

Caroline Magalhaes

L'apport de la musique médiévale à l'éveil et à la formation musicale initiale

En partant du principe que l'apprentissage de la musique est plus complet et plus riche si l'analyse théorique et la pratique musicale sont deux moments pédagogiques complémentaires et interdépendants, notre proposition consiste à examiner comment l'étude et la pratique des répertoires musicaux du Moyen-Âge peuvent enrichir une conception de l'éveil et de l'initiation musicale. Ensuite, dans quelle mesure les apports théoriques (la modalité, le contrepoint improvisé, la solmisation, le rythme, etc.) peuvent constituer un répertoire de situations pour une pratique pédagogique. Le point de convergence est la formation de l'oreille du jeune musicien, en vue d'une formation musicale aboutie.

En tant que chanteuse ayant intégré plusieurs ensembles professionnels, j'ai fait le choix d'enseigner à mi-temps au conservatoire de Strasbourg. (Je vis en Alsace et j'élève un fils.) Mais, n'ayant pas spécialement de demande ou de possibilité d'enseigner à un niveau plus élevé ou plus spécialisé *en musique ancienne* (par exemple, dans le cadre de formations professionnelles, à de jeunes musiciens, etc.), j'ai été amenée à enseigner aux enfants le chant et la technique vocale à partir de différents répertoires. Cependant, lors d'interventions en milieu scolaire ainsi que dans des stages pour des adultes amateurs (pour Mission-Voix Alsace, l'ADIAM, etc.), j'ai pu aborder plus spécifiquement le répertoire vocal médiéval. Pour ce faire, il m'a fallu dès le début adapter mes connaissances très spécialisées à ce public non spécialisé.

Dans ce compte-rendu, je me réfère particulièrement à l'enseignement destiné aux enfants, que ce soit en école de musique ou en classe dans des établissements scolaires (primaire et collège), et notamment à mon travail avec les étudiants dans le cadre du C.F.M.I. (Centre de Formation des Musiciens Intervenants) de Sélestat, où j'enseigne depuis 2011, qui forme des musiciens intervenant en milieu scolaire.

Avec les étudiants adultes du C.F.M.I., nous avons expérimenté plusieurs situations pédagogiques (exercices chantés, lecture et analyse de textes, préparations de concerts et évaluations, commentaires des étudiants sur les cours, etc.). Les étudiants intervenants, ayant des stages pratiques pendant leur formation, ont pu utiliser, dans certains cas, quelques-uns des exercices proposés. À travers un questionnaire, ils m'ont fait part de ce qu'ils utilisaient et de ce qui marchait le mieux. Grâce à ce travail interactif, j'ai élaboré petit à petit un corpus d'exercices et de manières de faire pour transmettre le répertoire médiéval. Au-delà d'une simple transmission de pièces, cette démarche offre des possibilités d'utilisation de ces répertoires pour comprendre l'univers théorique d'où elles proviennent et les replacer dans un contexte historique. Ce faisant, nous pouvons aborder l'apprentissage de la musique autrement, en enrichissant les pédagogies traditionnelles de la musique en général, et, dans ce cas précis, de l'éveil et de la formation musicale initiale.

Ce compte-rendu décrit essentiellement la séance de travail pratique proposée lors des Journées d'études « Théorie et pratique de la musique ancienne » qui eurent lieu du 16 au 18 mars 2018 au Musée de la Cour d'Or de Metz.

1) travail en imitation : chanter et faire chanter

Pour commencer, je propose l'apprentissage oral, par imitation, d'un chant grégorien : l'antienne *Hosanna Filio David* (voir l'exemple n° 1), comme il est d'usage de procéder dans la transmission d'un répertoire de tradition orale. Gardez à l'esprit que notre « présent » est le XI^e siècle.

Antiphona VII a

36175

OSANNA * fi-li- o Da-vid : bē-ne-dí-ctus
 qui ve- nit in nó-mi-ne Dómi-ni. Rex Is- ra- òl :
 Hō-sánna in excél-sis.

Psalmus 117

Post antiphonam ab omnibus decantata, cantor, vel cantores, versum integrum canunt. Intonatio rursus cantatur initio cuiusque versiculi.

¶. 1 Con-fi- témi-ni Dómi-no, quó-ni- am bo- nus, * quó-ni-
 am in sáecu-lum mi-se-ri-córdi- a e- ius. *Ant.* Hō-sánna.

