

## *PRÉCIS DE DIRECTION CHORALE*

(reprise de l'ouvrage paru sous le même titre aux éditions de la *Société de Musicologie du Languedoc*, 1998, ISBN 2-910273-23-7)

## Sommaire

### 1. Les techniques de direction

#### 1.1. Qu'est-ce que la direction musicale ?

##### 1.1.1. Œuvres de référence

##### 1.1.2. Généralités

##### 1.1.3. Direction de travail - direction de concert

##### 1.1.4. Geste du chef - geste du danseur

#### 1.2. Principes de base

##### 1.2.1. Dissociation des bras

##### 1.2.2. *Legato*

##### 1.2.3. Arsis - Thésis - Anticipation

#### 1.3. Gestuelle générale

##### 1.3.1. Posture

##### 1.3.2. Main droite

###### 1.3.2.1. Main ou baguette ?

###### 1.3.2.2. Lecture des schémas

###### 1.3.2.3. Battues

###### 1.3.2.3.1. Battues simples de 1 à 4 temps

###### 1.3.2.3.1.1. Description

###### 1.3.2.3.1.2. Changements de mesures simples

###### 1.3.2.3.2. Mesures à 5 temps

###### 1.3.2.3.3. Mesures à 6 temps

###### 1.3.2.3.4. Combinaisons binaire - ternaire

###### 1.3.2.3.4.1. Ordre de la simultanéité

###### 1.3.2.3.4.2. Ordre de la succession

###### 1.3.2.3.5. Décomposition de mesure

###### 1.3.2.3.5.1. Pulsation binaire

###### 1.3.2.3.5.2. Pulsation ternaire

###### 1.3.2.3.5.3. Pulsation mixte

###### 1.3.2.4. Levée

###### 1.3.2.4.1. Sur le premier temps de la mesure

###### 1.3.2.4.2. En anacrouse

###### 1.3.2.4.3. Sur un autre temps

###### 1.3.2.4.4. Cas des mesures mixtes

###### 1.3.2.5. Fin de phrase

###### 1.3.2.5.1. Coupe finale

###### 1.3.2.5.1.1. Coupe simple

###### 1.3.2.5.1.2. Point d'orgue

###### 1.3.2.5.1.3. Point d'orgue mesuré

###### 1.3.2.5.2. Coupe intermédiaire

###### 1.3.2.5.2.1. Respiration

###### 1.3.2.5.2.2. Coupe simple

###### 1.3.2.5.2.3. Point d'orgue

###### 1.3.2.5.2.3.1. Enchaînement direct

###### 1.3.2.5.2.3.2. Enchaînement précédé d'un silence

###### 1.3.2.5.2.4. Point d'arrêt

###### 1.3.2.6. Gestion des dynamiques

###### 1.3.2.7. Altération des battues fondamentales

###### 1.3.2.7.1. Simplification de l'écrit

###### 1.3.2.7.2. Adaptations diverses

###### 1.3.2.7.2.1. Accentuations particulières

###### 1.3.2.7.2.2. Adaptations au phrasé

##### 1.3.3. Main gauche

###### 1.3.3.1. Généralités

###### 1.3.3.2. Dynamiques

###### 1.3.3.2.1. Ce qui ne relève pas de son intervention

###### 1.3.3.2.2. Grandes variations d'intensité

###### 1.3.3.2.3. Soufflets d'expression

###### 1.3.3.2.4. Gestes de compensation

###### 1.3.3.2.5. Accentuations

- 1.3.3.2.5.1. Point
- 1.3.3.2.5.2. Tired
- 1.3.3.2.5.3. Accent
- 1.3.3.2.6. Liaisons
- 1.3.3.3. Gestion des prégnances
  - 1.3.3.3.1. Ordre mélodique
    - 1.3.3.3.1.1. Entrées polyphoniques
    - 1.3.3.3.1.2. Contenu polyphonique
    - 1.3.3.3.1.3. Passage homophonie - polyphonie
  - 1.3.3.3.2. Ordre harmonique
    - 1.3.3.3.2.1. Notes harmoniques
      - 1.3.3.3.2.1.1. Notes modulantes
      - 1.3.3.3.2.1.2. Résolutions particulières
      - 1.3.3.3.2.1.3. Notes - pivot
    - 1.3.3.3.2.2. Notes étrangères
      - 1.3.3.3.2.2.1. Broderies et notes de passage
      - 1.3.3.3.2.2.2. Retards
      - 1.3.3.3.2.2.3. Appoggiatures
      - 1.3.3.3.2.2.4. Anticipations
  - 1.3.3.4. Signes divers
    - 1.3.3.4.1. Particularités rythmiques
    - 1.3.3.4.2. Geste d'attention
      - 1.3.3.4.2.1. Articulation formelle
      - 1.3.3.4.2.2. Variation agogique
      - 1.3.3.4.2.3. Décomposition de mesure
      - 1.3.3.4.2.4. Changement de mesure
      - 1.3.3.4.2.5. Changement de dynamique
    - 1.3.3.4.3. Signaux numériques
- 2. Spécificité du chant choral
  - 2.1. Forme linguistique et forme musicale
  - 2.2. Accentuation linguistique et accentuation musicale
  - 2.3. La consonne, pilier de la vocalisation
    - 2.3.1. Consonne finale séparée
    - 2.3.2. Consonne liée
  - 2.4. Le chœur associé
    - 2.4.1. Instruments, chanteurs solistes
    - 2.4.2. Musique pour chœur et bande magnétique
  - 2.5. Problèmes d'intonation
- 3. Travail de mise en place musicale
  - 3.1. Généralités
  - 3.2. Rythme
    - 3.2.1. Difficultés dues au tempo
      - 3.2.1.1. Tempo lent
      - 3.2.1.2. Tempo rapide
        - 3.2.1.2.1. Travail plus lent
        - 3.2.1.2.2. Mise en place du texte sans la musique
    - 3.2.2. Problèmes dues au rythme
      - 3.2.2.1. Mise en place du texte sans la musique
      - 3.2.2.2. Dissociation d'éléments rythmiques
  - 3.3. Ordre mélodique
    - 3.3.1. Observation de la structure mélodique
      - 3.3.1.1. Mouvements parallèles
      - 3.3.1.2. Mouvements contraires
        - 3.3.1.2.1. Ordre mélodique
          - 3.3.1.2.1.1. Système tonal strict
          - 3.3.1.2.1.2. Musique atonale
        - 3.3.1.2.2. Ordre harmonique
      - 3.3.1.3. Imitations
        - 3.3.1.3.1. Imitation exacte
        - 3.3.1.3.2. Imitation libre

- 3.3.1.3.3. Contrepoint implicite
      - 3.3.1.3.4. Mélodie résultante
    - 3.3.1.4. Piliers mélodiques
  - 3.3.2. Observation de la structure harmonique
    - 3.3.2.1. Enchaînements harmoniques irréguliers
    - 3.3.2.2. Contrepoint implicite et ordre harmonique
- 3.4. Ordre harmonique
  - 3.4.1. Accord seul
    - 3.4.1.1. Construction de l'accord
    - 3.4.1.2. Restructuration de l'accord
    - 3.4.1.3. Atonalité
    - 3.4.1.4. Clusters
  - 3.4.2. Enchaînements d'accords
    - 3.4.2.1. Mouvements d'aller-retour
      - 3.4.2.1.1. Résolutions irrégulières
      - 3.4.2.1.2. Résolutions exceptionnelles
      - 3.4.2.1.3. Fausses relations chromatiques
        - 3.4.2.1.3.1. Système pré tonal
        - 3.4.2.1.3.2. Système tonal strict
        - 3.4.2.1.3.3. Système tonal étendu
        - 3.4.2.1.3.4. Atonalité
      - 3.4.2.1.4. Utilisation de notes - pivot
        - 3.4.2.1.4.1. Harmonie tonale
        - 3.4.2.1.4.2. Système tonal étendu
    - 3.4.2.2. Suppression et rétablissement d'éléments sonores
      - 3.4.2.2.1. Notes étrangères
      - 3.4.2.2.2. Accords intermédiaires
    - 3.4.2.3. Travail arpégé
    - 3.4.2.4. Comparaison de duplications harmoniques

## 1. Les techniques de direction

### 1.1. Qu'est-ce que la direction musicale ?

#### 1.1.1. Œuvres de référence

Au nombre de 36, elles vont du 13<sup>ème</sup> au 20<sup>ème</sup> siècle, et sous divers dispositifs : *a cappella*, avec accompagnement piano, ensemble orchestral ou bande magnétique, ainsi qu'avec chanteur soliste.

- *Diex, comment porroie ?* ("Rondeaux", Adam de la Halle, 13<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. Salabert.
- *Pasa el agua* (Renaissance espagnole, début du 16<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. A cœur joie.
- *Ce moys de may* (Clément Janequin, 1529), Paris, éd. Salabert.
- *Toutes les nuictz* (Clément Janequin, première moitié du 16<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. Philippe Caillard.
- *Voicy le verd et beau may* (Jacques Mauduit, 1586), Paris, éd. Salabert.
- *Thou knowest, Lord* ("Funeral music of Queen Mary", Henry Purcell, 1662), Paris, éd. Philippe Caillard.
- *Cantate Domino* (Giuseppe Ottavio Pittoni, début du 18<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. A cœur joie.
- *Laboravi* (Jean-Philippe Rameau, 1722), Paris, éd. Philippe Caillard.
- *Es ist genug* ("Cantate 60", Jean-Sébastien Bach, 1723), Weisbaden, éd. Breitkopf.
- *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen* ("Passion selon St. Matthieu", Jean-Sébastien Bach, 1729), Londres, éd. Bärenreiter.
- *Was mein Gott will* ("Passion selon St. Matthieu", Jean-Sébastien Bach, 1729), Londres, éd. Bärenreiter.
- *Werde munter, mein Gemüthe* ("Passion selon St. Matthieu", Jean-Sébastien Bach, 1729), Londres, éd. Bärenreiter.
- *Tristis est anima mea* ("Trois répons de la Semaine Sainte", Johann-Michaël Haydn, fin du 18<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. Heugel.
- *Tenebrae factae sunt* (Johann-Michaël Haydn, fin du 18<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. Philippe Caillard.
- *Placido é il mar* ("Idomeneo", W. A. Mozart, 1781), New-York, éd. IMC.
- *Ave verum corpus* (W. A. Mozart, 1791), Weisbaden, éd. Breitkopf & Härtel.
- *Es fiel ein Reif* (Félix Mendelssohn, 1834), Paris, éd. A Cœur Joie.
- *Marias Kirchengang* ("Marienlieder", Johannes Brahms, 1859), Weisbaden, éd. Breitkopf & Härtel.
- *Ruf zur Maria* ("Marienlieder", Johannes Brahms, 1859), Weisbaden, éd. Breitkopf & Härtel.
- *Ich fahr dahin* ("Abschiedslied", Johannes Brahms, 1864), Paris, éd. Philippe Caillard.

- *In stiller Nacht* (Johannes Brahms, deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. Peters.
- *Ave verum corpus* (Camille Saint Saëns, fin du 19<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. Durand.
- *Dieu, Qu'il la fait bon regarder !* ("*Trois chansons de Charles d'Orléans*", Claude Debussy, 1898), Paris, éd. Durand.
- *Song of the Hayharvesters from Hiadel* ("*Four Slovak Folksongs*", Béla Bartok, 1924), Londres, éd. Boozey & Hawkes.
- *Unentrinnbar* ("*Vier Stücke für gemischten Chor*", op. 27, Arnold Schoenberg, 1926), Londres, éd. Universal.
- *Pater noster* (Igor Stravinsky, 1926), Londres, éd. Boozey & Hawkes.
- *O sacrum convivium* (Olivier Messiaen, 1937), Paris, éd. Durand.
- *L'année tourne* ("*Quatrains Valaisans*", Darius Milhaud, 1939), Paris, éd. Heugel.
- *Salve Regina* (Francis Poulenc, 1941), Paris, éd. Salabert.
- *Un cygne* ("*Trois chansons*", Paul Hindemith, 1943), Mainz, éd. Schott's.
- *O magnum mysterium* ("*Motets pour un Temps de Noël*", Francis Poulenc, 1952), Paris, éd. Salabert.
- *Tu es Petrus* ("*Motets sur des thèmes grégoriens*", Maurice Duruflé, 1960), Paris, éd. Durand.
- *O vos omnes*, (Luis Maria Serra, 1969), Paris, éd. Heugel.
- *Gaudium et Spes* (Cristobal Halffter, 1973), Londres, éd. Universal.
- *Cries of London* (premier mouvement, Luciano Berio, 1976), Milan, éd. Universal.
- *Ave Maria* (Manfred Trojahn, 1991), Londres, éd. Bärenreiter.

### 1.1.2. Généralités

Les premières codifications des techniques de direction sont, à l'instar de l'analyse musicale, récentes, et la complexification sans cesse grandissante des techniques musicales a certainement déterminé pour une grande part l'évolution parallèle des arts de direction musicale et d'analyse. Il faut également remarquer que, par un effet d'extension, l'analyse musicale, essentiellement destinée, au départ, à l'étude des musiques d'avant-garde, a étendu son objet aux musiques anciennes, entraînant la réflexion sur l'interprétation des musiques historiques, et donc sur les techniques de direction.

Interpréter une œuvre nécessite d'en avoir une image mentale pertinente, mais ni la sensibilité, ni la connaissance de l'orchestre ou du groupe vocal, bien que conditions indispensables à la réalisation musicale, ne suffisent. Si la technique est nécessaire à l'instrumentiste ou au chanteur, elle est également nécessaire au conducteur musical. On ne peut envisager de direction musicale sans support technique ; la direction musicale ne procède pas d'une action d'ordre ésotérique, et le chef de chœur ou d'orchestre doit être en possession d'une maîtrise particulière à son art, basée sur des considérations objectives, et qui s'acquiert, comme toute compétence.

### **1.1.3. Direction de travail - direction de concert**

Dans ces techniques, il faut différencier la direction de travail de la direction de concert. Différence de taille puisque l'une autorise l'usage de la parole ; l'erreur ou la reprise font partie des possibles. A l'opposé, la réalisation publique, en tant qu'événement achevé, unique et définitif, prive le chef de ces possibilités. Deux actions musicales aussi différentes que la répétition et le concert supposent deux attitudes différentes. Nous admettrons cependant, dans cette théorisation, que les principes généraux concernant la gestique sont identiques, et que la maîtrise de la direction de concert est l'objectif général vers lequel doivent tendre les efforts d'apprentissage, et donc la pédagogie de son enseignement.

Au-delà des techniques de direction proprement dites, certaines attitudes sont destinées plus particulièrement au concert ; elles pallient l'absence de parole et confortent la qualité du message du chef dans le moment unique de la représentation publique. Ces attitudes non quantifiables relèvent d'une certaine manière d'être et de paraître, qui ne suppléent nullement à la technique mais, à l'instar de tout ce qui relève de la communication humaine, en rehaussent les effets.

La direction musicale, au stade de la représentation publique, participe de l'émotionnel, et le chef, en ce qu'il fait vivre la musique, est intimement impliqué dans cette action. Plus que jamais, en l'absence de parole, c'est la qualité de représentation et d'expression du geste qui prime. Soulignons de surcroît qu'en ce qui concerne la direction de chœur, il est important d'aider par son attitude physique à un maintien postural de qualité pour les chanteurs.

### **1.1.4. Geste du chef - geste du danseur**

Si le geste de direction est destiné à organiser l'action musicale, le chef a cette tâche essentielle de provoquer la musique, sans la produire lui-même. Insistons sur cette spécificité de l'anticipation permanente du geste du chef, opposé au geste du danseur, qui, réagit à la musique entendue.

Certains chefs jouent pourtant, parfois avec complaisance, un tout autre rôle, lors de la représentation publique, mimant la musique plus qu'ils ne la provoquent. Cette tendance légitime est hélas favorisée par le phénomène du vedettariat, pour lequel le système moderne des médias et la diffusion à grande échelle de la musique savante jouent un large rôle, le goût du public pour le spectacle visuel du concert faisant le reste. C'est pourquoi nous insistons d'emblée sur cet aspect essentiel que l'on retrouvera souvent dans cet ouvrage.

## **1.2. Principes de base**

Ce sont les trois points suivants : dissociation des bras - *legato* fondamental et point de lecture - anticipation (arsis-thésis).

### **1.2.1. Dissociation des bras**

Le geste de direction doit traduire deux paramètres musicaux : temps et matière sonore. On dissocie à cet effet l'usage des bras, accordant à chacun un rôle particulier.

Au bras droit échoit l'organisation du discours dans la durée, et au bras gauche ce qui relève de l'organisation de sa masse. Ce partage permet une rationalisation du geste, conduisant à une simplification du langage gestuel, d'où une meilleure lisibilité.

Les raisons de l'attribution de l'organisation rythmique à la main droite (pour les droitiers) et de la gestion des masses à la main gauche sont d'ordre neurologique ; l'hémisphère gauche du cer-

veau, qui commande le bras droit, est concerné par l'ordre logique et rationnel, alors que le droit, commandant le bras gauche, l'est par l'ordre subjectif et intuitif. Cœur et raison investissent donc un territoire défini.

Cette dissociation est fondamentale. Le seul usage de la main gauche, dès lors que cette dernière est parfaitement dissociée de la main droite, suffit à la tâche de l'expression et de l'organisation de masse sonore. D'autre part, réserver à la main droite l'organisation du temps peut se révéler absolument indispensable dans le cas de musiques complexes, en particulier du répertoire contemporain.

Cette dissociation des bras n'est cependant pas radicalement tranchée. On rencontre des dérogations à ce principe :

- Si le bras gauche commande les nuances dynamiques. Dans ce cas, l'amplitude du bras droit doit être proportionnelle à celles-ci. Il y a corrélation et complémentarité des gestes (mais pas symétrie).
- On destine généralement cette symétrie au cas où le discours musical réclame le retour à l'unité. Celle-ci passe par un geste rassembleur. Nous trouvons en particulier cette situation dans le passage de la polyphonie à l'homophonie, ou de la polyrythmie à l'homorythmie.

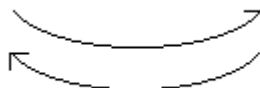
### 1.2.2. Legato

Ce paramètre concerne le travail de coordination rythmique, et se rapporte donc à la main droite. Expliquons-en les fondements :

Le geste binaire est le geste rythmique le plus spontané. En effet, la base 2, d'essence vitale, est perceptible dans la majorité des phénomènes naturels. Les cycles binaires de la nature et de l'univers auxquels l'homme est lié, que ce soient l'alternance des saisons, les révolutions des astres, les cycles de sommeil et de veille, de vie et de mort, contribuent à donner à l'homme sa conscience de lui-même. C'est à partir de cette adéquation à des bases physiques et physiologiques que le binaire est immédiat, engendrant stabilité et sécurité.

Le geste spontané inspiré par le binaire est, par simple projection anatomique et physiologique, le geste élémentaire du balancier. Il constitue la base de la plupart des techniques de direction, issues en général de la battue solfégique couramment enseignée et possède au minimum deux points de lecture.

*Figure 1*

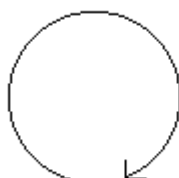


La base 3 du ternaire dominant est d'essence fondamentalement divergente, puisqu'elle concerne l'homme au repos ou au sommeil. Par cette corporalité moins immédiate, on accède à une dimension supérieure de l'organisation périodique, dont on ne s'étonnera pas qu'elle ait été reprise culturellement par des évocations d'ordre spirituel (dans la religion catholique, la *Trinité* représente l'ordre parfait, ce qui, dans notre civilisation occidentale, sera lourd de conséquences au niveau de la symbolique rythmique).

Et de même que le dormeur, en passant à l'ordre ternaire, transcende sa subordination à des phénomènes physiques élémentaires, les formes ternaires représentent symboliquement l'accession à un niveau supérieur d'organisation qui échappe au schéma dominant.

Le geste spontané inspiré par le rythme ternaire est le mouvement de rotation :

**Figure 2**



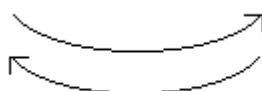
Toute forme rythmique est réductible à des combinaisons de binaire et de ternaire. Notre propos est de concilier ces gestes contradictoires, le mouvement de balancier étant un mouvement *staccato*, discontinu, comprenant des points d'arrêt, alors que le mouvement de rotation est *legato*, et continu. A l'équilibre statique du premier s'oppose l'équilibre dynamique du second.

