :



Dans les traités, les cadences sont mentionnées à part et nombreuses ; j'en déduis que dans la pratique, une cadence non ornée doit plutôt être l'exception.

15. Voir l'annexe 7 consacrée aux points d'appui et aux exemples de diminution d'une cadence extraite du traité de Diego Ortiz.

Annexe 8 c  
Sonata seconda (1650), extrait

Giovanni Battista Fontana  
Original en Ré majeur

Basso continuo

10

16

21

**Annexe 9e**  
**Anchor che co'l partire**  
**Cipriano de Rore**

An - chor che co'l par - tir - re lo

5

mi sen - ta mo - ri - re Par - tir vor - rei o - gn'hor o -

9

- - gni - mo - men - to : tant' il pia - cer ch'io sen - to tant' il pia - cer ch'io

13

sen - to De la vi - - - ta ch'ac - qui - sto nel

17

ri - tor - - - no Et co - si mil - le mil - le vol - teil gior -