Exemple n° 1 : GRADUALE TRIPLEX, p. 137¹

Observation : l'interprétation que je propose tient compte des apports de la sémiologie grégorienne, mais les questions relatives à la notation sont exclues de l'analyse qui suit, dans cette séance, l'apprentissage de l'antienne.

2) analyse

Identifier une note plus importante que les autres : introduire la notion de finale du mode (dernière note du chant).

Tout en chantant l'antienne, je place sur une table des petites bouteilles, avec l'espacement nécessaire afin de distinguer les tons du demi-ton :

- placer la finale (une bouteille « enrobée » de papier, différenciée des autres),
- « Hosanna Filio David »² (quinte) (bouteille avec capuchon rouge),
- « Benedictus qui venit » (sous-finale),
- « In nomine Domini » (seconde),
- « Rex Israel » (quarte, tierce majeure),
- « Hosanna in excelsis » (sixte majeure).

¹ Solesmis, MCMLXXIX.

² La syllabe soulignée indique la note concernée.



Image n° 1 : répartition des cinq tons et du demi-ton

3) structure intervallique du mode et improvisation

À partir du chant et de l'analyse faite de l'antienne *Hosanna Filio*, voici donc les notes disposées, sans chiffre, sans nom (repères uniquement visuel et auditif), du grave à l'aigu au moyen de sept petites bouteilles placées sur les cartons surélevés :

(VII) I II III IV V VI

Attirer l'attention sur le demi-ton (distance réduite entre les deux bouteilles III IV) ; la finale est indiquée par un « enrobage » de la bouteille (premier degré en caractère gras) ; la sous-finale est notée entre parenthèses.

Exercice 1 : je chante sur une syllabe (no, no, no, etc.) un petit fragment mélodique improvisé, dans le mode de l'antienne, et tout le groupe répète juste après moi. Puis, je chante une autre mélodie improvisée en montrant avec la main, à l'aide des bouteilles, les degrés que je chante. Nous poursuivons avec cette alternance : je chante, tous répètent. Petit à petit, je demande au groupe de chanter directement en suivant ma main qui les guide avec les bouteilles. À chaque fois, on improvise une nouvelle mélodie (très simple) sur les degrés du mode. Il est ensuite possible de faire venir une personne à ma place, derrière les bouteilles, afin qu'elle procède de même.

Exercice 2 : je demande à l'assistance de se séparer en deux groupes (en fonction des tessitures vocales pour avoir, dans chaque partie, les intervalles dans la même octave). Un groupe chante un bourdon sur la finale du mode ; l'autre chante une improvisation mélodique sans répétition, en suivant ma main gauche (comme dans l'exercice précédent). Ensuite, je fais suivre par le groupe qui chantait le bourdon sur la finale ce que je fais avec ma main droite, de manière à changer les notes du bourdon. L'autre groupe suit toujours ma main gauche, en chantant une mélodie comprenant plus de notes. Nous improvisons ainsi une sorte de petit « organum » à 2 voix...

Exercice 3 : je déplace la bouteille « enrobée » indiquant la finale pour obtenir le mode de ré (*protus* avec le demi-ton entre II et III) :

(VII) I II III IV V

Puis, nous refaisons les mêmes exercices qu'aux points 1 et 2.



Image n° 2 : répartition des quatre tons et du demi-ton en mode de ré (*protus*)

4) hexacordes et main guidonienne

En situation réelle, dans une classe d'étudiants, c'est à ce stade que j'explique l'origine des hexacordes. Ici, je passerai directement à l'exercice :

- placer devant les six bouteilles (en enlevant la sous-finale) le nom des « voix » (*voces* ou syllabes de solmisation) devant les bouteilles à l'aide de petits cartons en papier jaune ; on obtient un hexacorde (ut, re, mi, fa, sol, la) avec le demi-ton entre mi et fa (indiqué par les deux bouteilles plus proches que les autres)³ :



Image 3 : un hexacorde avec ses « voix »

- improviser à nouveau, cette fois-ci avec le nom des voix,
- tout d'abord, montrer une image de main guidonienne, puis montrer les voix notées sur les petits cartons jaunes et la place du demi-ton ; pour les voix d'enfants ou de femmes, utiliser le 5^e hexacorde (sur c sol fa ut placé au bout de l'annulaire en haut de la main),

³ Veuillez noter qu'en latin « re » ne prend pas d'accent aigu.