A cet effet, le mouvement de balancier est modifié de telle manière qu'il se transforme en mouvement continu.

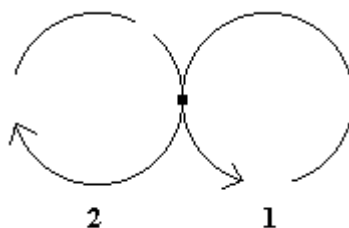
On a ainsi, pour une battue à deux pulsations, passage du geste *staccato* au geste *legato* :

**Figure 3**

*Staccato*



*Legato*



Le mouvement continu induit la présence d'un seul point de lecture, situé au croisement des deux boucles, et représenté ici par le petit carré noir.

De la même façon, et par extension, on peut transformer l'ensemble des gestes *staccato* des battues traditionnelles en gestes *legato*. Pour décrire ces gestes, situons-nous à la place objective du conducteur, qui imagine le point de lecture, toujours schématisé par le carré noir.

- Le mouvement de la main est traduit par un trait dessinant le mouvement requis.

- La description est statique et, à l'instar d'une photographie prise en pose, les gestes empruntant le même trajet dans l'espace se traduisent par une superposition des boucles que le dessin traduit par un léger décalage expressif.
- Une flèche indique la direction du mouvement décrit par la main.
- La boucle commence par le point de lecture. Le chiffre, par commodité, indique sur chaque trait ou boucle le temps battu. Cependant, c'est à chaque passage sur le point de lecture qu'il est compté.

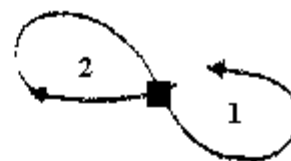
Le tableau suivant présente les battues *staccato* et *legato* des principales mesures, tels qu'ils apparaissent dans la présentation traditionnelle (ici, Guy Maneveau, *Relation pédagogique et Direction musicale*, Pau, Cahiers de l'Université de Pau, 1977, repris par Clermont-Ferrand, 1983, CRDP, coll. Recherche Pédagogique) :

**Figure 4**

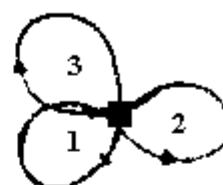
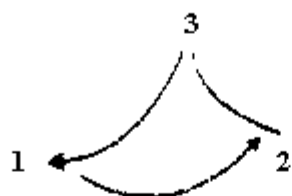
staccato

legato

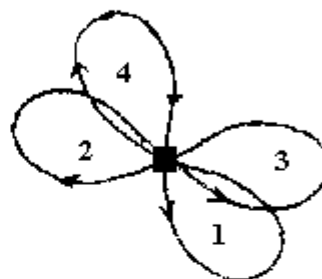
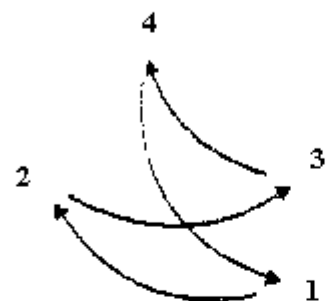
2 pulsations



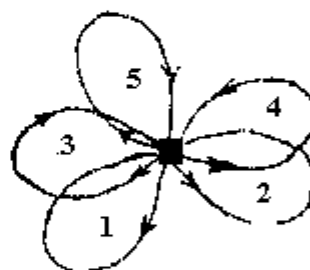
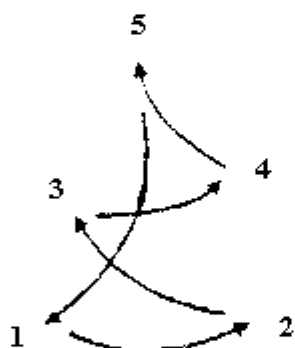
3 pulsations



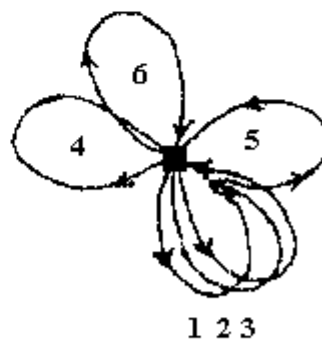
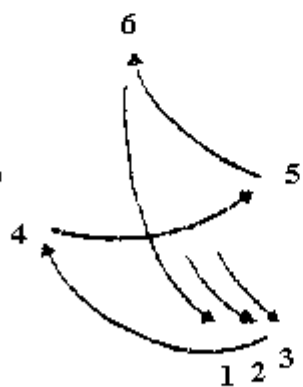
4 pulsations



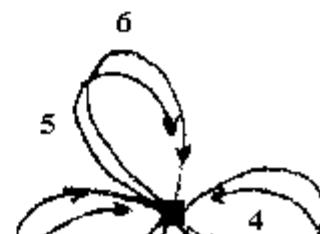
5 pulsations



6 pulsations  
("à l'italienne")



6 pulsations  
(3/2 décomposé)



La battue *legato* possède des avantages sur la battue *staccato* :

- une mesure battue de façon *legato* peut contenir de manière indifférente forme binaire ou forme ternaire, ce que peut difficilement faire la battue *staccato*. Dès lors que nous avons des alternances binaire/ternaire, le *legato* s'avère indispensable, et à plus forte raison lorsque binaire et ternaire ne sont pas consécutifs, mais simultanés.
- Le mouvement ininterrompu du *legato* offre une souplesse que ne possède pas le *staccato*. Il permet, par exemple, de placer des battues décomposées, lors des ralentissements de tempo, avec une facilité accrue. Il suffit en effet de battre dans le même mouvement de rotation la décomposition à la pulsation inférieure. Il facilite également les changements de battue, et est incontournable dans le cas de musiques chronométrées pour chœur et bande magnétique.
- De façon naturelle, le *staccato*, à base d'équilibre statique, induit une lourdeur que le mouvement ininterrompu du *legato* ne provoque pas. La souplesse de ce dernier procure, grâce à son point de lecture unique, confort et netteté de lecture. Quant au *staccato*, on le réserve aux endroits où il convient, tout justement, de tasser ou de ralentir.

### **1.2.3. Arsis - Thésis - Anticipation**

La structure fondamentale de la gestique de direction s'organise autour des mouvements d'*arsis* et *thésis*, levé et posé de la prosodie grecque.

Le geste d'*arsis* est rassembleur d'une masse d'individualités en une respiration unique ; c'est le geste initiateur du discours musical, générateur d'unité. Il n'y a de thésis, de son posé, que parce que provoquée par une *arsis* qui la précède. C'est la raison pour laquelle, à tous les niveaux de l'organisation temporelle de la musique, l'*arsis* a un rôle capital : elle déclenche la musique, en donnant, ce qui est important, le tempo.

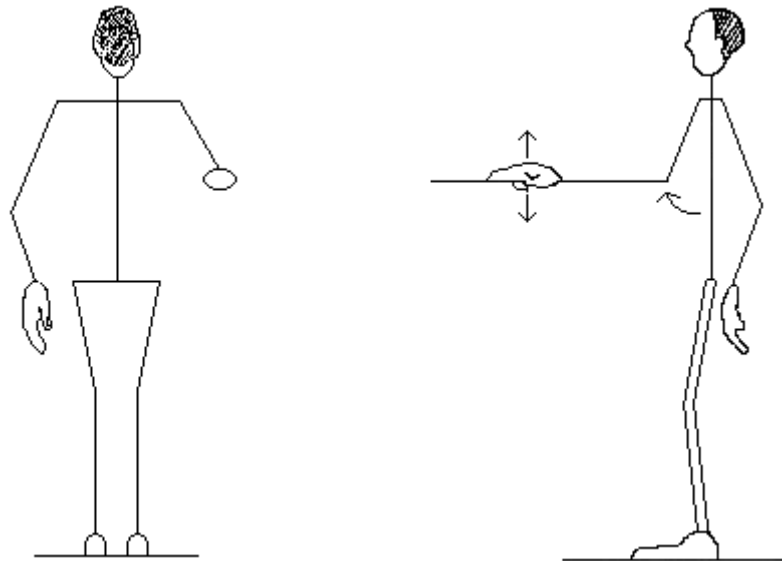
Il y a toujours décalage entre le geste d'*arsis* et le résultat sonore obtenu. Tout événement musical d'ordre diachronique (départ d'une ou de plusieurs voix, variables d'ordre agogique...) ou dynamique (variations de nuances, accents...) est donc déclenché par un geste en anticipation du chef ; l'événement gestuel précède toujours l'événement musical.

## **1.3. Gestuelle générale**

### **1.3.1. Posture**

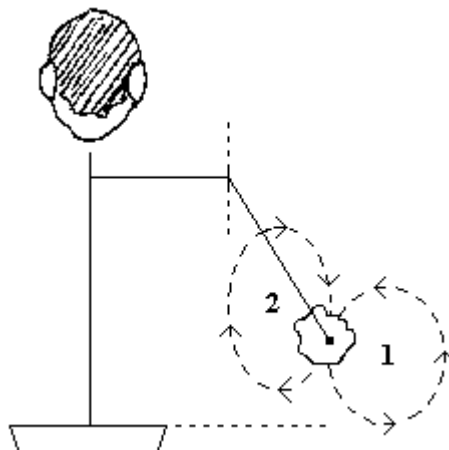
- La posture générale du conducteur est fondée sur l'équilibre parfait du corps sur les deux jambes, les coudes légèrement écartés du buste.
- L'avant-bras droit forme avec le bras un angle tel que la main sera placée à hauteur du coude.
- Le dessin du point de lecture s'effectue non pas en face de l'axe du corps, mais décalé vers la droite, dans l'axe du coude.
- Le mouvement de la main n'est articulé, d'une manière générale, ni du poignet, ni du coude, mais essentiellement de l'épaule.
- Il s'effectue toujours dans la direction verticale, le mouvement d'avant en arrière ou d'arrière en avant n'étant pas lisible pour le chœur.

**Figure 5**



On a ainsi, pour une battue à deux temps (*pour la représentation des postures, et la cohérence avec les schémas concernant les battues, les illustrations montrent le conducteur vu de dos*) :

**Figure 6**



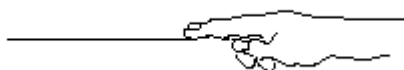
### **1.3.2. Main droite**

#### **1.3.2.1. Main ou baguette ?**

La baguette est utile. Grâce à elle, le bras droit est plus précis et peut dessiner des gestes *legato* de très petite dimension, donc pianissimo, parfaitement lisibles. Cela mène le conducteur à une épuration du geste de main droite, alors vraiment adapté à la direction rythmique de l'œuvre. L'acquisition de la dissymétrie des bras est ainsi facilitée.

Pour une efficacité optimum, la baguette doit être dans le prolongement de la main et de l'avant-bras :

**Figure 7**

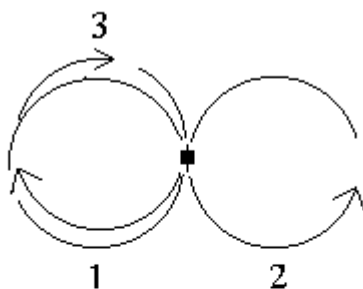


### 1.3.2.2. Lecture des schémas

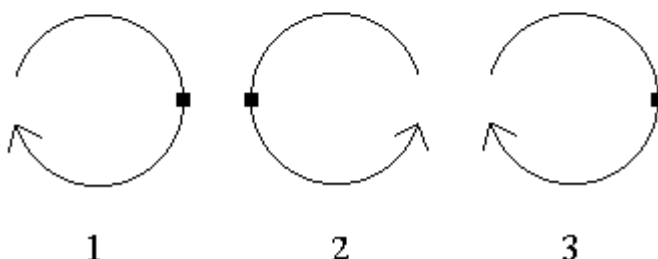
En dehors de la description statique des battues, nous pourrions être amené à en illustrer diachroniquement la gestuelle. Cela suppose un développement des dessins précédents dans l'axe horizontal d'écriture où c'est à chaque passage sur le point de lecture que les temps doivent être comptés. Ainsi, le passage de l'un à l'autre pour une mesure à trois temps *legato* donnera :

Figure 8

dessin statique



dessin développé



### 1.3.2.3. Battues

#### 1.3.2.3.1. Battues simples de 1 à 4 temps

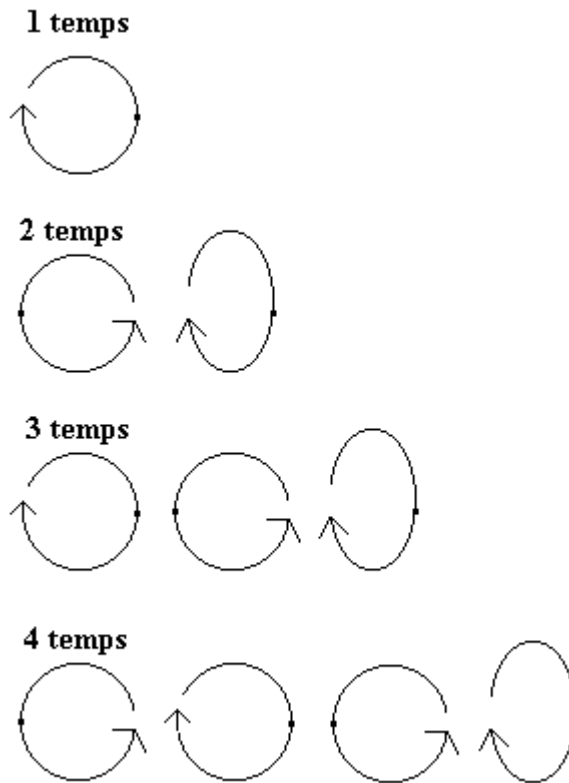
##### 1.3.2.3.1.1. Description

Le geste initial, base de l'ensemble des battues, est une adaptation à la forme *legato* du geste *staccato* issu du mouvement de balancier initial. Ainsi, si l'on peut aisément transformer, ainsi que nous l'avons fait, le geste *staccato* de double pulsation en un geste *legato*, on peut faire de même pour tous les nombres de pulsations.

Dans le cas des musiques à mesure stricte, pour satisfaire aux principes d'arsis et d'anticipation, nous adaptons ces gestes de telle manière que la boucle concernant la dernière pulsation soit effectuée en un mouvement de levée *legato*. Il y a à cela un triple intérêt :

- 1) l'arsis organise la perception de la succession des mesures, source de confort pour le chœur ;
- 2) ce geste, en provoquant le posé du temps fort de la mesure suivante, garantit la qualité de son accentuation ;
- 3) il permet la perception de l'organisation des carrures. On aura donc les dessins suivants :

Figure 9

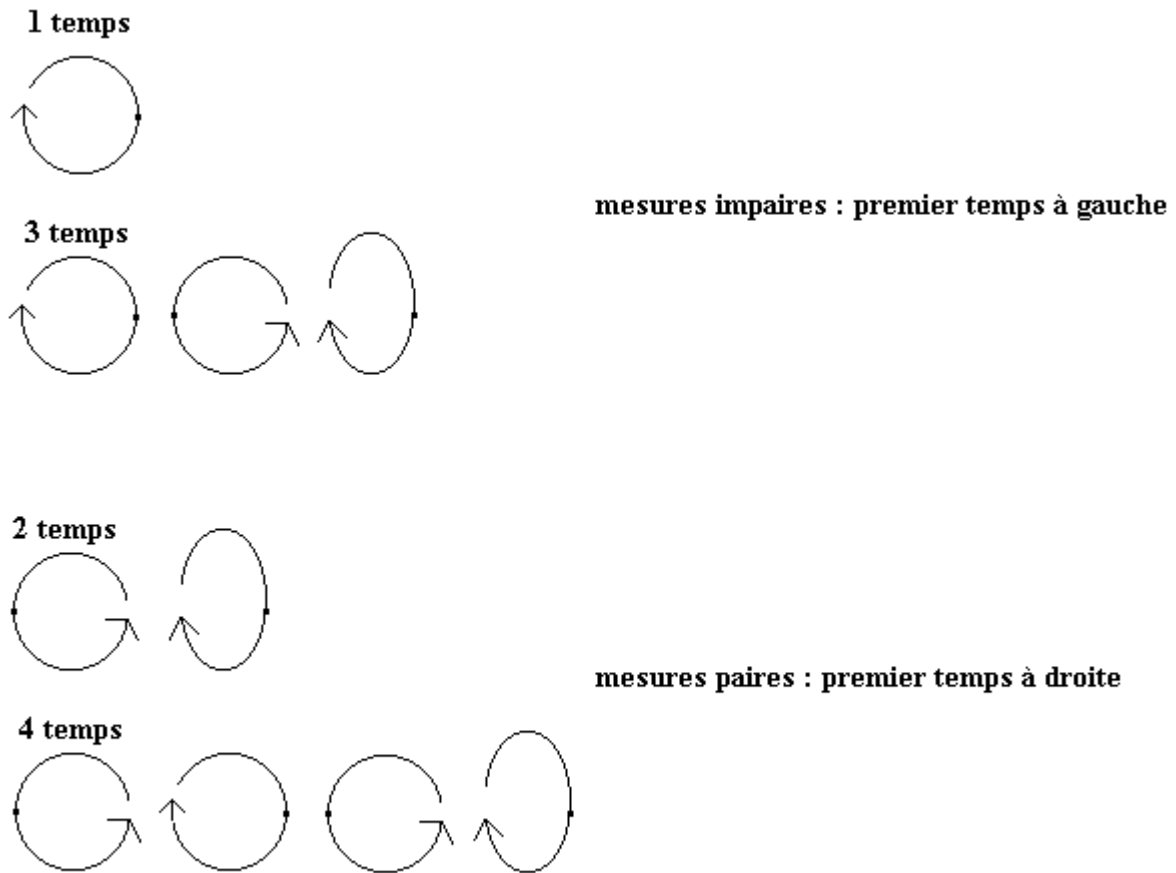


En cas de difficulté de battue, il suffit de retourner au geste *legato* fondamental, le cercle à un temps, pour conserver la maîtrise générale du rythme : puisque toute mesure, quelle qu'elle soit, s'achève sur un geste d'arsis, donc dans le même mouvement que le cercle à un temps, lorsque le chef a retrouvé ses repères, il transforme ce geste en arsis de la battue correcte.

Ces battues simples n'appellent pas de commentaires particuliers, la souplesse du geste *legato* permettant de passer très facilement d'un type de mesure à l'autre.

La difficulté pour le débutant consiste généralement à mémoriser la direction de départ du premier temps, selon que la mesure est paire ou impaire. En effet, la direction diffère obligatoirement d'un cas à l'autre, si l'on veut respecter les principes d'arsis commune à toutes les mesures et de point de lecture unique :

Figure 10



#### 1.3.2.3.1.2. Changements de mesures simples

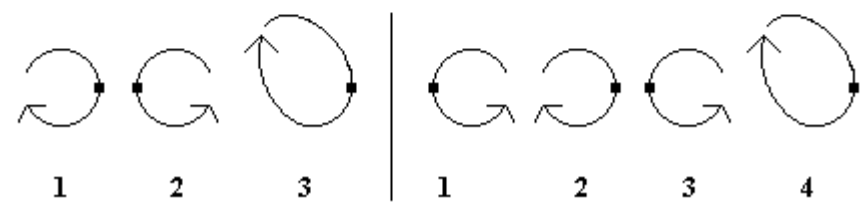
Considérons dans un premier temps des successions de mesures binaires variées, que l'on rencontre très souvent, en particulier dans les musiques du début du 20<sup>ème</sup> siècle.

*Exemple n° 1 : Francis POULENC, Salve Regina.*

Aux mesures 9-10, le passage de 3/4 à 4/4 est justifié par l'organisation du texte, et se dessine ainsi :

9

Ex- su- les fi- li- i  
 fi- li- i E- vae.  
 fi- li- i E- vae.  
 fi- li- i E- vae.



Des mesures ternaires variées peuvent également se succéder de façon simple.

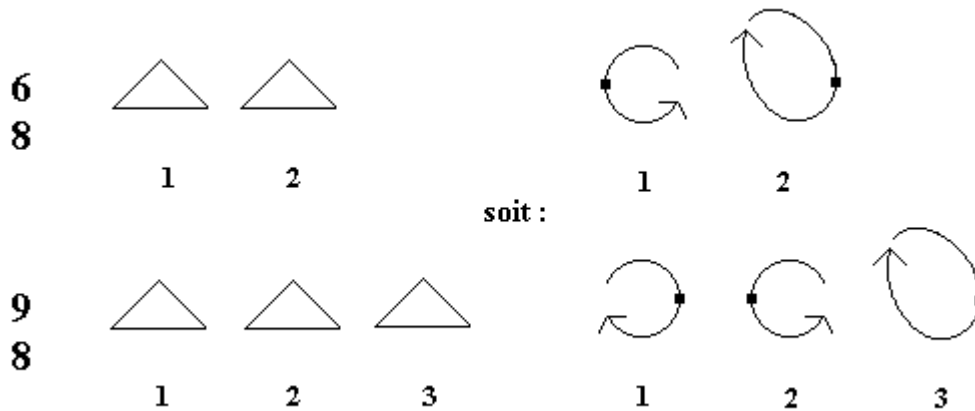
*Exemple n° 2 : Darius MILHAUD, L'année tourne.*

L'indication 6/8 correspond à une mesure à deux temps ternaires non-décomposés (à l'exception du ralenti final). Le passage à 9/8 des mesures 10 et 14 correspond à trois temps ternaires.

10

D'au- tres pa- ro- les s'a- jou- tent plus an- cien- nes en- cor,

En employant les symboles habituels de direction, soit le triangle pour le binaire et le pont pour le ternaire, nous avons la situation suivante :



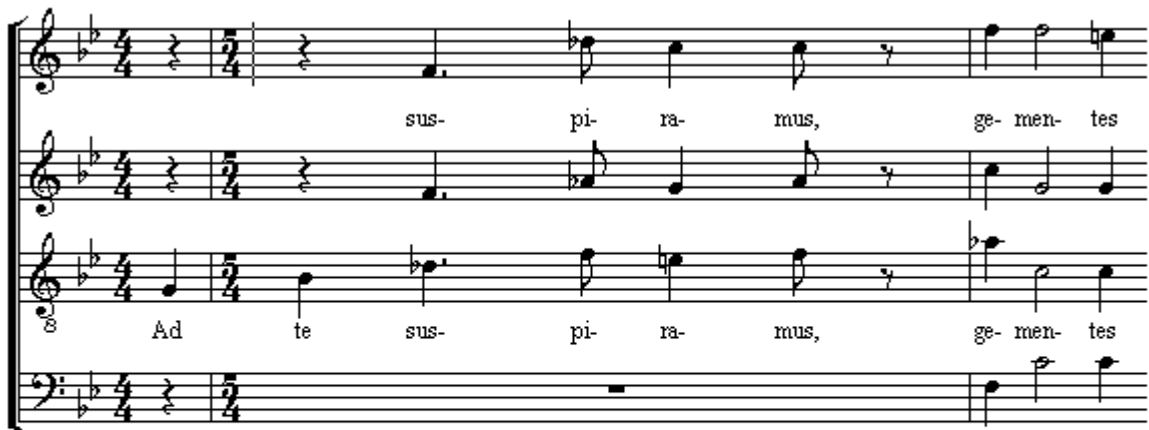
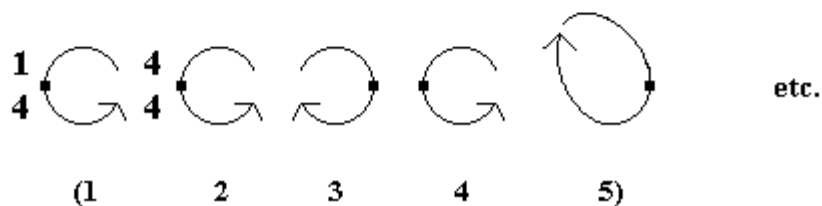
### 1.3.2.3.2. Mesures à 5 temps

Les mesures à 5 temps binaires sont une combinaison de 1, 2, 3 ou 4 temps, en général commandée par le texte. On peut trouver les combinaisons 1 + 4, 2 + 3, 3 + 2, 4 + 1

Exemple n° 3 : Francis POULENC, *Salve Regina*.

La combinaison 1 + 4 se rencontre par exemple aux mesures 13-14, commandée par l'organisation du texte, ses accentuations et les entrées contrapuntiques :

13

On accentue ainsi naturellement la première syllabe du mot *suspiramus*, ainsi que l'accent tonique sur le *men* de *gementes*, dont l'équivalent se retrouve à la mesure suivante, sur le *flen* de *fientes*, alors placé sur le premier temps d'une mesure à 4/4 :

15

ge- men- tes, et flen- tes, in

Detailed description: The image shows a musical score for four staves. The top staff is Soprano, the second is Alto, the third is Tenor (marked with an 8), and the bottom is Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music consists of two measures. The first measure is in 2/4 time, and the second measure is in 4/4 time. The lyrics 'ge- men- tes, et flen- tes, in' are written below the staves, with syllables aligned under the notes. There are accents (apostrophes) over the syllables 'men', 'tes', 'et', and 'fles'.

Pour une accentuation moins nette de ces syllabes et une mise en valeur plus marquée de la respiration écrite, il suffirait de battre la mesure 14 sous la forme 4 + 1, qui respecte la respiration indiquée à la fin du quatrième temps.

On aurait alors le dessin suivant :



Exemple n° 4 : Francis POULENC, *O magnum mysterium*.

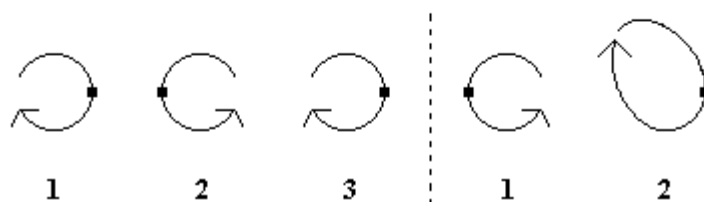
Les mesures 25 et 26 présentent une succession de 3 + 2 et 2 + 3 justifiée par le texte :

25

bouche fermée

cu- jus vi- ce- ra me- ru- e- runt

Be- a- ta Vir- go



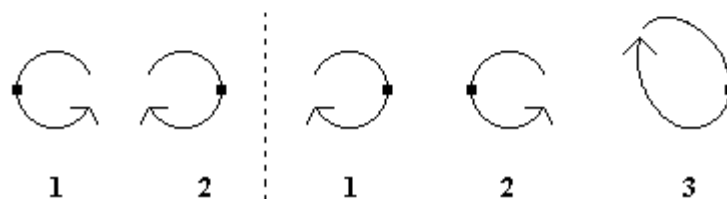
26

bouche fermée

ta- re Do- mi- num Chris- tum

bouche fermée

bouche fermée



### 1.3.2.3.3. Mesures à 6 temps

Exemple n° 5 : Francis POULENC, *Salve Regina*.

Sal- ve Re- gi- na, Ma- ter mi- se- ri- cor- di- ae

En utilisant une mesure à 6/4 et non pas deux mesures à 3/4, le compositeur nous indique qu'il ne souhaite pas d'accent sur le quatrième temps de la mesure (qui serait alors le temps fort de la deuxième mesure à 3/4). Il n'y a donc qu'une thésis, sur le premier temps, le reste de la mesure apparaissant à la fois lié et monocorde, dans une ambiance de litanie :

Ma- ter mi- se- ri- cor- di- ae

et non :

Ma- ter mi- se- ri- cor- di- ae

Pour cette raison, quelle que soit la combinaison choisie, il faut prendre garde à ne pas introduire d'arsis sur le troisième temps de la mesure, et limiter celle-ci au dernier temps. Sur le plan de la gestique, on peut opter pour un double 3/4 (sans arsis intermédiaire), de la façon suivante :

3 4 1 2 3 1 2 3

On peut aussi utiliser la battue dite "à l'italienne", qui se dessine ainsi :

6 4 1 2 3 4 5 6

Exemple n° 6 : Johannes BRAHMS, *Zuf zur Maria*.

Cette pièce est écrite dans un tempo qui, pour la richesse rythmique concernée, demande un décomposé différent suivant que l'on a affaire au type de la mesure 1 ou de la mesure 2. Dans le

premier cas, les temps à marquer sont placés sur la première noire et, dans une moindre proportion, sur la quatrième, le rythme étant majoritairement réductible à  $\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet$ :

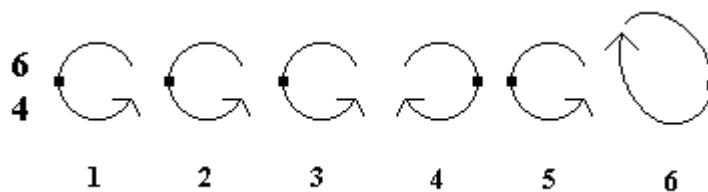


Dans le deuxième cas, on voit que le rythme demande un appui sur les troisième et sixième noires, selon le rythme majoritaire  $\bullet\bullet\bullet\bullet$ :

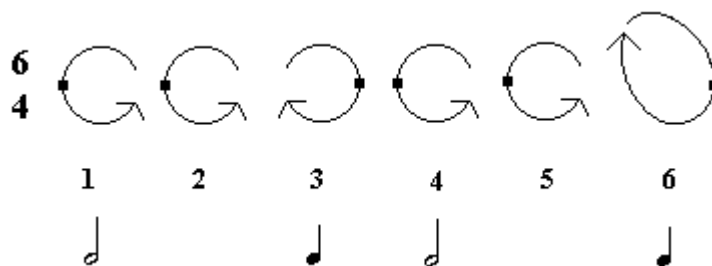


On peut adopter deux types différents de battue en fonction de la prédominance de l'un ou l'autre de ces aspects.

- Dans le premier cas, on adopte la battue déjà vue "à l'italienne", qui est la plus neutre. Rappelons-en le dessin :



- Dans le second, c'est de préférence la battue dite "à l'allemande", dont le dessin permet aux interprètes de placer facilement la formule rythmique  $\bullet\bullet$  et en rend plus perceptible la spécificité.



La battue à l'italienne est cependant plus polyvalente, et on peut la préférer dans toutes les situations rythmiques comprenant deux temps ternaires décomposés. Sa souplesse d'utilisation est en effet bien plus grande que celle de la battue à l'allemande.

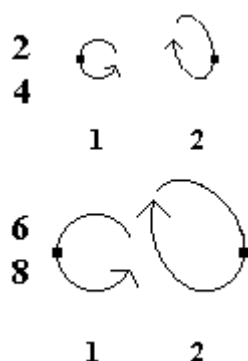
#### 1.3.2.3.4. Combinaisons binaire - ternaire

L'intérêt essentiel du *legato* est qu'il permet de contenir du binaire aussi bien que du ternaire. Il n'y a ainsi aucune différence gestuelle entre une mesure à deux temps binaires (mesure à 2/4) et une mesure à deux temps ternaires (mesure à 6/8, ou à adjonction de triolets), une mesure à trois temps binaires (mesure à 3/4) et une mesure à trois temps ternaires (mesure à 9/8, ou à adjonction de triolets), etc.

Pour cette raison, le geste de *legato* est particulièrement efficace dans les cas où se superposent ou se succèdent dominant et ternaire dominant.

Notons cependant, si les gestes binaire et ternaire, du fait du *legato*, sont similaires, des différences d'amplitude peuvent apparaître. Ainsi, nous avons ( ♩ = ♩ ), pour les mesures 2/4 et 6/8, les

dessins suivants :



#### 1.3.2.3.4.1. Ordre de la simultanéité

*Exemple n° 7, Claude DEBUSSY, Dieu, Qu'il la fait bon regarder !*

Le geste *legato* permet ici de faire passer la superposition de binaire et de ternaire de la levée sur la mesure 12 : l'entrée des basses s'effectue sur la dernière croche binaire, et se superpose au triolet de croches des ténors et soprani :

12

Tou- jours sa beau- té re- nou- vel- le.

Tou- jours sa- beau- té re- nou- vel- - le.

Tou- jours sa beau- té re- nou- vel- le.

Tou- jours sa beau- té re- nou- vel- le.

*Exemple n° 8 : Manfred TROJAHN, Ave Maria.*

De la même façon, les triolets de noires des mesures 41 et 42 (formant broderies d'accords) s'intègrent dans une mesure à 4/4, donc à binaire dominant. S'il est possible, à la mesure 41, de les décomposer à la croche de triolet, puisque les voix d'hommes ont une tenue, cela n'est pas le cas à la mesure suivante, puisque le rythme binaire des voix de femmes, porteuses de la prégnance harmonique, doit être battu. Malgré la relative difficulté due à la lenteur du tempo, ils se placeront mieux dans du *legato* que du *staccato*. On dessine donc l'ensemble dans une battue à 4/4 :

40

**1.3.2.3.4.2. Ordre de la succession**

Le cas le plus simple de combinaison binaire-ternaire d'ordre horizontal concerne l'hémiole.

*Exemple n° 9 : Giuseppe Ottavio PITTONI, Cantate Domino.*

25

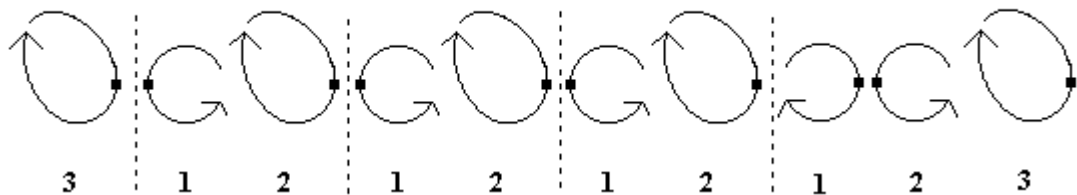
Sop. 

Si l'on inscrit les hémioles dans une mesure à 2/4, on obtient une écriture plus conforme à la nature rythmique du morceau, que le placement du texte nous confirme sans équivoque :

Sop. 

Il convient donc de battre de la façon suivante :

25

*Exemple n° 10 : Clément JANEQUIN, Ce mois de may.*

L'écriture de base est également altérée par des hémioles ; mais ici, la mesure, se confondant avec la pulsation, est à un temps ternaire, et les hémioles engendrent temporairement du binaire. En abandonnant sur les hémioles la battue à 1 temps ternaire pour dessiner trois temps binaires, on passe à une battue à 3/2 qui, s'achevant normalement sur un geste d'arsis, permet de reprendre la battue à un temps ternaire :

60

ce moys de may, je ves-ti-ray.

3 4    3 2    3 4    3 4

1    1 2 3    1

Cette prise en charge de l'hémiole permet de jouer sur le tempo en introduisant un ralenti que le 3/2, pour peu qu'il soit battu plutôt *staccato*, provoque très facilement ; le retour au 3/4, tout aussi facilement, permet le retour au tempo initial.

*Exemple n° 11 : Pasa el agua, Renaissance espagnole*

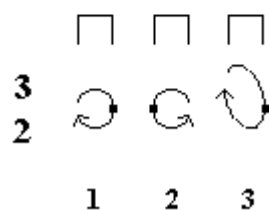
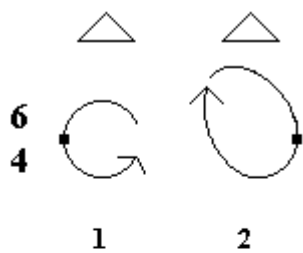
Il présente un cas similaire de combinaison ternaire/binaire, sous la forme du rythme de *séguedille*, faisant se succéder deux temps ternaires et trois temps binaires :

9

Ju me'n a-nay en un-ver-gel

Ces rythmes consistent en une organisation soit d'ordre ternaire dominant, soit d'ordre binaire dominant, des mêmes valeurs rythmiques.

- Que l'organisation soit d'ordre ternaire dominant, et nous avons du 3/2 (donc à trois temps) :
- Que l'organisation soit d'ordre binaire dominant, et nous avons du 6/4 (donc à deux temps) :



On a donc finalement :

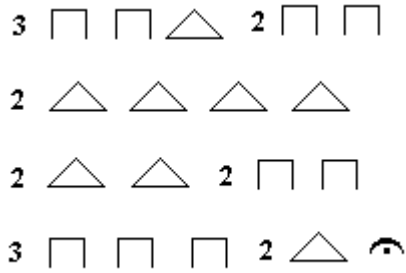


L'ordre de la succession concerne également des associations de mesures diverses, dont voici quelques exemples :

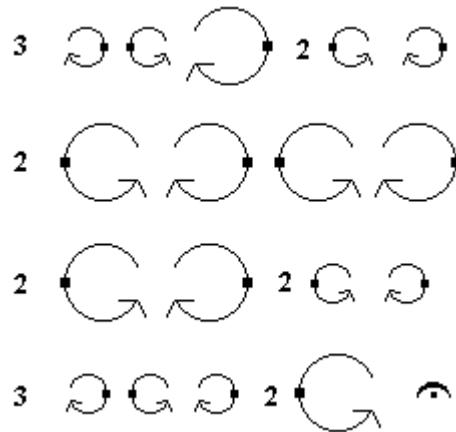
*Exemple n° 12 : Jacques MAUDUIT, Voicy ce verd et beau may.*

L'organisation rythmique de cette pièce est détaillée dans le schéma suivant :

Cela peut s'inscrire dans des mesures permettant un cadrage plus précis et plus pratique, comme :



Dans un geste *legato*, la succession de ces mesures s'effectue sans difficulté particulière, puisque l'on se borne à la succession des gestes suivants :



*Exemple n° 13 : Igor STRAVINSKY, Pater noster.*

L'organisation rythmique de cette pièce est définie par rapport à une relation de durées arithmétiquement irrégulières. On a ainsi successivement 3/4, 3/8, 2/4, 2/4, 3/8, 2/8, 3/8, 2/4, 3/4, 2/4 . La difficulté tient à donner une pulsation dépendant rigoureusement de cette irrégularité arithmétique. La direction rythmique de ces mesures (ne présentant pas de geste d'arsis, en raison de l'ambiance de psalmodie), peut être la suivante :

25

et di- mit- te no- bis de- bi- ta no- - stra, si- cut et

nos di- mit- ti- mus de- bi- to- ri- bus nos- tris :

L'enchaînement de mesures à 1 temps ternaire ou binaire suppose le même geste, seule l'amplitude variant, puisque le 3/8, contenant une croche de plus que le 2/8, est plus long d'environ 4/10 de seconde, au tempo de ♩ = 72.

*Exemple n° 14 : Maurice DURUFLE, Tu es Petrus.*

Les mesures à 5/8 présentent deux combinaisons possibles (ternaire/binaire ou binaire/ternaire), dont l'auteur précise l'organisation, déterminant deux types d'accentuation :

14  
 bo, ae-di-fi-ca-bo Ec-clé-si-an  
 fi-ca-bo, ae-di-fi-ca-bo- Ec-  
 fi-ca-bo, ae-di-fi-ca-bo- Ec-  
 - fi-ca-bo, ae-di- - fi-ca-bo- Ec-

- Dans le cas de la subdivision ternaire/binaire (mesure 15, par exemple), on peut dessiner une mesure à deux temps sous la forme habituelle, mais dont le premier cercle, correspondant au ternaire, sera plus grand, puisque devant contenir une croche de plus que le temps binaire ;
- Dans le cas de la subdivision binaire/ternaire (mesure 17, par exemple), on dessine une mesure à deux temps sous la forme habituelle, mais dont le second cercle, correspondant au ternaire, est plus grand :



*Exemple n° 15 : Luciano BERIO, Cries of London.*

Berio associe 12/8, 10/8, 9/8, 6/8, et 3/4, avec ternaire ou binaire dominants. Le premier apparaît dans les mesures à 6/8 et 9/8, et le second dans les mesures à 3/4. C'est une situation connue.

Par contre, on trouve des combinaisons binaire/ternaire dans les mesures à 10/8, de deux façons différentes :

- A la mesure 11, nous avons une battue à 4 temps, dont les deux premiers sont ternaires, et les deux derniers binaires. On a donc logiquement les quatre boucles habituel-

les de la mesure à quatre temps, mais dont les deux premières seront plus grandes, puisque contenant chacune une croche de plus que les deux dernières.

- La mesure 14 est identique à la mesure 11 sur le plan de la battue, mais la combinaison rythmique est complexifiée puisque les basses, selon un processus d'accélération rythmique original, passent du ternaire pur au binaire pur par du binaire dans du ternaire, (les ♩. correspondant à des duolets), sur le deuxième temps.