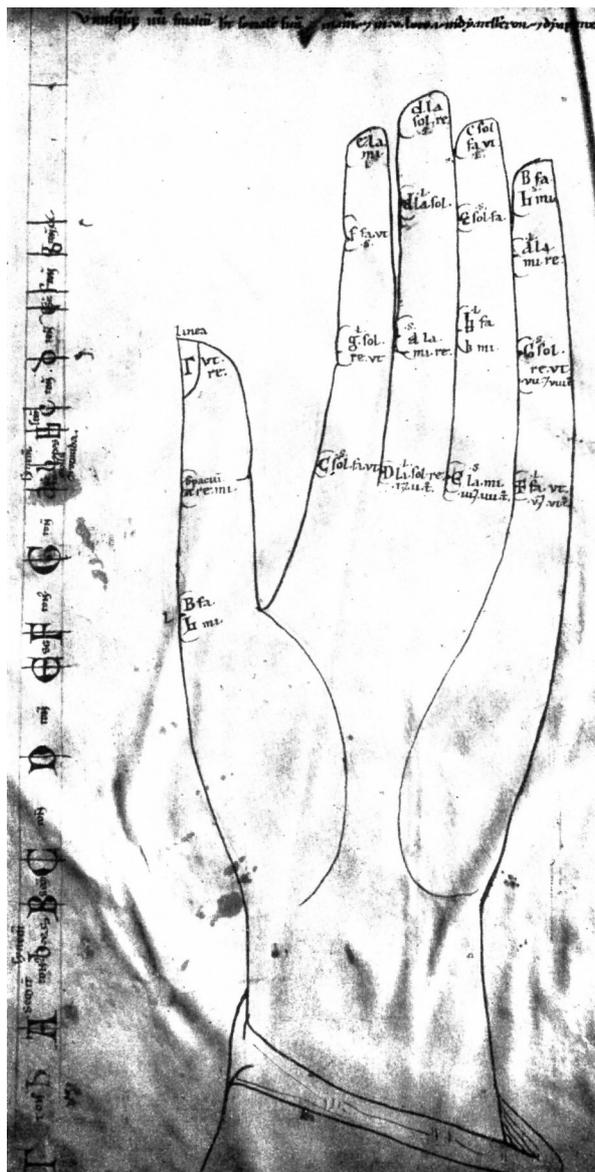


Illustration n° 1 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, (Cpv) 51, f° 2^v (XII^e siècle)

Dans la main guidonienne, chaque note de musique est désignée par sa lettre et ses voix. Par exemple D sol re (ré 2) qui signifie que, sur D, on peut chanter soit sol soit re, ou bien a la mi re (la 2) qui signifie que, sur a, on peut chanter soit la soit mi soit re ⁴.

- improviser et répéter avec la main guidonienne,
- pour travailler une nuance : placer au-dessus du premier, un deuxième hexacorde noté sur les cartons roses (voir l'image n° 4). Celui placé au-dessous est un hexacorde par nature (parce qu'il ne contient ni bécarre ni bémol), avec les voix écrites sur des cartons jaunes ; celui au-dessus est un hexacorde par bécarre (parce que son mi se chante sur 𐌆), avec les voix écrites sur les cartons roses :

4 Voir l'article de Gérard Geay : « Introduction à la solmisation ».



Image n° 4 : l'hexacorde par nature (en jaune) et celui par bécarre (en rose)

- improviser par imitation sur de petits fragments mélodiques reproduits à la quinte : par exemple : re-mi-fa-mi-re dans l'hexacorde du haut en jaune, puis re-mi-fa-mi-re dans l'hexacorde du bas en rose⁵.
- travailler la nuance en chantant, en montant, re au lieu de la ou bien, en descendant, la au lieu de re afin de passer de nature à bécarre et réciproquement,
- enfin, mettre une bouteille « enrobée » pour indiquer la finale sur d la sol re afin de chanter *Laudemus Virginem* (extrait du *Llibre Vermell* de Montserrat, voir l'exemple n° 2, p. 9), avec les voix.

⁵ Dans la main guidonienne, le re se trouve, respectivement sur D sol re et, à la quinte au-dessus, sur a la mi re (voir l'illustration n° 1, ci-dessus). Les voix de femmes ou d'enfants chanteront à l'octave au-dessus sur d la sol re (ré 3) et aa la mi re (la 3).