8

Basses 2

these these are these

are the cries the cries - of

Lon- - don town -

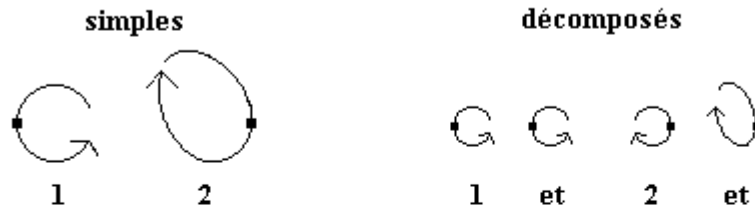
### 1.3.2.3.5. Décomposition de mesure

Pour diverses raisons, essentiellement de tempo, le chef de chœur peut être amené à subdiviser les temps.

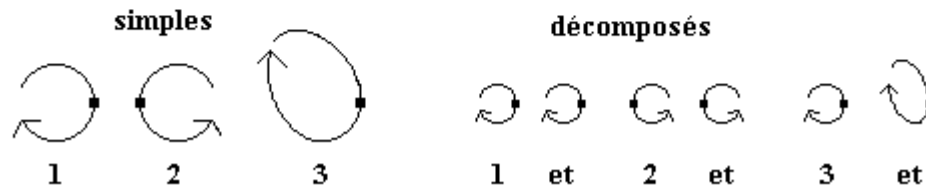
#### 1.3.2.3.5.1. Pulsation binaire

Le principe de la décomposition consiste à conserver le dessin initial de battue de la mesure considérée, en redoublant pour chaque temps le geste de la main, dans le même cercle, le redoublement étant en arsis.

### mesure binaire à deux temps



### mesure binaire à trois temps



Les gestes d'arsis n'ont pas la même amplitude selon qu'ils sont sur le dernier temps de la mesure (grande amplitude), ou sur les autres temps (petite amplitude).

En effet, ces derniers n'ont pour but que d'amorcer, selon le principe d'anticipation, le posé du temps suivant, afin que la décomposition de ces temps n'ait pas pour effet de dénaturer la mesure (4/4 à la place de 2/2 décomposé, dans notre premier exemple).

A ce titre, ils n'ont pas la même valeur que les gestes d'arsis de fin de mesure, qui structurent la forme immédiatement supérieure du rythme, l'organisation des mesures.

*Exemple n° 16 : W. A. MOZART, Ave verum corpus.*

Cet *Adagio* est écrit à 2/2, qui demande à être décomposé à la noire, tout en respectant la mesure à 2 temps qui commande les accentuations et le rythme harmonique à la blanche. Les temps forts sont différents de ceux d'une mesure à 4/4. Conserver la pulsation à deux temps à ce tempo suppose de dessiner la double boucle de la mesure à deux temps, en redoublant le geste à l'intérieur de chaque boucle, pour marquer chaque noire :

3

A- ve, A- ve

1 et 2 et

Exemple 17 : Claude Debussy, *Dieu, Qu'il la fait bon regarder !*

28

Dieu! qu'il la - fait bon re- gar- der!

Dieu! qu'il la - fait bon re- gar- der!

Dieu! qu'il la - fait - bon - re- gar- der!

bon re- gar- der!

A l'indication *plus lent*, il importe de garder une précision de geste permettant un bon placement rythmique général, et plus particulièrement celui des doubles-croches finales.

Exemple n° 18 : J. S. BACH, *Wahrlich, diser ist Gottes Sohn gewesen.*

Le rythme harmonique étant à la croche (c'est particulièrement net sur la cadence), sa perception suppose une décomposition de la mesure. On peut battre ce chœur en dessinant les croches de chaque temps dans la même boucle, de la façon ci-dessous :

1

War-lich, die-ser ist Got-tes Sohn - ge-we-sen.

War-lich, - die-ser ist Got-tes Sohn - ge-we-sen.

War-lich, war-lich, die-ser ist Got-tes Sohn ge-we-sen.

War-lich, die-ser ist Got-tes Sohn - ge-we-sen.

LA  $\flat$  V VI IV II V I

1 et 2 et 3 et 4 et 1

### 1.3.2.3.5.2. Pulsation ternaire

Le principe est le même que pour les pulsations binaires, à la différence près que, pour la clarté du geste, le dessin de chacune des trois croches de chaque temps est modifié.

Exemple n° 19 : W. A. MOZART, *Placido è il mar.*

21

*f* or, su, su! par-tia-mo or' or.

*p* or, par-tia-mo or' or.

or, su, su! par-tia-mo or' or.

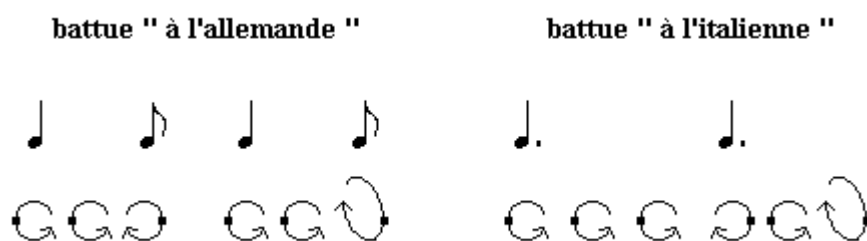
or par-tia-mo or' or.

Ce chœur pose un problème de décomposition de la mesure ; nous sommes dans un tempo qui, pour la richesse rythmique concernée, demande un décomposé différent suivant que nous sommes en présence au type de la mesure 21 ou de la mesure 22 : le premier cas demande un appui sur les troisième et sixième croches, selon le rythme

Dans le deuxième cas, les temps à marquer sont placés sur la première croche et, dans une moindre proportion, sur la quatrième, le rythme dominant étant ♩.

On peut adopter deux types différents de battue en fonction de la prédominance de l'un ou l'autre de ces aspects :

- Dans le premier cas, c'est de préférence la battue à l'allemande, dont le dessin permet aux interprètes de placer facilement la formule rythmique ♩
- Dans le deuxième cas, il s'agit de la battue, plus neutre, à l'italienne :



Remarquons de nouveau que la battue à l'italienne étant plus polyvalente, sa souplesse permet d'aisément l'utiliser dans toutes les situations rythmiques à deux temps ternaires décomposés. Ainsi, on peut sans problème diriger tout ce chœur à l'italienne, ce qui est moins aisé à l'allemande.

*Exemple n° 20 : Adam de la HALLE, Diex, comment porroie.*

La transcription moderne de cette pièce utilise, pour articuler le texte, des mesures ternaires. Ces deux mesures à 6/8 sont différentes :

- la mesure 1 correspond au type de battue à l'allemande, qui permet de poser les mélismes des troisième et sixième croches ;
- quant à la mesure 2, sa forme simple se suffit du dessin de la battue à l'italienne :

### 1.3.2.3.5.3. Pulsation mixte

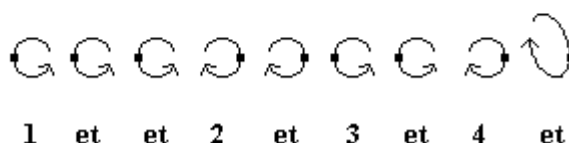
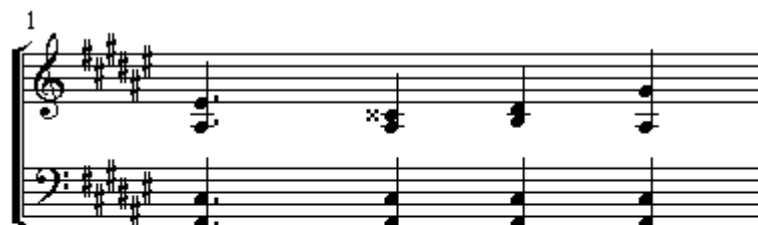
Les musiques du 20<sup>ème</sup> siècle présentent de manière très courante des combinaisons de binaire et de ternaire dont nous avons vu plus haut les formes non décomposées.

*Exemple n° 21 : Olivier MESSIAEN, O sacrum convivium.*

Nous sommes en présence de mesures à 2, 3 ou 4 temps.

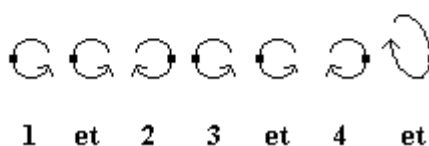
1) Les mesures à 4 temps sont de plusieurs sortes :

- première mesure : point ajouté sur le premier temps, donnant  $\bullet \dots \bullet \bullet \bullet$  Dans ce cas, on peut tripler le mouvement de la première boucle, pour intégrer les trois croches du premier temps, utilisant pour les trois autres le décomposé normal de la mesure à 3/4.



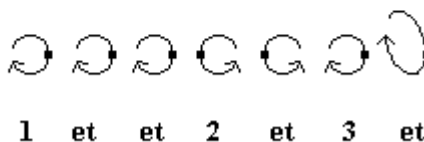
- deuxième mesure : valeur retranchée sur le deuxième temps, qui donne  $\bullet \bullet \bullet$

On peut réduire le deuxième temps à une seule boucle, correspondant à l'unique croche de ce temps, utilisant pour les trois autres le décomposé normal de la mesure à 3/4.



3) Considérons maintenant les mesures à 3 temps. Certaines formules rythmiques du système de Messiaen donnent des mesures que l'on peut battre à trois temps égaux. Mais on trouve également des temps inégaux. C'est le cas de la mesure 24 ou ses équivalentes, construites sous la forme  $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$  ou  $\bullet \dots \bullet \bullet \bullet$

Dans ce cas, il est possible de dessiner la battue suivante :



4) Enfin, le même procédé d'exploitation du matériau rythmique donne des mesures à deux temps inégaux.

- On peut en voir un exemple à la mesure 15 et ses équivalents. Dans ce cas, on dessine la figure reproduisant une battue de forme 3 + 2 (cf. exemple 14) :



- L'augmentation inexacte de ce rythme, à la mesure 16, sous la forme ♩., demande pour sa part un double dessin à l'italienne (cf. exemples 5 et 19).



#### 1.3.2.4. Levée

La levée détermine la qualité de l'attaque, en même temps qu'elle assure la précision initiale du tempo. Se rajoute un troisième paramètre, relatif à la respiration des chanteurs. Le chef rassemble en effet, en un seul geste, une multiplicité de rythmes physiologiques pour n'en faire qu'un seul, collectif, par lequel va se constituer le rythme musical.

Pour que le geste de levée satisfasse à ces trois paramètres, il doit, en prenant en compte le principe d'arsis et d'anticipation, s'effectuer en deux étapes :

- 1) Afin que le tempo soit préalablement intégré par les chanteurs, le conducteur dessine les deux pulsations précédant le premier temps fort de l'entrée du chœur ;
- 2) La deuxième de ces pulsations est battue dans le geste d'arsis, provoquant la respiration collective de chœur et, par anticipation, le départ du chœur.

Ce principe s'adapte à toutes les situations, en fonction de la mesure considérée et de la place rythmique du départ.

### 1.3.2.4.1. Sur le premier temps de la mesure

La situation la plus simple est la levée sur le temps, pour laquelle le temps suivant le geste d'arsis correspond précisément au premier temps chanté. Qu'il s'agisse du premier temps de la mesure ou d'un autre temps, c'est dans tous les cas le principe que nous venons de définir qui détermine le geste de levée. Ce geste est le même quelle que soit la mesure considérée : en effet, la pièce démarrant en début de mesure, le geste d'arsis de celle-ci est toujours dessiné dans la même position, en boucle vers l'intérieur.

Exemple n° 22 : *Pasa el agua*, Anonyme, 15<sup>ème</sup> siècle.

Dans une mesure à deux temps où le départ est placé sur le premier temps, il suffit de donner le tempo en battant deux pulsations, correspondant à deux temps précédents fictifs, de transformer le dessin du deuxième en geste d'arsis, qui va provoquer respiration et départ du chœur :

Exemple n° 23 : Giuseppe Ottavio PITTONI, *Cantate Domino*.

Ici, on va dessiner les deux pulsations précédentes, dans une mesure à 3/4, ce qui est similaire à la situation précédente :

### 1.3.2.4.2. En anacrouse

Le départ en anacrouse ne modifie pas cette façon de procéder. On considère le premier temps fort comme départ réel, et l'anacrouse se place automatiquement.

Exemple n° 24 : Clément JANEQUIN, *Ce mois de may*.

Le départ en anacrouse de cette pièce battue à un temps ternaire peut s'effectuer en battant deux pulsations (soit, dans la transcription moderne, deux mesures). Le geste d'arsis placé sur la deuxième entraîne départ en anacrouse et accent sur le temps suivant, sur le mot *moys* :

#### 1.3.2.4.3. Sur un autre temps

Ici, il faut transformer en geste d'arsis la pulsation précédant le temps chanté.

*Exemple n° 25 : Henry PURCELL, Thou knowest, Lord.*

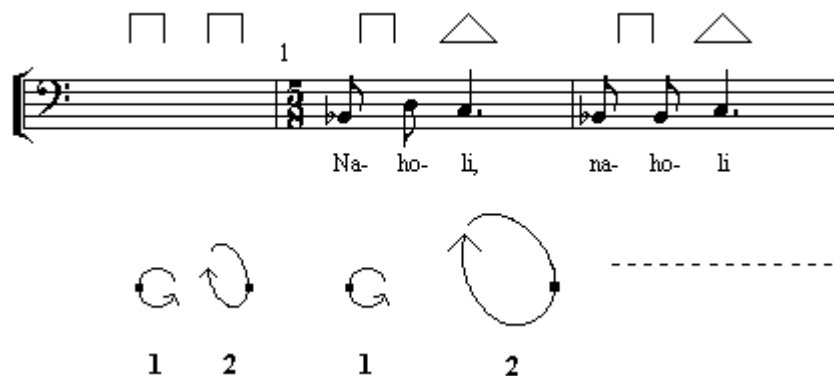
Inscrit dans une mesure à 4/4, le départ du chœur est placé sur le deuxième temps, ce qui conduit le chef à battre les deux pulsations précédentes, c'est-à-dire un quatrième et un premier temps, ce dernier étant transformé en geste d'arsis afin que le départ soit effectif sur le deuxième temps.

#### 1.3.2.4.4. Cas des mesures mixtes

Dans ce cas, les deux pulsations préparatoires sont battues comme étant de même nature (binaire ou ternaire) que la première pulsation de la pièce.

*Exemple n° 26 : Béla BARTOK, Song of the Hayharvesters from Hiadel.*

La mesure de cette pièce se décomposant en binaire/ternaire, les deux pulsations préparatoires doivent être binaires. On bat donc une mesure à 2/4 imaginaire, dont le second temps en arsis effectuera la levée sur le premier temps (binaire) de la mesure à 5/8 :



### 1.3.2.5. Fin de phrase

#### 1.3.2.5.1. Coupe finale

Si le geste d'arsis, en donnant son impulsion à la musique, en mettant en place tempo et accentuation, est un geste capital, celui de fin de phrase ne l'est pas moins. La maîtrise du passage de la musique au silence réclame aussi sa technique de direction, et doit, pour ces raisons, procéder d'une analyse du texte musical, ainsi que des principes généraux de *legato* et d'anticipation. Plusieurs situations sont à envisager.

##### 1.3.2.5.1.1. Coupe simple

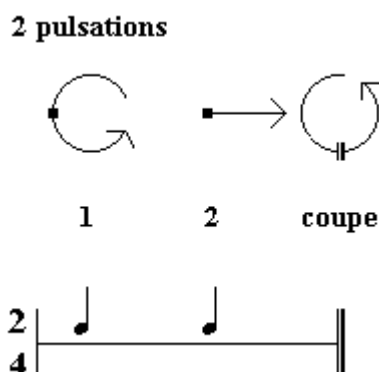
Dans ce cas général, le conducteur doit, dans le tempo qu'il a adopté pour la fin de la phrase, faire une simple césure interrompant le son lorsque le dernier temps chanté est achevé, c'est-à-dire en dessinant son geste de telle manière qu'il s'achève exactement au début du temps suivant.

La principale différence avec le geste que nous connaissons jusqu'à présent est que l'arsis du dernier temps, provoquant le temps suivant, est ici remplacée par le geste de coupe, menant à l'immobilité, lui-même provoquant le silence.

Pour cela, la main, en un mouvement *legato*, dessine vers l'extérieur une boucle se fermant par le haut, et arrive à immobilisation sur le temps suivant (réel, ou imaginaire, dans le cas de la dernière mesure d'une pièce).

Le remplacement du geste d'arsis placé en une boucle ascendante vers l'intérieur, par un geste de coupe dessinant une boucle ascendante vers l'extérieur, suppose une adaptation du dessin de la battue, afin que la main se trouve dans le mouvement gauche-droite lors du dernier temps. Pour cela, il suffit, quelle que soit la battue, de dessiner ce dernier temps vers l'extérieur, donc dans la même direction que le pénultième.

Voici, par exemple, le cas d'une mesure à deux pulsations, le principe s'étendant à tout type de battue :



Exemple n° 27 : Paul HINDEMITH, *Un cygne*.

La traduction gestuelle de la mesure 23 est la suivante :

The image shows a musical score for Example 27, consisting of four staves in 4/4 time. The lyrics are "et de dou-te." Below the score, four numbered gestures are shown: 1, 2, 3, and 4. Gesture 4 is labeled "coupe".

et de dou- te.

1 2 3 4 coupe

Exemple n° 28 : Camille St. SAËNS, *Ave verum corpus*.

The image shows a musical score for Example 28, consisting of four staves in 4/4 time. The lyrics are "a - mi - ne -". Below the score, two numbered gestures are shown: 1 and 2. Gesture 2 is labeled "coupe".

42  
a - mi - ne -  
a - mi - ne -  
a - mi - ne -  
a - mi - ne -

1 2 coupe

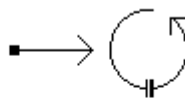
On retrouve dans le geste de coupe le principe d'anticipation : en effet, il existe, comme dans le geste d'arsis, un léger laps de temps entre l'action et son résultat sonore. Se défendre contre ce décalage naturel par un geste *staccato* est inutile, et pourrait provoquer un accent final.

### 1.3.2.5.1.2. Point d'orgue

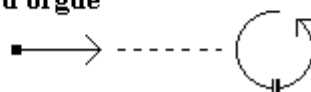
Très souvent, la fin d'un morceau s'effectue sur un point d'orgue placé sur le dernier temps chanté. Il n'y a pas, sur le plan de la gestique, de différence fondamentale avec le geste de coupe simple : on prolonge simplement vers la droite la fin de la boucle du dernier temps chanté, prolonge

geant ainsi le son ad libitum avant le geste de coupe. On a, pour une mesure à trois temps, en comparant coupe simple et coupe avec point d'orgue :

**coupe simple**



**coupe de point d'orgue**

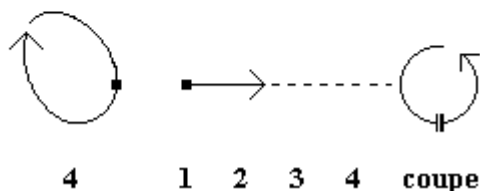


### 1.3.2.5.1.3. Point d'orgue mesuré

Un point d'orgue mesuré fait apparaître des durées qu'il n'est pas nécessaire de battre. Donnons en deux exemples :

*Exemple n° 29 : Henry PURCELL, Thou knowest, Lord.*

La cadence de cette pièce s'achève sur une ronde qu'il serait superflu de battre ; il suffit de considérer la ronde finale, dans sa gestique, comme un point d'orgue durant 4 temps. On dessine donc les gestes suivants :



*Exemple n° 30 : Igor STRAVINSKY, Pater noster.*

Ici aussi, il est inutile de battre dans le vide la noire liée à la blanche pointée ; on compte mentalement un point d'orgue mesuré de 4 temps, de la façon suivante :

A- men.

2 3 1 2 3 coupe

### 1.3.2.5.2. Coupe intermédiaire

En dehors de la conclusion de la pièce, on peut trouver des articulations intermédiaires du discours se traduisant par des coupes simples ou des points d'orgue, mais également par des respirations.

#### 1.3.2.5.2.1. Respiration

Le geste de respiration est indiqué sur la partition par une simple virgule. Il signifie que le son doit être interrompu, sans rajout de temps supplémentaire. Ce signe, qui n'est pas spécifique à la musique chantée, prend ici une signification particulière : la respiration physiologique, qui pose bien souvent des problèmes aux choristes, devient ici partie prenante du discours musical.

Comme tout geste de coupe, la pulsation précédente est battue vers l'extérieur. Pour mettre en place la respiration, cette pulsation doit être légèrement rallongée, puis interrompue très brièvement, pour laisser plus de place à un geste très ample d'arsis qui marque ainsi parfaitement la respiration souhaitée. Observons-en plusieurs exemples :

*Exemple n° 31 : Igor STRAVINSKY, Pater noster.*

La respiration de la fin de la mesure 8 est facilitée si l'on bat un deuxième temps plus ample suivi d'une brève césure :

no- men - tu- um ; ad -

1 2 1 2 1 2

*Exemple n° 32 : Claude DEBUSSY, Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !*

Dans la position rythmique où la respiration est placée, il est plus aisé de décomposer à la croche le dernier temps de la mesure 9 :

de la lou- er. Qui

Chas- cun est prest de la lou- er. Qui

9

1 2 3 et

*Exemple n° 33 : Luciano BERIO, Cries of London.*

Pour la même raison, on décompose la première croche du deuxième temps de la mesure 5, en la rallongeant, pour placer la respiration précédant la reprise, sur le mot *of* :

Altos 1

cries - the cries - of Lon- don

1 2 et

### 1.3.2.5.2.2. Coupe simple

Une coupe simple en cours de pièce est une interruption du son suivie d'un silence avant reprise. Il faut donc à la fois conclure une incise, gérer le silence qui suit et réamorcer l'incise suivante, ce qui nécessite trois actions différentes :

- 1) coupe simple finale ;
- 2) décompte mental des temps de silence ;
- 3) arsis sur la pulsation précédant l'entrée suivante, afin d'en provoquer le départ.

*Exemple n° 34 : Michaël HAYDN, Tristis est anima mea.*

Les gestes concernant les mesures 14 et 15 correspondent au dessin ci-dessous :

13

cir- cum da- bit me. Vos

1 et 2 et

### 1.3.2.5.2.3. Point d'orgue

Les points d'orgue apparaissant en cours de morceau se traitent comme les points d'orgue conclusifs. Mais devant s'enchaîner à une reprise, ils s'achèvent sur un geste d'arsis servant de levée pour le temps suivant. Deux cas peuvent se présenter, suivant que le point d'orgue s'enchaîne immédiatement à la suite, ou qu'un silence les sépare.

#### 1.3.2.5.2.3.1. Enchaînement direct

Dans ce cas, le seul temps de silence, pris sur le point d'orgue, est celui qui est destiné à la respiration des chanteurs. Elle est induite par le geste d'arsis du conducteur. La fonction de ce geste est double, provoquant à la fois la fin du point d'orgue et l'appel pour la reprise.

Puisque ce geste est un geste d'anticipation, il est placé sur le temps précédent la reprise. Le chef rebat donc en un geste d'arsis le temps sur lequel est placé le point d'orgue.

Selon les mesures et les temps sur lesquels se trouvent les points d'orgue, ce geste d'arsis peut être dirigé vers l'intérieur ou l'extérieur, en fonction des principes généraux de battue. Il est ensuite suivi du geste de thésis placé sur le temps correspondant à la reprise de la musique.

On a donc, dans tous les cas :

- 1) point d'orgue sur le temps ;
- 2) coupe du point d'orgue et arsis battue sur le même temps ;
- 3) thésis de reprise sur le temps suivant.

*Exemple n° 35 : J. S. BACH, Werde munter, mein Gemüthe.*

Le point d'orgue étant placé sur le quatrième temps, le geste s'effectue, à la fin du point d'orgue, en rebattant un quatrième temps en arsis :

The image shows a musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "von dir ge-wi-chen, stell' ich,". A '2' is written above the second measure. A fermata is placed over the note 'chen' in the soprano part. Below the score, five diagrams illustrate the organ point gesture:

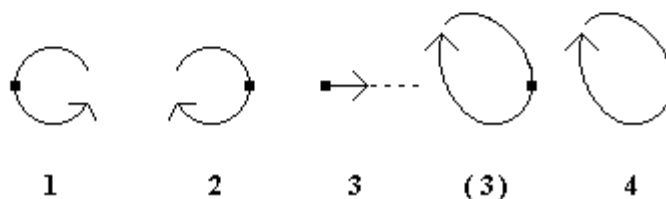
- 1: A circle with a dot on the left and an arrow pointing right.
- 2: A circle with a dot on the right and an arrow pointing left.
- 3: A circle with a dot on the left and an arrow pointing right.
- 4: A horizontal arrow pointing right, followed by a dashed line.
- (4): A circle with a dot on the right and an arrow pointing left, with a curved arrow above it indicating a counter-clockwise rotation.

*Exemple n° 36 : J. S. BACH, Was mein Gott will.*

Dans ce choral, par contre, les points d'orgue sont placés sur les troisièmes temps. Pour quitter le point d'orgue, il suffit de rebattre un troisième temps en arsis, qui a également pour effet de provoquer le départ de l'incise suivante, sur le quatrième temps, lui-même étant placé en anacrouse :

2

das g'scheh' all zeit, sein



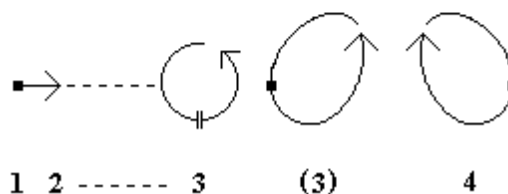
### 1.3.2.5.2.3.2. Enchaînement précédé d'un silence

On peut se trouver dans la situation où un silence sépare la coupe du point d'orgue de la reprise. Dans ce cas, le geste de coupe de ce dernier ne coïncide plus avec le geste d'arsis provoquant le départ suivant. Il faut dissocier les deux : 1) coupe du point d'orgue, comme s'il était final, en amenant la main à l'immobilité ; 2) décompte mental des temps de silence requis ; 3) geste d'arsis provoquant le départ suivant.

Exemple n° 37 : J.S. BACH, *Es ist genug*.

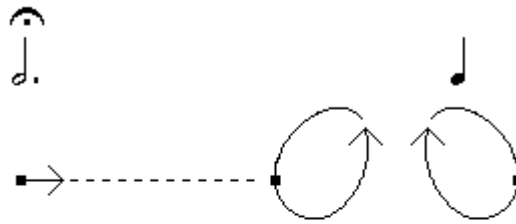
2

ge- nug : so nimm - Herr

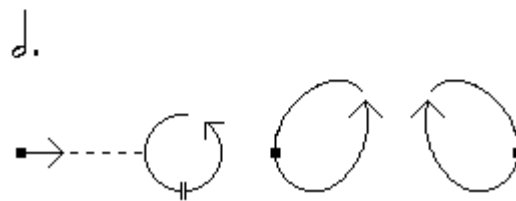


Voici la différence avec le point d'orgue simple :

### point d'orgue simple



### point d'orgue suivi d'un silence

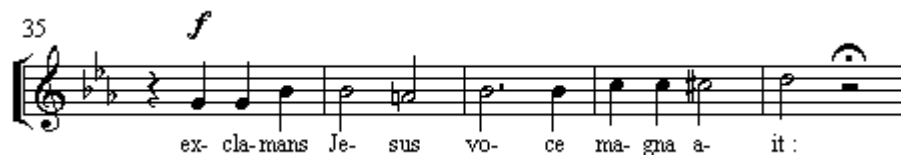


#### 1.3.2.5.2.4. Point d'arrêt

En voici deux écritures différentes :

- 1) point d'orgue sur silence ;
- 2) point d'orgue sur barre de mesure. Dans tous les cas, il suffit de faire une coupe simple avant le point d'arrêt, de tenir celui-ci à l'arrêt *ad libitum* avant de faire le geste d'arsis provoquant le départ de la mesure suivante.

Exemple n° 38 : Michaël HAYDN, *Tenebrae factae sunt*.



Exemple n° 39 : Johannes BRAHMS, *Marias Kirchengang*.



#### 1.3.2.6. Gestion des dynamiques

L'amplitude du geste legato de la main droite est fonction de la dynamique du discours musical. La gestique d'un passage piano forme donc un dessin de plus petite dimension que celle d'un passage forte. Mais seule l'échelle du dessin varie, et sa forme est constante.

Exemple n° 40 : Francis POULENC, *O magnum mysterium*.

Le compositeur utilise fréquemment des nuances en palier, enchaînées sans transition :

35 *p* *mf* *f* *ff*

Do- mi- num na- tum ja- cen- tem ja- cen- tem ja- cen- tem

Cela peut être dirigé en faisant varier l'amplitude de la main droite. Il est bon d'utiliser le geste d'arsis sur la première croche des mesures 36, 37 et 38 pour provoquer la nuance qui suit.

De la même façon qu'il gère les niveaux absolus de dynamiques, le bras prend en charge les variations de ces dynamiques. Le geste se traduit alors par une variation d'amplitude : accroissement dans un *crescendo*, diminution dans un *diminuendo*.

Exemple n° 41 : Johannes BRAHMS, *Marias Kirchengang*.

Le *crescendo-diminuendo* s'inscrit dans une mesure à 4/4 dont on fait progressivement varier l'amplitude de battue en passant de *pp* à une nuance se situant aux alentours de *mf* ou de *f* :

Sop. 1 *pp*

Sop. 2 *pp*

Alt. *p*

Tén. *P*

Ma- ri - a wollt zur Kir - che Gehn, da kam zie anden tie fen See.

Ma- ri - a wollt zur Kir- che gehn, da kam - sie an den - tie - fen See.

### 1.3.2.7. Altération des battues fondamentales

#### 1.3.2.7.1. Simplification de l'écrit

Exemple n° 42 : Bela BARTOK, *Song of the Hayharvesters from Hiadel*.

16

A hegy-ről a völgy-be

A hegy-ről - a - völgy-be

On peut arrêter de battre à la mesure 19, compter mentalement pour le texte des ténors et basses, à la mesure 20, que l'on peut placer par un seul mouvement d'arsis-thésis, suivi d'un point d'orgue mesuré de deux mesures, qui ne requiert pas de battue.

On peut aussi être amené, sans supprimer totalement le geste fondamental, à le réduire à sa plus simple expression, afin de donner au chœur la permanence de la pulsation, et de ne reprendre une battue de plus grande amplitude que lorsque cela sera justifié sur le plan musical.

*Exemple n° 43 : Johann-Michaël HAYDN, Tristis est anima mea.*

La mesure 15 ne nécessite aucune intervention de main droite contrairement à la mesure 16. Il suffit donc d'y garder la pulsation de façon tout juste perceptible pour le chœur, avant de faire un geste d'arsis sur la dernière noire, qui va poser la mesure 17 :

15

Vos fu-gam ca-pi-e-tis

En supprimant tout geste inutile, on élimine en même temps les risques d'équivoque. La coupe de la blanche de la mesure 15 est alors plus assurée que si chaque noire y avait été battue. Ici, le geste d'arsis bien marqué arrivant après l'immobilité presque totale de la main droite du chef assure un passage très précis à la mesure 16.

### 1.3.2.7.2. Adaptations diverses

#### 1.3.2.7.2.1. Accentuations particulières

Si, généralement, les temps forts des mesures sont placés régulièrement, selon les lois bien connues du solfège classique, des accentuations échappent souvent à ce système. Il faut alors adapter le geste à la nouvelle situation.

Nous avons déjà vu le cas des hémioles, qui demandent une adaptation de la mesure écrite. On peut trouver d'autres situations relevant du même principe.

*Exemple n° 44 : Camille St SAËNS, Ave verum corpus.*

S'il est tout à fait possible de battre la mesure 23 à quatre temps (ou deux temps décomposés), il est cependant plus simple et plus efficace de battre deux premiers temps correspondant aux accents, transformant ainsi la mesure à 4/4 en 1 + 3 :

23

cum san- gui- ne

*Exemple n° 45 : Claude DEBUSSY, Dieu !, Qu'il la fait bon regarder !*

Bien que placé sur le deuxième temps d'une mesure à 3/4, l'accord initial doit être considéré comme un premier temps, et battu comme tel, la mesure à 3/4 étant rétablie dès la mesure 2 :

1

*mf dim. P*

*mf dim. P*

*mf dim. P*

*mf dim. P*

Dieu ! qu'il la fait bon re- gar- - der

### 1.3.2.7.2.2. Adaptations au phrasé

La lecture diachronique du geste de main droite s'effectue de gauche à droite. Pour cette raison, nous avons vu plus haut comment, dans certains points d'orgue, se modifiait la battue de base afin que le geste marquant le point d'orgue soit bien dirigé dans le sens gauche-droite. Ce principe prévaut également lorsque l'on veut, par un mouvement gauche-droite, étirer légèrement un temps, ou tout simplement éviter qu'il ne soit raccourci par les chanteurs, ou trop percutant.

*Exemple n° 46 : Giuseppe Ottavio PITTONI, Cantate Domino.*

A la mesure 6, l'articulation devant se faire à la fin du deuxième temps ne pose pas de problème, le mouvement de la main droite étant normalement dirigé vers l'extérieur ; le chef peut légèrement étirer ce deuxième temps, avant de relancer l'incise suivante :

5

(ta-) te, can- ta- te, can- ta- te Do- mi- no

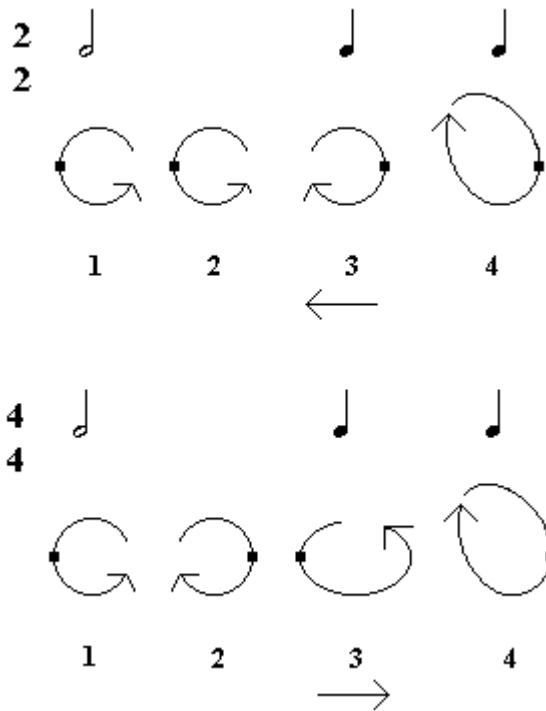
*Exemple n° 47 : Clément JANEQUIN, Toutes les nuits.*

Par contre, à la mesure 26, la battue étant à 2/2 avec décomposition à la noire, une battue normale placerait la troisième noire en mauvaise position (vers l'intérieur) pour tirer cette valeur, ou au moins lui donner sa valeur juste :

25

jour, dor- mez de jour, O pau- vres  
 ge, Dor- mez de jour, O pau- vres  
 Dor- mez de jour, O pau- vres  
 son- ge, Dor- mez de jour, O pau- vres

Il suffit, ici, de transformer temporairement la mesure de 2/2 décomposé en 4/4, pour avoir la troisième noire placée correctement vers l'extérieur. On peut ainsi articuler le phrasé à sa convenance :



### 1.3.3. Main gauche

#### 1.3.3.1. Généralités

L'action de la main gauche, indépendante de celle de la main droite, concerne la gestion des masses sonores dans tout ce qui échappe à l'ordre purement diachronique du discours musical, c'est-à-dire ce qui relève des dynamiques et de la gestion des prégnances, qu'elles soient d'ordre mélodique ou harmonique, ainsi que de l'expression générale. Cet aspect est techniquement moins complexe que celui de la main droite, et le geste fait sans doute plus appel à l'expressivité. Mais il est, rappelons-le, un "geste de chef", et non un "geste de danseur". C'est donc l'expressivité qui va déclencher la musique, et non l'inverse.

A ce propos, il est bon de rappeler les propos d'Igor Markevitch : " *Tout ce qui est fonctionnel a une beauté légitime* ". Dans le cas de la direction musicale, c'est lorsque le geste va à l'essentiel et est en adéquation parfaite avec sa destination technique qu'il acquiert le statut de geste esthétique. De la sorte, il ne peut plus y avoir d'ambiguïté entre le geste du chef et le geste du danseur : un acte de direction musicale efficace est nécessairement un acte esthétique.

Parler en ces termes de l'action de la main gauche permet de percevoir, dès lors, l'importance de la dissociation des bras : c'est parce que le droit prend à sa charge l'exclusivité de l'organisation rythmique, pilier du développement diachronique du discours musical, que le gauche peut s'attacher à traduire, par une gestique spécifique, les autres paramètres.

#### 1.3.3.2. Dynamiques

##### 1.3.3.2.1. Ce qui ne relève pas de son intervention

Si l'ordre des dynamiques est le seul à dépendre à la fois du bras droit et du bras gauche, précisons que les paramètres considérés ne sont pas les mêmes : la main droite gère à la fois les niveaux bruts d'intensité (grâce à l'amplitude du geste) et ses variations (en modifiant l'amplitude du geste) ; la main gauche, elle, n'intervient que pour les variations d'intensité ; en d'autres ter-

mes, lorsque la nuance est stable, en l'absence de toute autre variable à mettre en valeur, elle n'a plus de rôle à jouer.

*Exemple n° 48 : Igor STRAVINSKY, Pater noster.*

Cette pièce est écrite, dans l'ambiance d'une psalmodie monocorde, sans variations de nuances. Contre-temps et syncopes doivent être interprétés de façon très douce. Ni les broderies (d'ailleurs toujours consonantes), ni les notes de passage ne doivent être traitées différemment des notes harmoniques. Par conséquent, une fois le tempo et l'intensité installés par le geste d'arsis, le déroulement de la pièce peut s'effectuer sans que la main gauche n'ait à intervenir, ce qui est particulièrement clair, par exemple, dans le premier système :

The image shows a musical score for the first system of 'Pater noster' by Igor Stravinsky. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music is a single melodic line with lyrics underneath: 'Pa- ter nos- ter qui es in coe- lis,'. The first measure is marked with a '1' above the staff. The melody is simple and rhythmic, with some syncopes and counter-rhythms.

*Exemple n° 49 : Giuseppe Ottavio PITTONI, Cantate Domino.*

S'agissant d'une pièce de caractère à la fois solennel (*Chantez pour le Seigneur ...*) et joyeux (*les filles de Sion sautent de joie en l'honneur de leur roi*), on peut considérer que la nuance pertinente de ces mesures est *f*, sans variation. La main gauche n'a donc pas de rôle dynamique à jouer.

### 1.3.3.2.2. Grandes variations d'intensité

Les mouvements dynamiques sont traduits à la main gauche par des mouvements inscrits dans le sens vertical. Cet aspect est essentiel car les musiciens perçoivent avec difficulté des mouvements inscrits dans le plan horizontal. Suivant une symbolique des signes consensuelle, le mouvement *crescendo* s'inscrit dans un mouvement de la main dirigé de bas en haut, et le *diminuendo* du haut vers le bas.

D'une manière générale, la gestique apparaît plus dynamique, donc plus efficace, si la paume de la main est orientée dans la direction du mouvement. L'image mentale que l'on peut en avoir est, dans le cas de *crescendo*, celle d'un poids que l'on soulève, et dans le *diminuendo* d'un jet d'eau que l'on tente de repousser avec sa main.

Ce geste doit être régulier et, en particulier, ne pas être altéré par les mouvements de dessin de la pulsation effectués par la main droite. La rapidité de déplacement est à la fois fonction du niveau de départ et d'arrivée du mouvement dynamique, ainsi que de la durée de celle-ci.

Le chef doit lutter contre la propension des chanteurs à démarrer les *crescendos* dans une nuance trop forte ; en agissant de la sorte, ils hypothèquent leurs chances d'interpréter un véritable *crescendo*.

Exemple n° 50 : Camille St. SAËNS, *Ave verum corpus*.

La fin de la phrase précédente (mesures 15-16) s'achevant dans la nuance piano, il est bon de redonner cette nuance, la paume de la main gauche tournée vers le bas, à la mesure 18, avant d'entamer très progressivement ce long *crescendo* de quatre mesures :

12 *p* *cresc.*

la - tum in - cru - ce pro ho - mi - ne - Cu - jus -

la - tus per - fo - ra - tum un - da flu - xit cum san - gui - ne

### 1.3.3.2.3. Soufflets d'expression

Nous appelons soufflets d'expression, en opposition aux grands effets dynamiques, en général étendus à plusieurs mesures, des effets dynamiques de courte durée. Si ceux-ci ont commencé à être notés systématiquement à partir de l'époque romantique, l'analyse musicale nous aide à les découvrir dans les musiques antérieures.