Image n° 5 : l'hexacorde par nature (en jaune) et celui par bécarre (en rose)

5) travail du rythme

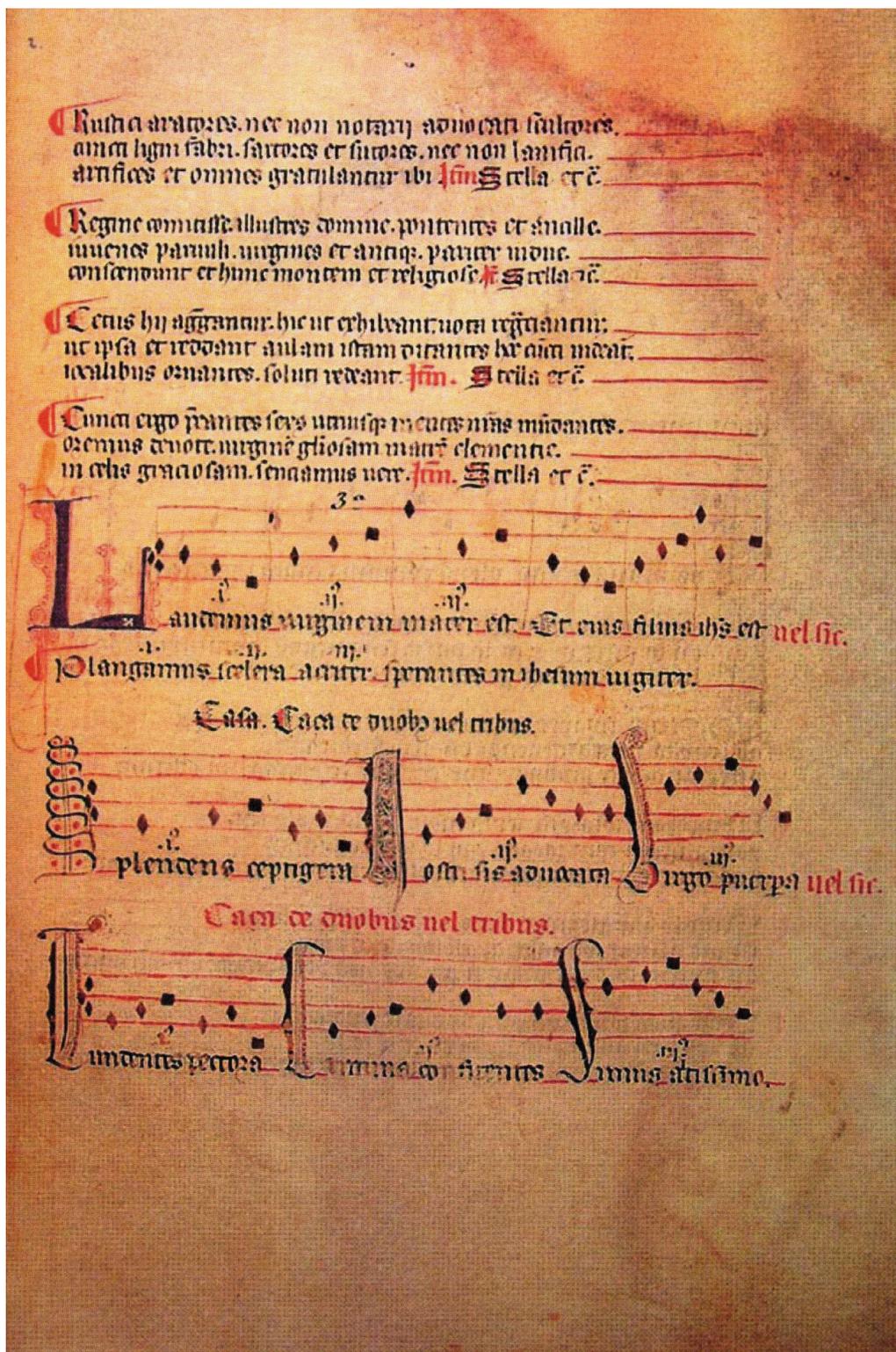
C'est à ce stade que j'explique à une classe la théorie des six modes rythmiques de l'École de Notre-Dame de Paris (XII^e-XIII^e siècles) : installation d'une pulsation, division ternaire du temps, longues et brèves ⁶.

Exercice 1 : Je propose que tous se placent debout, en cercle. J'installe des petits pas : 1-2-3-4 (en avant / en arrière).

Ensuite, j'invite une personne à improviser, toujours avec les pas, en premier mode rythmique (longue-brève-longue, etc.), un petit fragment mélodique que tous répètent, en gardant les pas et, donc, la pulsation régulière (1. LB, 2. LB, 3. LB, 4. LB).