Les soufflets d'expression se situent à mi-chemin entre le *crescendo-diminuendo* que nous venons de voir, et les dynamiques ponctuelles qui suivront.

Sur le plan du geste général, il n'y a pas de différence fondamentale, à ceci près que l'on peut trouver préférable, dans le cas du *crescendo*, de ne pas orienter la paume de la main vers le haut, s'agissant d'un geste de courte durée.

Exemple n° 51 : Claude DEBUSSY, *Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !*

C'est le cas à la mesure 19 (nous faisons temporairement abstraction des lourés, qui ne remettent pas en cause les gestes de ces soufflets). Les deux premiers soufflets, étant brefs, se dessinent par un rapide mouvement expressif de la main gauche. En revanche, le troisième supporte, par sa longueur, et donc l'intensité de sa nuance d'aboutissement, d'être traité comme un véritable *crescendo*, avec la paume levée vers le haut :

18 *pp* *pp* *p*

*pp* *pp* *p*

*pp* *pp* *p*

*pp* *pp* *p*

Par de- ça, ne de- là, la mer

Exemple n° 52 : Johannes BRAHMS, *In stiller Nacht*.

Ces soufflets correspondant simplement à l'accentuation du texte allemand, le geste de la main gauche peut se contenter de guider ce trait de manière expressive, paume vers le bas, en un bref aller-retour inscrit dans le sens vertical :

*p* 1

1. In stil- ler Nacht, zur er- sten Wacht,  
2. Der schö- ne Mond will un- ter gahn,

#### 1.3.3.2.4. Gestes de compensation

Nous avons jusqu'ici considéré des indications de nuance que nous pourrions qualifier d'objectives, dans la mesure où elles sont précisées dans la partition, ou procèdent d'une analyse en démontrant la pertinence.

Des facteurs physiologiques particuliers peuvent cependant intervenir au niveau dynamique de l'interprétation. C'est le cas en particulier lorsque le principe de la phonation est en contradiction avec les indications dynamiques du compositeur. Dans ce cas, l'acte de direction n'est pas fondamentalement original, mais doit accorder plus d'importance aux pupitres pour lesquels le mouvement dynamique pose le plus de problèmes.

Exemple n° 53 : Johannes BRAHMS, *Ruf zur Maria*.

C'est ici le cas, lorsque le *crescendo* est demandé à toutes les voix ; l'attention doit se porter sur les alti et surtout les ténors et basses, qui effectuent un acte vocal contraire au mouvement physiologique, les soprani, quant à elles, faisant naturellement un *crescendo* pour passer au fa aigu :

er - um mensch- lich Gesch- lecht - wollt han.

C'est également le cas lorsque, pour éviter une tendance naturelle rajoutant une dynamique non désirée par l'auteur, le conducteur doit rajouter une nuance de compensation, qui rétablira l'équilibre.

*Exemple n° 54 : Francis POULENC, Salve Regina.*

Si on laisse faire le mouvement vocal naturel, les soprani, en particulier, entraîneront avec elles les autres pupitres, à partir de la mesure 3, dans une nuance tendant vers le *f*, relayées en cela par les ténors à la mesure 5, alors que le compositeur souhaite rester dans la nuance initiale *p*. Pour éviter cet écueil, le chef peut rajouter un geste de piano sur chaque attaque, surtout à destination des soprani, ainsi qu'un geste de *diminuendo* sur les mesure 5 et 6 en direction des ténors :

vi - ta dul- ce- do vi - ta dul- ce- do et - spes nos- tra sal- ve

**1.3.3.2.5. Accentuations**

Avec le grand mouvement de *crescendo* ou de *diminuendo*, les soufflets de moindre dimension, la main gauche a également pour rôle de gérer l'ensemble des nuances de détail que sont les points, les lourés et les accents.

### 1.3.3.2.5.1. Point

Sans être accentuée, une note surmontée d'un point, couramment appelée note piquée, doit avoir une attaque légèrement détachée et mise en valeur, sans que cela se traduise par un accent. D'ailleurs, à l'opposé de ce dernier, le point allège le phrasé.

S'il n'est pas nécessaire d'indiquer à la main gauche toutes les notes piquées (à cet égard, une battue légèrement staccato à la main droite suffit largement), il est par contre bon de signaler les changements de caractère, lorsque l'on va quitter un passage piqué pour un autre caractère, ou le mouvement inverse. Dans ce cas là, on indique le piqué par un léger geste d'accentuation de la main gauche.

*Exemple n° 55 : Félix MENDELSSOHN, Es fiel ein Reif.*

C'est le cas lorsque l'on passe de la mesure 4 à la mesure 5 :

The image shows a musical score for the song 'Es fiel ein Reif' by Felix Mendelssohn. It consists of four staves: three for the vocal line and one for the bass line. The music is in 3/8 time. Measure 4 is marked with a '4' above the first staff. The lyrics 'Blau- blü- me lein, sie sind ver-' are written below the vocal staves. The notes in measure 4 are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The notes in measure 5 are: G5 (quarter), F5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The notes in measure 5 are marked with a dot above them, indicating they are staccato notes.

De même, d'un couplet à l'autre, seul le début du couplet est piqué :

The image shows a musical score for the song 'Es fiel ein Reif' by Felix Mendelssohn. It consists of four staves: three for the vocal line and one for the bass line. The music is in 3/8 time. Measure 7 is marked with a '7' above the first staff. The lyrics 'wel- ket, ver- dor- ben.' are written below the vocal staves. The notes in measure 7 are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The notes in measure 8 are: G5 (quarter), F5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The notes in measure 8 are marked with a dot above them, indicating they are staccato notes. The lyrics 'wel- ket, ver- dor- - ben.' are written below the vocal staves. The notes in measure 9 are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The notes in measure 10 are: G5 (quarter), F5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The notes in measure 10 are marked with a dot above them, indicating they are staccato notes. The lyrics 'dor- ben. Ein Jüng- ling hat- te ein' are written below the vocal staves.

### 1.3.3.2.5.2. Tired

Ce signe, appelé couramment loured, indique qu'il faut légèrement étirer la note, sans sécheresse. Autant le piqué pouvait être provoqué par le seul geste staccato de la main droite, autant le loured

demande l'intervention de la main gauche. En caractère, il est en effet très comparable à un soufflet d'intention de très brève durée : le dessin de main gauche destiné à le provoquer est donc identique, quoique de moindre dimension.

*Exemple n° 56 : Claude DEBUSSY, Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !*

Les voix de femmes des mesures 23 et 24 comportent, seules, des lourés à chaque note, excepté les dernières doubles-croches des soprani. La main gauche, en ignorant le *crescendo* qui sera fait à la main droite, aide à étirer chacune de ces notes. Il est bon que le conducteur, à cet endroit, se tourne vers les pupitres féminins, les seuls que cette accentuation concerne. La main droite, géant le *crescendo-diminuendo*, a, pour sa part, une destination collective :

24

*p*

*p*

*p*

*p*

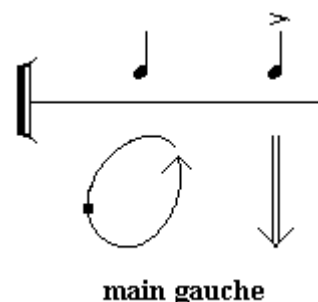
C'est un-ge que d'i pen-ser -

**1.3.3.2.5.3. Accent**

L'accent demande d'attaquer fortement la note, ce qui se fait grâce à un geste très dynamique de la main gauche, précédé d'un geste d'arsis proportionnel à l'intensité voulue de cet accent.

Cette arsis est capitale ; c'est d'elle que dépend en grande partie l'efficacité générale du geste, qui se décompose de la sorte en deux épisodes :

- 1) arsis de la main gauche ;
- 2) accent :



*Exemple n° 57 : Camille St. SAËNS, Ave verum corpus.*

Les accents, présents à toutes les voix, et intervenant dans une nuance déjà *f*, seront efficacement chantés si le conducteur fait d'abord un geste d'arsis à la main gauche, coïncidant au geste d'arsis de main droite destiné à provoquer le premier accent (fin de 22). Celui-ci est ensuite marqué à sa place, et s'enchaîne à un nouveau geste d'arsis, aussi net que le premier, pour provoquer le second accent. Une fois ce dernier marqué, la main gauche n'a plus de rôle avant la mesure 24 :

21

un- da flu- xit cum san- gui- ne

### 1.3.3.2.6. Liaisons

La main gauche indique également ce qui relève du phrasé. Son rôle peut alors être double :

- 1) Aider le chœur à interpréter correctement une liaison de phrasé écrite :

*Exemple n° 58 : Olivier MESSIAEN, O sacrum convivium.*

O - sa- crum, sa- crum con- vi- vi- um !

Compte tenu de la lenteur du tempo, battu en croches, la dernière liaison est particulièrement importante : sans elle, les chanteurs risquent de reproduire une césure identique à celle qui suit le précédent *O sacrum*. Pour l'empêcher, la main gauche indique par un mouvement de soutien la continuité de la phrase ;

- 2) Organiser le phrasé en l'absence d'indication de liaison, ce qui est fréquemment le cas dans des musiques anciennes. Dans ce cas, c'est l'analyse formelle qui va déterminer les articulations.

*Exemple n° 59 : W. A. MOZART, Ave verum corpus.*

Dans cette pièce, les carrures, par groupements de deux, déterminent deux périodes de huit mesures, elles-mêmes formant la première partie de la pièce. Le conducteur, par un geste de soutien à la main gauche, doit empêcher la respiration et la césure avant la fin de la carrure. C'est le cas, par exemple, aux premier et deuxième systèmes de la pièce, où le son doit être maintenu entre les

troisième et quatrième mesures du chœur, ainsi que les sixième et septième (le texte de cette deuxième carrure le montre d'évidence) :

3

A- ve A- ve ve- rum cor- pus

incise = carrure

na- tum de Ma- ri- a vir- gi- ne,

### 1.3.3.3. Gestion des prégnances

Le discours musical n'est pas seulement ordonné en fonction de son aspect purement dynamique ; son organisation dépend également des prégnances, d'ordre mélodique ou harmonique. C'est encore la main gauche qui organise la masse sonore en fonction des prégnances. Mais ce geste, s'il est capital en ce qu'il est garant de l'organisation collective de l'écoute, se résume cependant en une gesticule très simple : il s'agit dans tous les cas d'indiquer le lieu de la prégnance et, de la sorte, de distribuer l'autorité musicale aux acteurs qui l'ont en charge à tel et tel moment.

Ce geste, résumé d'une attitude générale du conducteur, s'adresse au moins autant à ceux qui vont assumer la prégnance qu'à ceux qui vont, par la prise de conscience de la hiérarchie des valeurs du moment, s'effacer devant elle. Et la prise de conscience du discours musical est plus efficace si le chef, tout en désignant de la main gauche le siège de la prégnance, s'adresse du regard aux autres pupitres, dirigeant ainsi leur écoute vers celui-ci.

#### 1.3.3.3.1. Ordre mélodique

La hiérarchie des valeurs d'ordre mélodique concerne les aspects contrapuntiques du discours musical. A ce niveau, la réalisation musicale doit dégager de la complexité polyphonique ce qui lui donne sa cohérence structurelle.

### 1.3.3.3.1.1. Entrées polyphoniques

Prenons, pour commencer, le cas d'un *fugato* :

*Exemple n° 60 : Jean-Philippe RAMEAU, Laboravi.*

Ce contrepoint étant composé autour de 4 sujets, l'interprétation de la pièce doit mettre en valeur cette organisation, de deux façons complémentaires :

- 1) Mise en évidence des différentes entrées contrapuntiques, en indiquant, de la main gauche, le pupitre concerné.
- 2) Gestion des dynamiques des entrées qui, une fois effectuées, doivent se fondre dans le contrepoint.

Cela peut se faire, lorsque l'écriture contrapuntique n'est pas trop dense, à l'aide de la main gauche, en indiquant un *diminuendo*.

Le sujet B apparaît d'abord aux ténors, à la mesure 23, puis aux basses, à la mesure 24. L'action du conducteur, dans ce cas précis, consiste à mettre en valeur la première entrée, et à en diminuer très vite l'importance, dès la mesure 24, afin de mettre en valeur sa nouvelle intervention, à la mesure 25 :

23

Sop. 2 De-fe-ce-runt o-cu-li me-i dum spe-ro in De-um

Alt. fau-ces, fau-ces me- La-bo-

Tén. 8 Rau-cae fac-tae sunt fau-ces me-ae.

Bas. Rau-cae fac-tae sunt fau-ces

### 1.3.3.3.1.2. Contenu polyphonique

Si le principe même d'écriture du *fugato* est l'organisation du discours autour de l'entrée des divers sujets et leurs transformations éventuelles, toute écriture contrapuntique ne relève cependant pas de ces principes-là. Par exemple, dans les polyphonies de la Renaissance, la construction contrapuntique s'intéresse bien plus à la structure des voix qu'à l'organisation de leurs entrées respectives. L'interprétation doit donc se faire discrète sur les celles-ci, attirer l'audition sur le contrepoint ainsi induit, et faire réaliser à l'auditeur, par "rétroaudition", le processus contrapuntique et l'organisation de ses entrées.

*Exemple n° 61 : Clément JANEQUIN, Toutes les nuictz.*

Les prégnances relatives au contrepoint final de cette pièce se caractérisent de deux façons :

- 1) Vocalises, comme on peut le voir aux seconds ténors, dès la mesure 31 beaucoup plus qu'à ce même endroit, la dernière entrée des basses ;

2) Jeux de sonorité, avec l'effet sonore des consonnes sifflantes. Ce sont les mouvements des *mots pauvres yeux, sans ce sse* et *songe*, avec leurs syllabes sifflantes, qui sont à mettre en valeur :

28  
A- fin que sans ces- se je son-  
A- fin que sans ces- se je son- ge, a-  
O pau- vres yeulx, A- fin que sans ces- se je  
A- fin que sans ces- se je son-

31  
ge, que sans ces- se je son- ge.  
fin que sans ces- se je son- ge.  
son- ge.  
ge, a- fin que sans ces- se je son- ge.

### 1.3.3.3.1.3. Passage homophonie - polyphonie

La main gauche a également pour fonction de contrôler et mettre en valeur les passages de l'homophonie au contrepoint, aspects qui font appel à deux modes distincts de perception musicale.

Si le geste rassembleur dans l'homophonie, après un passage contrapuntique, s'effectue par une symétrie des deux mains, le passage opposé nécessite l'intervention de la main gauche, la droite conservant son rôle de guide rythmique.

*Exemple n° 62 : Giuseppe Ottavio PITTONI, Cantate Domino.*

Ici, la main gauche intervient pour les voix d'hommes, à la mesure 3, puis les voix de femmes à la mesure 4, dès le deuxième temps, pour amorcer le *legato* des vocalises, qui rompt avec le *staccato* dominant de l'homophonie initiale :

1

Can-ta- te Do- mi-no, Can- ta- -

Can-ta- te Do- mi-no, Can- - -

### 1.3.3.3.2. Ordre harmonique

La perception de la dimension harmonique est essentielle ; une des fonctions de l'acte de direction musicale est de faire percevoir les prégnances d'ordre harmonique. Puisqu'il s'agit ici d'une dimension échappant par définition à la diachronie du discours musical, c'est la main gauche qui va être en charge de cette tâche.

Sur le plan de la gestic, l'action ne pose aucune difficulté : il s'agit, à l'instar des prégnances d'ordre mélodique, d'attirer l'attention de l'ensemble du chœur, tous pupitres confondus, sur l'événement harmonique dominant. On indique de la main le pupitre qui a en charge cet événement sonore, et on en communique l'importance, par le regard, aux autres pupitres.

#### 1.3.3.3.2.1. Notes harmoniques

Ce sont des notes appartenant aux accords considérés, et qui ont une importance particulière dans le discours harmonique. On peut en distinguer plusieurs catégories.

##### 1.3.3.3.2.1.1. Notes modulantes

Les notes modulantes, en donnant une orientation particulière au développement du discours harmonique, sont à mettre en valeur.

*Exemple n° 63 : W. A. MOZART, Ave verum corpus.*

Les mesures 22-25 sont le siège d'une modulation de LA Majeur en FA Majeur, passant par une allusion à ré mineur ; le passage s'effectue grâce au chromatisme do #/do ♯ des ténors, transformant la sensible do # de l'accord précédent en do ♯ fondamentale de l'accord de Dominante de FA, sous la forme sol [+6] :

22

Cu- jus la- - tus per- fo- ra- - tum

5 +4 +6 3

b 3

LAI

FA V I

ré V

Le conducteur doit aider le passage du chromatisme do #/do  $\natural$ , qui provoque la modulation. Cette aide est destinée tout autant aux ténors, qui réalisent la modulation, qu'aux autres pupitres qui doivent en prendre conscience. C'est pourquoi le geste de bras gauche, en indiquant le lieu de la modulation à l'ensemble du groupe, est un geste destiné à la prise de conscience collective.

### 1.3.3.2.1.2. Résolutions particulières

Dans l'ordre harmonique, la tension est plus importante que la détente, et l'accord de résolution doit généralement être interprété dans une nuance moindre que l'accord qui l'a précédé. Observons la cadence parfaite de la dernière mesure chantée de cette même pièce :

W. A. MOZART, *Ave verum corpus*

Il convient d'appuyer sur la note sensible do # des alti, rendue d'autant plus dynamique qu'elle est en intervalle de triton avec la septième sol des ténors, cependant que la résolution sur l'accord de RÉ Majeur doit être toute en retenue, tant elle est évidente (d'autant plus que l'accord, et en particulier la tierce fa # issue de la résolution de la septième est elle-même contenue naturellement dans la résonance du ré de la basse) :

42

6 7 5  
4 +  
V ——— I

Ceci est surtout valable dans le cas où l'entropie est minimum, où la résolution s'effectue de manière attendue. Mais dans le cas contraire, le conducteur doit faire assumer la résolution inattendue, comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant :

*Exemple n° 64 : Michaël HAYDN, Tristis est anima mea.*

L'accord de la mesure 6, dominante de la tonalité de sol mineur, ré [#], ne se résout pas ; il s'enchaîne à l'accord de tonique de SI ♭ Majeur, ton relatif de sol mineur (mesure 7). Cet enchaînement engendre de surcroît l'intervalle de quarte diminuée fa #/si ♭ aux soprani, et la fausse relation chromatique fa #/fa ♮ entre soprani et alti :

**Adagio** **Moderato assai**

5 *p* *f*

mor- tem. Sus- ti- ne- te hic

Ce sont à la fois le changement de tonalité, l'intervalle de quarte diminuée et la fausse relation chromatique qu'il faut guider. Cela peut se faire de la main gauche, en guidant en particulier le chromatisme fa #/fa ♮ sur lequel s'articule le changement de tonalité.

**1.3.3.3.2.1.3. Notes -pivot**

Une note-pivot est une note commune à deux ou plusieurs accords éloignés sur le plan harmonique. A ce titre, elle joue un rôle essentiel dans l'enchaînement des accords, et sa perception cons-

ciente, puisque c'est autour d'elle que s'articule le discours harmonique, est indispensable à la bonne intonation et à la pertinence de la réalisation musicale.

C'est encore un rôle concernant la gestion de la masse sonore, et c'est donc la main gauche qui va intervenir pour désigner à l'attention collective le rôle de prégnance tenu par cette note. Prenons-en deux exemples :

*Exemple n° 65 : Olivier MESSIAEN, O sacrum convivium.*

Olivier Messiaen utilise des notes-pivot enharmoniques permettant le glissement à des zones "tonales" éloignées.

Aux mesures 10 et 11 s'enchaînent deux accords de quarte et sixte, do # [#6/#4] et si b [b6/b4] autour de la note-pivot enharmonique la #/si b, successivement aux ténors puis aux basses (remarquons qu'étant issus du mode 2 du compositeur, ces accords font également entendre, aux soprani, le 11<sup>ème</sup> harmonique si # de la fondamentale fa #; et la b de la fondamentale mi b) :

Ici, la prégnance se situe au niveau du passage enharmonique la #/si b, et par son geste de main gauche, le chef conduit l'audition collective pour guider l'enharmonie la #/si b à travers le changement de voix ténors/basses, et par cet effet faire assumer au chœur l'enchaînement des deux accords de quarte et sixte :

note pivot enharmonique

**Notes pivot enharmoniques**

*Exemple n° 66 : Manfred TROHJAN, Ave Maria.*

L'analyse harmonique des mesures 39-43 met en évidence un discours harmonique dans lequel sont superposés accords de tonique sur accords de dominante de mêmes tonalités (successivement MI, FA, SI, RÉ, FA #, SOL, DO #, DO b et RÉ). Le lien entre ces deux accords est une

note-pivot, à la fois fondamentale de l'accord de dominante et quinte de l'accord de tonique en position de deuxième renversement. Cette succession de notes-pivot (aux basses et surtout deuxièmes alti) forme une véritable corde de récitation qui, dans son double rôle d'appel et de résolution, fait office de charnière autour de laquelle s'articulent les degrés V et I des tonalités parcourues.

Lors de la mise en place collective de cette pièce, on peut, en conservant cette teneur, et selon que l'on fait chanter telles ou telles voix, faire entendre l'accord de dominante, ou l'accord de quarte et sixte placé sur le premier degré. On a, par exemple, la première superposition suivante, articulée autour de la note si :

	#6	7
	#4	+
	I	V

Le chef peut diriger, grâce à sa main gauche, l'audition collective vers la perception de cette teneur, point central autour duquel s'articule la construction harmonique.

### 1.3.3.3.2.2. Notes étrangères

#### 1.3.3.3.2.2.1. Broderies et notes de passage

Toutes les notes étrangères n'ont pas le même poids harmonique ; en particulier, les notes de passage et les broderies, lorsqu'elles apparaissent dans un mouvement plutôt enlevé, ne demandent pas d'accentuation caractérisée, mais nécessitent au contraire un mouvement coulé.

*Exemple n° 67 : J. S. BACH, Werde munter, mein Gemüthe.*

Le caractère de cette incise est singulier. La simplicité harmonique et le jeu traditionnel de notes étrangères (aux alti et basses), sur répétition des notes mi et si, tranche avec la densité harmonique qui a prévalu jusqu'alors, et que l'on retrouve dans la suite du choral :

11

die - ich - stets - in - mir be - fin - de.

5 ————— (6/4) 7 5

LA I ————— V — I —

La main gauche a ici pour rôle d'indiquer ce changement de caractère, en aidant à la perception de la prégnance du flux mélodique.

*Exemple n° 68 : W. A. MOZART, Ave verum corpus.*

Ici, la main gauche a pour rôle d'accompagner le chromatisme des soprani, à la mesure 4, l'accord de ré triton étant une allusion à la dominante de RÉ Majeur apparaissant à la faveur du mouvement mélodique des soprani. De plus, elle sera prête à guider l'articulation formelle pour qu'il n'y ait pas de césure à la fin de la demi-carrure, mesure 4 :

3

A - ve A - ve ve - rum cor - pus

5 ————— (+4) 2 6 5

RE I ————— II ————— V — I —

*Exemple n° 69 : Michaël HAYDN, Tristis est anima mea.*

Par contre, lorsque le mouvement est assez lent pour que la perception harmonique d'ensemble soit modifiée, il faut en tenir compte dans l'interprétation, en mettant la note de passage en valeur, comme c'est le cas mesure 2, à la basse :

**Adagio**

Tris- tis est a- ni- ma me- a  
5            (2)            5  
sol ————— VI ———

### 1.3.3.3.2.2.2. Retards

Les retards demandent également une prise en charge par la main gauche du conducteur, afin que l'interprétation insiste sur la dissonance, et relâche la tension sur la résolution.

*Exemple n° 70 : Jean-Philippe RAMEAU, Laboravi.*

Le do des deuxièmes soprani, retard dissonant avec le ré des ténors, se résout sur si, note cadencielle attendue. Il doit donc être plus marqué dans sa forme dissonante que sur sa résolution, ce qu'indique clairement Rameau en prenant soin de le placer en position rythmique forte, et en organisation la prosodie dans le même sens :

73

Sop. 1 ro, spe- ro in De- um  
Sop. 2 in De - - um  
Alt. ro, spe- ro in De- um  
Tén. um me- um, in De- um  
Bas. ro, spe- ro in De- um

Cet aspect n'est pas propre aux musiques anciennes, et des langages musicaux historiquement plus proches de nous y font également appel, comme dans l'exemple suivant :

*Exemple n° 71 : Francis POULENC, O magnum mysterium.*

A la mesure 5, le si  $\flat$  des ténors forme un retard par changement de voix, puisque passant des alti (mesure 4, dernier temps, après l'échange en croches avec les basses) aux ténors, à la même octave en sons réels :

Alt.  
Tén.  
Bas.

ra- bi- le sa- cra- men- tum

Rétablissement des courants mélodiques

### 1.3.3.3.2.2.3. Appoggiatures

Exemple n° 72 : J. S. BACH, *Es ist genug*.

La double appoggiature est à l'origine de l'accord de quarte et sixte, et explique son appartenance fonctionnelle au degré de la dominante, alors que sa structure est celle d'un renversement de l'accord placé sur le degré de la tonique. L'exemple de ce choral est d'autant plus significatif que Bach utilise toujours l'accord de quarte et sixte pour des questions de rhétorique précise. Ainsi le fait-il ici, sur la première syllabe du verbe *sehnet* (et, plus loin, *thränet* : *cet esprit qui se languit de son Dieu et qui pleure la nuit*) :

12

der- sich- nach- sei- nem- Got- te *seh-* net

6  
4

Exemple n° 73 : Paul HINDEMITH, *Un cygne*.

L'accord de quarte et sixte dépasse largement de cadre des musiques historiques : on la trouve par exemple chez Paul Hindemith, où elle annonce la cadence, dans un langage atonal, par un accord de si  $\flat$  [6/ $\flat$ 4] à la mesure 20 (corollaire de l'accord de mi  $\flat$  [5] de la mesure 9) :

19

la trem-blant-e i-ma-ge de bon-heur et de dou-te.

6  
b4

Les appoggiatures peuvent également concerner une note seule qui, par sa non-appartenance à l'accord, crée une tension que le chef doit mettre en valeur.

*Exemple n° 74 : J. S. BACH, Werde munter, mein Gemüthe.*

A la mesure 1 (dernier temps), le do # des ténors est broderie formant appoggiature consonante du si ;

A la mesure 9, dernier temps, le si des alti est appoggiature du la (dissonant avec le do # des voix d'hommes) :

Dans les deux cas, on marque l'appoggiature à l'aide d'un geste de main gauche : la deuxième fois parce qu'il s'agit d'une dissonance effective qui se résout, et la première parce qu'il s'agit bien d'un accord mi [5] à la quinte appoggiaturée et non, malgré la consonance, d'un enchaînement en croches des accords mi [6] et mi [5].

De la même façon, tout langage utilisant le matériau tonal, même dans le système tonal étendu, fonctionne par la mise en valeur des appoggiatures, comme on peut le voir chez Olivier Messiaen.

*Exemple n° 75 : Olivier MESSIAEN, O sacrum convivium.*

L'accord initial est do # septième de dominante sur le premier temps, dont la quinte est appoggiaturée sans résolution par la # (soprani). Dans ce premier accord, c'est cette appoggiature qu'il faut mettre en valeur, même si, au lieu de se résoudre sur la quinte sol # de l'accord, elle va, au

deuxième temps, sur ré #, neuvième de l'accord, donnant l'accord do # neuvième Majeure de dominante.

Aux troisième et quatrième temps, cette neuvième se résout sur la fondamentale, mais l'accord est devenu II<sup>ème</sup> degré du ton homonyme de fa # mineur, dont la tierce si est entendue aux ténors en même temps que son appoggiature do # aux soprani (troisième temps) :

re- co- li- tur

#### 1.3.3.3.2.2.4. Anticipations

Enfin, parmi les notes étrangères à mettre en valeur par le geste de direction de main gauche, il faut considérer les anticipations.

*Exemple n° 76 : Michaël HAYDN, Tenebrae factae sunt.*

L'anticipation mi b de la résolution de l'accord de si b septième de dominante sur mi b [5] dissonne avec le ré des alti, et doit être d'autant plus appuyée qu'il s'agit de la cohabitation de deux fonctions, l'une relevant de l'accord de dominante, et l'autre de l'accord de tonique, polysémie harmonique à mettre en valeur dans l'interprétation :

spi- - ri- tum.

spi- ri- tum.

5 7 5  
4 + 5

#### 1.3.3.4. Signes divers

Le dernier rôle attribué à la main gauche concerne tout ce qui relève des interventions ponctuelles diverses que la main droite, mobilisée par la gestion rythmique, ne peut assumer.

### 1.3.3.4.1. Particularités rythmiques

Il est des situations rythmiques particulières où l'action de la main droite gagne à être complétée par une intervention de la main gauche. C'est le cas lorsqu'il n'y a pas isorythmie parfaite entre toutes les voix.

*Exemple n° 77 : W. A. MOZART, Placido è il mar.*

Le début de cette pièce étant généralement homorythmique, la main droite dessine une battue à deux temps ternaires décomposés. Cela ne suffit cependant pas à asseoir rigoureusement des formes rythmiques individualisées, dont nous avons quelques exemples ici :

A la mesure 2, les soprani (ainsi que l'orchestre) font passer un mi, anticipation de la résolution (tonique), qui est suivie d'un échange avec le si, quinte de cet accord de tonique. Cette forme mélodico-rythmique peut être assurée d'un geste de main gauche, qui aide à son exact placement rythmique :

The image shows a musical score for the beginning of 'Placido è il mar' by Mozart. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'Pla- ci- do è il mar, an- dia- mo,'. A first ending bracket is shown above the first measure of the Soprano staff.

### 1.3.3.4.2. Geste d'attention

C'est le geste de main gauche qui consiste à prévenir le chœur de tout événement porteur d'entropie, et appelle à sa vigilance. Ce geste, qui doit être particulièrement visible, s'effectue en levant l'index de la main gauche bien en évidence, alors que la main droite continue à gérer l'ordre rythmique.

#### 1.3.3.4.2.1. Articulation formelle

*Exemple n° 78 : W. A. MOZART, Placido è il mar.*

Lorsque le solo de soprano s'achève, et que le piano joue les trois mesures de pont menant au chœur, on peut prévenir par ce geste de main gauche, pendant que la main droite continue de diriger le piano :

45

Pla-cido è il mar ; an- dia- mo,

### 1.3.3.4.2.2. Variation agogique

Le geste d'attention est important dans tous les cas où l'on souhaite installer une variation de tempo.

*Exemple n° 79 : Clément JANEQUIN, Ce mois de may.*

La cadence finale de la pièce autorise un léger ralenti, qui se place sur les hémioles de *je vesti-ray*. Ici, le geste d'attention consiste à prévenir que l'hémiole placée sur la mesure 61 provoquera un ralentissement :

59

Ce mois de may, je ves-ti-ray.

*Exemple n° 80 : Michaël HAYDN, Tristis est anima mea.*

Les six premières mesures étant à un tempo *adagio*, la transition avec le moderato assai des mesures 7 et suivantes mérite que l'on prévienne de l'accélération par un geste d'attention placé juste avant la fin du point d'orgue :

### Adagio

1 *p*

Tris- tis est a- ni- ma me- a us- que ad mor- tem.

### Moderato assai

7 *f*

Sus- ti- ne- te hic et vi- gi- la- te me- cum.

#### 1.3.3.4.2.3. Décomposition de mesure

C'est également le cas lorsque, pour des raisons de tempo ou de précision rythmique, la battue va être décomposée.

*Exemple n° 81 : W. A. MOZART, Ave verum corpus.*

Il est tout à fait pertinent d'installer sur le dernier temps de la mesure 42 un sur-décomposé à la croche destiné à faire passer clairement le mi de *amine*, en noire aux basses et en croches aux autres voix, et de poser un léger *cédez* :

40

a - - mi- ne.

(mor-) tis ex a- mi- ne.

#### 1.3.3.4.2.4. Changement de mesure

Ce geste peut également introduire une modification de l'écriture rythmique.

*Exemple n° 82 : Maurice DURUFLE, Tu es Petrus.*

Les chanteurs étant installés dans du binaire, le passage à la mesure à 5/8 est facilité si l'on prévient, sur la mesure à 3/4 qui précède. L'attention du chœur étant requise, le premier temps ternaire sera plus précis et plus sûr :

6

Pe- trus et su- per hanc - pe- tram ae- di- fi- ca-

Pe- trus et su- per hanc- pe- tram ae- di- fi-

Pe- trus et - su- per hanc pe- tram ae- di- fi- ca-

Pe- trus - et - su- per hanc - pe- tram ae- di-

### 1.3.3.4.2.5. Changement de dynamique

L'annonce d'une variation dynamique se fait également grâce au signe d'attention.

Exemple n° 83 : Luis Maria SERRA, *O vos omnes*.

L'enchaînement, dans le troisième système, du *pp* au *ff*, après un point d'orgue long une première fois, et surtout *ataca subito* la deuxième fois, requiert de prévenir le chœur par un geste d'attention :

D.C.

sans répétition

la deuxième fois

long

ataca subito

(vibrato)

(i) a m

bouche fermée

pp

tendite

mf

ff

(vibrato)

A

ff

tendite

mf

(vibrato)

A

ff

vi am

mp

vi am

mp

### 1.3.3.4.3. Signaux numériques

En musique contemporaine, certaines formes d'écriture peuvent faire appel à des signaux numériques, qui servent de repère dans la partition.

*Exemple n° 84 : Cristobal HALFFTER, Gaudium et Spes*

Aux mesures 113-114, par exemple, il s'agit de faciliter le travail du chœur A, ainsi que sa correspondance avec le chœur B. le signal numérique est annoncé à l'avance, et confirmé à son point rythmique exact par un geste d'arsis/thésis qui commande l'événement musical correspondant.

Pour des raisons pratiques, on utilise uniquement les nombres 1, 2, 3, 4 et 5, en partant de l'index levé pour le nombre 1, l'index et le majeur pour le nombre 2, etc.

The image shows a musical score for two choirs, A and B, soprano parts. The score is divided into measures 113 and 114. Measure 113 starts with a *fff* dynamic. Below the staves, there are digital signals: '1' followed by a 5-second interval, '2' followed by a 5-second interval, and '3' followed by a 5-second interval. Measure 114 starts with a *p* dynamic. Below the staves, there are digital signals: '1' followed by a 5-second interval. The score is labeled 'CHŒUR A, soprani' and 'CHŒUR B, soprani'. Below the staves, there is a section labeled 'Bande Magnétique' with a timeline showing 'Temps' and '5'43', '5'52', and '5'58'. A dashed line points to '5'52' with the text 'Dos metralletas...'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

## 2. Spécificité du chant choral

Si nous avons jusqu'ici approfondi l'aspect purement musical de l'analyse de la partition et son exploitation par le biais d'une gestique appropriée, il nous faut maintenant réfléchir sur les aspects musicaux spécifiques au chant choral, qui sont la prise en compte du texte et des aspects vocaux de l'action musicale.

Le chant choral possède avec l'art vocal en général cette particularité d'associer texte littéraire et musique. Nous savons que les problèmes de la signification de l'objet musical et des relations entretenues entre la langue et le discours musical sont complexes. Disons, pour résumer, que s'il n'y a pas convertibilité entre ces deux langages, c'est que l'ordre poétique est concerné, et qu'il échappe aux contingences de la signification immédiate.

L'organisation musicale n'est pas plus au service du texte littéraire que celui-ci ne l'est pour la musique. C'est la relation que les deux entretiennent réciproquement qui donne l'œuvre vocale, enrichissement mutuel de deux formes complémentaires. Pour ces raisons, l'interprète doit moins réfléchir, dans l'acte de direction, à l'exacte sémantique du texte littéraire mis en musique par le compositeur, qu'à la manière dont la vocalisation va s'effectuer.

Les obligations de l'interprète, et plus particulièrement du chef de chœur, concernant la gestion du phénomène littéraire dont l'œuvre vocale est porteuse, sont relatives aux relations naturelles de la parole et du chant. Elles sont de trois ordres :

- 1) corrélation de la forme linguistique et de la forme musicale : l'articulation musicale ;
- 2) corrélation de l'accentuation linguistique et de l'accentuation musicale ;
- 3) mise en place des phonèmes linguistiques dans le discours musical.

## 2.1. Forme linguistique et forme musicale

Au niveau le plus général, il s'agit d'étudier ce qui fait que la forme musicale, cohérente et autonome en elle-même, est de surcroît en corrélation avec une forme linguistique. En deçà des données de sens du texte littéraire, c'est sur son organisation morphologique, qui détermine d'une certaine manière la forme musicale et sa matière, que l'on va réfléchir. L'analyse formelle pertinente va prendre en compte le dénominateur commun des articulations à la fois propres au texte et à la musique.

Après la structure générale de l'œuvre, on définit deux paramètres formels, l'incise et la carrure. La carrure, groupement de quatre mesures, correspond à l'étage supérieur de l'organisation rythmique du discours musical. Elle n'apparaît historiquement que tardivement, et la brièveté de la plupart des pièces pour chœur interdit très souvent son installation effective.

L'incise, qui se caractérise par l'organisation dynamique d'une séquence musicale, apparaît dans tous les styles et époques ; elle est l'essence même de l'organisation dynamique du discours musical.

L'organisation formelle du texte est, pour sa part, rendue par les divers signes de ponctuation. Si le sens littéraire est dépassé par une signification poétique d'un autre ordre, il n'en reste pas moins que l'organisation du texte littéraire ne doit pas être ignorée.

*Exemple n° 85 : W. A. MOZART, Ave verum corpus.*

L'analyse formelle conclut à des incises correspondant à la carrure rythmique. Cette forme doit être respectée, ce qui signifie plus particulièrement qu'il ne doit pas y avoir de césure à l'intérieur d'une incise ; outre la dénaturaison de la structure générale, cela conduirait à des non-sens sur le plan du texte, puisque, par exemple, nous séparerions de façon inappropriée le mot *Maria* du mot *virgine*.

Si l'on tient à une restitution rigoureuse de la structure formelle, il faut s'en tenir aux respirations d'incises, et ne pas confondre une légère césure cohérente dans la phrase (mesure 3, une virgule après le premier *Ave*, ainsi qu'à la mesure 12, une virgule après le mot *passum*) avec une césure incohérente au niveau de la structure musicale :

3 *p* *sotto voce*  
A- ve - A- - ve ve - rum - cor - pus  
7  
na- tum de Ma-ri- a Vir- - gi- ne  
11  
Ve- re pas- - sum, in- - mo- la- - tum in

Exemple n° 86 : Johannes BRAHMS, *Marias Kirchengang*.

Le principe prévaut également lorsque le texte est installé polyphoniquement.

Ici, l'incise se confondant avec la carrure, et les dynamiques ignorant les ponctuations décalées du texte, il faut chanter les quatre premières mesures d'un seul souffle, ce qui détermine l'organisation générale de la pièce, par principe de cohérence, et son tempo :

Sop. 1  
Ma- ri - a wollt zur Kir- che Gehn, da kam zie anden tie- fen See.  
Sop. 2  
Ma- ri- a wollt zur Kir- che gehn, da kam- sie an den- tie- fen See.  
Alt.  
Tén.

La mise en évidence de l'articulation formelle procède des deux principes suivants :

- 1) l'incise est une séquence musicale comprise entre une arsis et une thésis. Elle suit un courant d'accentuation, qui croît jusqu'à son sommet pour décroître jusqu'à la détente
- 2) le courant d'accentuation ne doit pas être rompu avant la thésis finale.

Le geste doit donc :

- 1) démarrer par une arsis nette de main droite, dont l'amplitude dépasse quelque peu celle que l'on utilise naturellement à la fin de chaque mesure ;
- 2) inversement, pour empêcher le chœur de respirer à l'intérieur du flux d'accentuation, les pulsations précédant les césures que l'on veut empêcher doivent éviter le geste d'arsis, à tel

point que l'on doit, dans le cas où la tentation de respirer serait trop forte, en battre le temps (et le temps suivant) de manière très discrète ;

3) pour guider le flux d'accentuation de l'incise, la main gauche peut inciter à un phrasé *legato*.