Enfin, je propose que chacun, dans le cercle, improvise à son tour un petit fragment mélodique que tous répètent. On doit respecter le rythme régulier et on ne peut pas « sauter » son tour. En revanche, il est possible d'improviser quelque chose de très simple, d'introduire des silences, etc. Mais on ne doit jamais interrompre les pas qui sont les gardiens de la pulsation régulière et du tempo.

⁶ Voir l'article de Raphaël Picazos : « La notation rythmique à l'École de Notre-Dame selon Anonyme IV ».



Exemple n° 2 : *Cançoner monsterrati*, f° 2^v (*Llibre vermell*)

Exercice 2 : Je propose l'apprentissage oral, par imitation selon le principe d'une tradition orale, de *Robin m'aime, Robin m'a* (Adam de la Halle) en 2^e mode rythmique (brève, longue, brève, etc.), toujours avec les pas (1. BL, 2. BL, 3. BL, 4. BL).

MARIONS.

Robins m'aime, Robins m'a; Robins m'a deman-dé - e, si m'ara.

Robins m'a - ca-ta co-tè- le D'escar - la - te bone et bè-le, Souskanie et

chaintu-rèle, A leur i'- va. Robins m'aime, Robins m'a; Robins m'a

de - man-dé - e, si m'ara.

Exemple n° 3 : Adam de la Halle, *Robins m'aime, Robin m'a* ⁷

Exercice 3 : Pour terminer, je propose d'improviser un refrain sur une carrure de quatre pas. Ce refrain est répété par tous, en alternance avec de petits couplets improvisés par chacun à son tour, sur 4 ou 8 pas. Ces couplets peuvent éventuellement être accompagnés d'un bourdon (sur la hauteur de la finale) pendant l'improvisation individuelle. Quant au refrain, il est chanté par tout le groupe, mais sans bourdon.

6) Conclusion

À partir de l'exploration des exercices décrits dans ce compte-rendu ainsi que d'autres exercices conçus dans le même esprit, tous développés à partir des répertoires de musique médiévale, j'ai pu établir quelques constats, à savoir :

1) La musique médiévale était principalement transmise par tradition orale. Le rôle de la mémoire dans l'apprentissage de la musique est essentiel, nous le savons tous. Bien que ce mécanisme de reproduction auditive sans support écrit soit habituel dans certaines formations (chorales, ensembles de musique traditionnelle, de variété, etc.), cette manière d'apprendre « en direct » par l'oralité et la mémorisation d'un grand nombre de pièces n'est pas habituel dans l'enseignement « classique ». Notre capacité à mémoriser peut (et doit) être développée d'avantage.

2) L'explication d'une notion théorique, par exemple la structure des intervalles, est clarifiée de manière décisive par une analogie visuelle (par exemple, l'exercice avec les petites bouteilles, où la distance représentant un ton est plus grande que celle représentant le demi-ton). J'ai pu constater le même phénomène avec d'autres exercices non exposés dans ce compte-rendu : visualiser aide à rendre concret un phénomène sonore. Par ailleurs, la visualisation aide à la mémorisation de l'objet d'étude.

3) Chanter juste reste une priorité en toute circonstance et encore plus particulièrement pour chanter

⁷ Edmond de Coussemaker (éd.), *Œuvres complètes*. Paris, 1872 ; Genève, Slatkine reprints, 1970, 1982, p. ?

une polyphonie médiévale. Or, la justesse est relative... à ce que l'on entend. Même quand on connaît bien un intervalle (l'ayant bien appris et intégré dans l'oreille interne), pour pouvoir le chanter juste, il faut aussi « l'accorder » au son que l'on entend à l'extérieur de soi, dans l'instant présent. Les exercices d'improvisation et de chant sur un bourdon favorisent justement le développement de l'écoute et la reproduction immédiate d'intervalles justes.

4) L'improvisation est un excellent moyen de se libérer et de court-circuiter les inhibitions – à condition d'improviser en toute confiance et progressivement. Le professeur pourra aussi percevoir, à travers les improvisations, le bagage déjà intégré par l'élève : en effet, il ne pourra recréer que ce qu'il a déjà assimilé !

5) La musique médiévale offre aux étudiants la possibilité de sortir d'une certaine « zone de confort » installée par l'habitude de la musique tonale en ouvrant une fenêtre sur un monde sonore différent.