*Exemple n° 87 : Johannes BRAHMS, Ich fahr dahin.*

L'organisation formelle de cette pièce battue à la noire (à l'allemande) étant de deux mesures, il faut empêcher toute respiration avant la dernière noire de la première mesure (cf. texte du troisième couplet) ; pour cela, on peut dessiner un cinquième et un sixième temps très petits (le dernier sans arsis). Enfin, la main gauche peut aider au *legato* de l'articulation en accompagnant la blanche de *liebste*, dans un geste similaire à celui d'un soufflet d'intention, tout à fait pertinent au sommet d'accentuation de l'incise :

L'articulation conduit sans rupture à la mesure 37. La tendance du chœur à articuler, et donc à respirer, toutes les demi-carrures, est à proscrire, puisqu'elle contredit l'articulation linguistique autant que l'articulation musicale. S'il n'est pas possible de chanter l'incise entière d'un seul souffle, le chef peut guider les deux voix polyphoniques afin que la respiration s'effectue pour chacune après *praegustatum*, en la limitant à son strict minimum.

Cela est possible, sur le plan de la gestique, en n'effectuant aucun geste d'arsis de main droite avant la fin de l'incise, et en guidant de la main gauche un flux d'accentuation ininterrompu.

## 2.2. Accentuation linguistique et accentuation musicale

Pour autant, l'articulation musicale n'est pas réductible à la seule forme. La mélodie requiert une approche spécifique, due aux relations étroites qui l'apparentent au verbe, et par lesquelles on est le plus proche de la conception linguistique du discours musical.

A cet égard, les notions de voix, de phrasé retrouvent leur sens originel. Car ordre mélodique et ordre vocal sont intimement liés. Et la mélodie étant d'ordre discursif, l'étude du phrasé ne peut se faire sans une confrontation avec le texte qui le conduit.

Prononciation et accentuation tonique revêtent une importance capitale, et le chef de chœur doit, par une gestique appropriée, leur rendre justice.

Certes, l'accentuation de la langue transparait déjà dans l'écriture musicale, le compositeur prenant soin de placer tout accent tonique en position rythmique forte. Mais cela ne suffit pas toujours à en rendre l'exécution satisfaisante, dans la mesure où ce qui mérite l'attention du chef est moins l'accentuation tonique du mot que, a contrario, la légèreté de ce qui ne doit pas être appuyé.

*Exemple n° 89 : M. A. MOZART, Placido è il mar.*

Ici, l'accentuation tonique de la langue italienne demande les appuis suivants : *Placido è il mar, andiamo*. Ils correspondent aux temps accentués de la mesure à 6/8, à l'exception notable de la syllabe *mo* qui conclut l'incise sur une thésis féminine, pour laquelle l'accentuation de la langue italienne et le contenu harmonique de la musique (résolution de l'accord de dominante sur tonique) demandent de la légèreté :

*Pla- ci- do è il mar, an- dia- mo,*

Il est plus facile de marquer les accents requis que de chanter avec suffisamment de finesse la fin de l'incise. C'est pourquoi une gestique appropriée est utile :

- 1) de la main droite, ne pas faire de geste d'arsis sur la pulsation précédant le mo, afin de ne pas provoquer d'accent ;
- 2) de la main gauche, provoquer le piano par le geste habituel qui arrive naturellement après avoir aidé au passage de la broderie tronquée des soprani.

Si l'accentuation harmonique va de pair avec l'accentuation de la langue, il en va de même, dans certains cas, pour l'organisation rythmique.

*Exemple n° 90 : Henry PURCELL, Thou knowest, Lord.*

Des formules rythmiques comme celles des mesures 15 ou 17 sont justifiées par la langue anglaise, où la syllabe correspondant à la noire pointée est accentuée (voire même diphtonguée), et la syllabe finale allégée et abrégée : *Holy, mighty, saviour, eternal*. Ce n'est qu'en respectant cette accentuation que le rythme pointé conserve sa pertinence :

14

O ho-ly and most mer-cy-ful Sa-viour Thou most wor-thy Jud-ge e-ter-nal,

Les exemples précédents ont montré comment phraser en fonction de l'accentuation de la langue, à l'intérieur d'une nuance musicale stable. Inscrire une séquence musicale dans un mouvement dynamique défini ne remet pas en question ce principe.

*Exemple n° 91 : Paul HINDEMITH, Un cygne.*

Bien que les mesures 8-9 soient inscrites dans un léger *crescendo*, cette nuance module les accentuations linguistiques préexistantes, qui sont ici, pour la langue française *Un être que l'on aime*. Ce *crescendo* ne fait que rajouter à l'accentuation naturelle ; il ne la remet pas en cause. En particulier, la syllabe faible me doit être moins dynamique que la précédente, d'autant plus qu'elle ne dure qu'une croche ; la main gauche ne devrait marquer le *crescendo* que jusqu'à la syllabe accentuée, et alléger la fin du mot grâce à un geste compensateur :

8 *pp* *p* *mf*

un être que l'on aime

### 2.3. La consonne, pilier de la vocalisation

Le dernier étage de la fusion de la langue et de la musique concerne, après les paramètres de structure et d'accentuation, la mise en place de détail des phonèmes.



L'analyse formelle nous indique que les mesures 37-40 forment une carrure importante sur le plan de la structure, et qu'elle doit être mise en valeur. Pour cette raison, elle devrait être chantée d'un seul souffle, sur les mots *in mortis*, avec une légère césure à la fin de la carrure (sauf aux basses), pour placer la cadence :

Musical score for measures 37-40, showing four staves with lyrics and dynamic markings. The lyrics are: *in mor- - - tis - ex -* (top two staves), *in mor- - - tis - mor- - - tis ex* (third staff), and *in mor- - - tis ex a-* (bottom staff). Dynamic markings include *f*, *dim.*, and *p*.

Pour ce faire, on peut transformer la quatrième croche de la mesure en demi-soupir, sur lequel se place le *s* de *tis* ; cela provoque, grâce à la place prise par la respiration suivant le *s*, une césure mettant en valeur la cadence :

Musical score for measure 41, showing a soprano staff with lyrics *ti- - s ex -* and a dynamic marking *f*.

### 2.3.2. Consonne liée

Des problèmes similaires de mise en place se posent pour les consonnes liées, qu'elles appartiennent à un même mot ou à deux mots différents, qu'elles soient suivies d'une voyelle ou d'une autre consonne, et pour lesquelles forme et phrasé réclament une liaison. Il est possible de régler ce problème grâce au rattachement de la première consonne à la deuxième, ce qui supprime tout risque de mauvais placement de la première.

Les raisons pour lesquelles ce procédé est pertinent sur le plan linguistique, tiennent au processus perceptif qui fait que la consonne chantée porte la note de la syllabe précédente. Cela explique qu'elle n'a d'autre existence que sa détente, c'est-à-dire l'instant où elle cesse d'être, sa propre durée étant attribuée à la voyelle précédente. On peut donc en modifier le placement sans que sa perception structurelle en soit altérée.

Exemple n° 95 : Michaël HAYDN, *Tenebrae factae sunt*.

1) Observons tout d'abord les mesures 4-7 (le texte est homorythmique) :

Musical score for measures 4-7, showing a bass staff with lyrics *dum cru- ci- fi- xis- sent Je- sum Ju- dae- i* and a dynamic marking *f*.



Dans ces situations, puisque la technique de direction est identique pour les instruments et les chanteurs, l'action du conducteur n'est nullement modifiée par rapport à l'interprétation *a cappella*.

- 2) Dans la majeure partie des cas, les instruments ont cependant une partie musicale spécifique, que le conducteur doit prendre en compte sans, pour autant, laisser de côté son attitude habituelle avec le chœur. C'est également le cas lorsqu'il y a intervention de chanteurs solistes.

Ici aussi, la technique de direction ne diffère en rien des principes que nous avons définis pour le chœur seul. Simplement, le chef doit prendre en charge les endroits où les instruments (ou les voix solistes) se démarquent des interventions du chœur.

*Exemple n° 96 : W. A. MOZART, Placido è il mar.*

Cette pièce est typique de la situation décrite. Dans sa forme réduite à l'accompagnement au piano, tout chœur amateur peut envisager une prestation publique avec intervention d'une soprano soliste.

On voit, notamment au deuxième système de la pièce, quel rôle particulier, destiné au piano, doit jouer le conducteur, et qui diffère de sa gestique en situation *a cappella* :

The image shows a musical score for the piece 'Placido è il mar' by W. A. Mozart. It consists of five systems of staves. The first four systems are vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics 'tut- to, tut- to,'. The fifth system is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The score is in G major (one sharp) and 3/8 time. A rehearsal mark '5' is placed above the first staff of the first system.

#### 2.4.2. Musique pour chœur et bande magnétique

Les musiques d'aujourd'hui associent fréquemment voix et bande magnétique. Cela requiert une technique particulière, sans remettre en question les principes que nous proposons.

*Exemple n° 97 : Cristobal HALFFTER, Gaudium et Spes.*

Cette œuvre présente des correspondances chœur/bande magnétique. Ainsi, le chœur A débute 2 minutes exactement après le début de la diffusion de la bande :

CHŒUR A (à 4)

♩ = 50

*pp cresc.*

*mf diminuendo pp*

Ky- ri- e e- le- i- son - -

Temps

1'55

2'00

2'05

2'10

2'20

2'30

BANDE MAGNETIQUE



De même, à la mesure 24 : alors que le chœur B chante un tuilage sériel, la bande fait entendre une citation de Palestrina. L'entrée de la bande magnétique doit correspondre exactement au début de la mesure 24, ce qui exige un chronométrage précis depuis le début de l'œuvre, et donc une grande maîtrise des tempi. Ici, la correspondance entre la bande magnétique et le chœur se fait sur la base d'une battue de ♩ = 50. Les divers repères que le chef a à sa disposition peuvent lui

permettre de se replacer, en cas de décalage, soit en accélérant le tempo, soit en le ralentissant, ce qu'une battue *legato* permet de faire bien plus sagement (et imperceptiblement) qu'une battue *staccato* :

## CHŒUR B

24 *pppp cresc. p*

♩ = 50

Ky-ri- e - e - lei-son

### 2.5. Problèmes d'intonation

Un des problèmes essentiels posés au chœur, plus particulièrement au chœur *a cappella*, concerne la justesse et, dans l'immense majorité des cas, la baisse. Ce problème est spécifique au chant car le corps du chanteur est son propre instrument, et sa perception sonore est interne.

Remarquons qu'il est possible de maîtriser par le geste la baisse d'un chœur, en relevant, à la main droite, la position du point de lecture jusqu'à hauteur de l'épaule, voire plus. Cette position, qui doit rester exceptionnelle, sous peine de devenir sans effet, provoque en général un enrayerement de la baisse vocale, hélas temporaire dès lors que l'on en n'a pas déterminé les causes. Car seule l'analyse précise de ce phénomène peut en donner les clés de résolution.

La première raison de la baisse est d'ordre technique : il s'agit d'une émission vocale incorrecte, généralement à base de sons non timbrés, que la pauvreté en harmoniques fausse, même lorsque la note est entendue, mentalement, juste. Un travail effectué sur la couleur vocale collective, favorisant une émission de sons riches, permet de lutter contre la baisse d'intonation. Différant du chant individuel, dans ses objectifs et les moyens employés, le modelage du son collectif peut améliorer la qualité de l'émission sonore et, de là, sa justesse. On trouvera dans la bibliographie

une série d'ouvrages relatifs aux techniques de chant, dont certaines sont indispensables au chœur.

La seconde raison est d'ordre purement musical, et concerne la perception de l'organisation sonore, que ce soit dans l'ordre mélodique ou dans l'ordre harmonique. Ce n'est, en effet, qu'à partir d'une compréhension et d'une intégration parfaites des règles régissant la construction de l'œuvre que peut s'effectuer une restitution sonore musicalement cohérente. Et la justesse d'intonation n'est possible qu'à ce seul prix. C'est cette dimension, associée à l'aspect pratique du travail, que nous allons aborder dans les chapitres qui suivent.

### **3. Travail de mise en place musicale**

#### **3.1. Généralités**

C'est dans le travail de mise en place que l'action du chef de chœur est essentielle, la direction de concert en étant l'aboutissement, dans le cadre unique où la parole et le retour en arrière lui sont interdits. C'est pourquoi nous allons décrire un certain nombre de principes pratiques concernant la mise en place des pièces.

Le principe général que nous préconisons, face à un premier déchiffrement, est d'effectuer systématiquement une lecture complète de la pièce, même imparfaite, afin que le chœur ait une perception d'ensemble de l'œuvre sur laquelle il va travailler. Le rôle du conducteur est ici de sauvegarder l'intégralité de cette lecture en intervenant auprès des pupitres sans rompre le fil de la musique, donc tout en continuant de diriger pour le collectif. Cela nécessite, bien évidemment, une parfaite maîtrise de la partition, de ses gestes, de son écoute, ainsi qu'une aisance à chanter rapidement d'une voix à l'autre.

Lorsque cette lecture est effectuée, il paraît bon de travailler paramètre par paramètre, dès lors que des difficultés apparaissent. Ces paramètres sont le rythme, l'ordre mélodique, l'ordre harmonique, l'installation des paroles, et enfin les dynamiques. C'est en sériant les difficultés, pensons-nous, que l'on gagne le plus en rapidité de mise en place, ainsi qu'en efficacité.

#### **3.2. Rythme**

Les problèmes posés par le rythme sont de divers ordres. Cela peut concerner les problèmes de tempo, et les problèmes de combinaisons rythmiques.

##### **3.2.1. Difficultés dues au tempo**

Lorsqu'une pièce est difficile à déchiffrer au tempo demandé par l'auteur, il ne faudrait pas hésiter à le modifier, afin que l'exactitude des rapports de durées soit parfaitement intégrée. Deux cas peuvent se poser, suivant que le tempo requis est trop rapide pour la lecture, ou trop lent.

###### **3.2.1.1. Tempo lent**

Paradoxalement, un tempo très lent peut gêner un déchiffrement. Les problèmes de souffle, de maintien vocal, entre autres, qui peuvent gêner le déchiffrement, gagnent à être occultés, ce que l'on peut faire sans problème en accélérant temporairement le tempo de travail.

*Exemple n° 98 : Olivier MESSIAEN, O sacrum convivium.*

Ici, le compositeur est explicite : *lent et expressif, battre les croches.*

21

*p cresc.* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

mens im- plé- tur gra- - ci- a : et fu- tu- rae glo- ri- ae

### 3.2.1.2. Tempo rapide

Cependant, en général, c'est plutôt lorsque le tempo de la pièce est très rapide que les problèmes de déchiffrage se posent. Plusieurs solutions sont à notre disposition.

#### 3.2.1.2.1. Travail plus lent

Cela n'appelle pas de remarque particulière, si la perception de la véritable mesure est respectée. Par contre, si les difficultés de lecture amènent le chef à décomposer sa battue, il vaut mieux procéder par étapes, afin d'obtenir au bout du compte le véritable caractère rythmique de la pièce, que le décomposé a pu altérer.

Exemple n° 99 : Jean-Philippe RAMEAU, Laboravi.

51

ra- - vi, la- bo- ra- vi cla- mans,

la- bo- ra- - vi cla- mans

me- um, dum spe- ro in De- - um

spe- ro in De- - um

la- bo- ra- - vi cla- mans

La pulsation de cette pièce est à deux temps. La battre à quatre temps la dénaturerait. Pourtant, le déchiffrage immédiat à la blanche peut poser problème.

Il peut être bon de battre d'abord lentement à deux temps décomposés, puis d'accélérer progressivement le mouvement jusqu'au moment où l'on parvient au juste tempo. On passe alors à la battue non décomposée, au même tempo.

### 3.2.1.2.2. Mise en place du texte sans la musique

Un tempo rapide peut gêner la mise en place rythmique. Dans ce cas, on peut dire le texte en rythme, voire en modifiant le tempo comme vu précédemment.

*Exemple n° 100 : Darius MILHAUD, L'année tourne.*

The image shows a musical score for 'L'année tourne' by Darius Milhaud. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines. The first staff has a treble clef and a 5 above it. The second staff has a treble clef and a 8 below it. The bottom two staves are piano accompaniment, with a bass clef and a 8 below it. The lyrics are: 'La vier-ge et Sain-te An- ne di-sent cha-cu- ne leur mot.' and 'La Vier- ge et Sain-te An-ne di- sent cha- cu- ne leur mot.'

La mise en place correcte du texte sur le rythme, en particulier dans le cas de non homorythmie, mérite qu'on laisse de côté temporairement les sons chantés.

### 3.2.2. Difficultés dues au rythme

En dehors de la difficulté due simplement à la rapidité du tempo, ce peut être la nature même du rythme, voire de ses combinaisons, qui nécessite une prise en charge particulière lors de la mise en place.

#### 3.2.2.1. Mise en place du texte sans la musique

Dans ce cas aussi, la mise en place du texte sans musique peut être un bon outil de travail. Cependant, il n'est pas nécessaire ici de modifier le tempo.

*Exemple n° 101 : Igor STRAVINSKY, Pater noster.*

20

pa-nem nos-trum quo-ti-di-a-num dano-bis ho-di-e ;

Les changements de mesure sont une difficulté pour le lecteur. Dissocier l'aspect mélodico-harmonique de l'aspect rythmique permet de poser clairement les enchaînements de mesures.

Ainsi, dire simplement une ou plusieurs fois les mesures 20-24 en suivant la battue du conducteur jusqu'à leur complète intégration permet de passer rapidement et sûrement aux notes chantées, puis au texte.

### 3.2.2.2. Dissociation d'éléments rythmiques

Le cas se présente lorsqu'on est en présence d'une écriture polyrythmique, dans l'ordre vertical. La superposition de rythmes de natures différentes présente des difficultés de perception. Il est possible d'en faciliter la mise en place en faisant travailler de façon dissociée les pupitres chantant les mêmes formes rythmiques.

Remarquons cependant qu'il faut utiliser la gestique qui sera utilisée pour la polyrythmie, avant de les associer.

#### *Exemple n° 102 : Claude DEBUSSY, Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !*

A la mesure 8, la superposition du ternaire (voix de femmes) et du binaire (voix d'hommes) interdit toute décomposition, à l'exception éventuelle du deuxième temps. Il peut être bon de faire chanter les femmes seules, puis les hommes seuls, toujours avec la même battue, jusqu'au moment où l'on sentira que la combinaison est possible :

8

Chas-cun est prest de la - loü- er Qui

Chas-cun est prest de la loü- er. Qui

*Exemple n° 103 : Claude DEBUSSY, Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !*

Une situation similaire se présente aux mesures 11 et 12, entre soprani-ténors d'une part, et alti-basses de l'autre. Mais ici, il n'y a pas identité parfaite entre les deux dernières voix citées, mais simplement leur nature binaire, qui oppose en particulier les doubles-croches des alti avec les triolets de doubles-croches des soprani et ténors :

12

Tou- jours sa beau- té re- nou- vel- le.

Tou- jours sa- beau- té re- nou- vel- - le.

Tou- jours sa beau- té re- nou- vel- le.

Tou- jours sa beau- té re- nou- vel- le.

La levée sur la mesure 12 en opposition ternaire-binaire, gagne à être travaillée, dans un premier temps, par dissociation.

### 3.3. Ordre mélodique

Le travail de mise en place demande également que l'on s'attache à faciliter la perception de certains mouvements mélodiques pouvant poser des problèmes d'intonation. Deux cas peuvent se présenter, selon que l'aide provient de l'observation de l'horizontalité du discours, ou de sa verticalité.

#### 3.3.1. Observation de la structure mélodique

Dès lors que l'on a affaire à un discours contrapuntique, il paraît intéressant d'observer quels groupements de voix il est possible de mettre en valeur, en s'appuyant en particulier sur la nature des mouvements effectués. Tous les aspects de l'écriture contrapuntique sont à prendre en compte ; voyons-en les principaux.

##### 3.3.1.1. Mouvements parallèles

*Exemple n° 104 : Claude DEBUSSY, Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !*

Aux mesures 21-22, basses, ténors et alti progressent en mouvement parallèle. On peut installer dans un premier temps basses et alti (ce qui permet d'assurer les la ♮), rajouter les alti, qui progressent, après une entrée en tuilage, selon le même mouvement, et enfin les soprani, dont la logique mélodique est différente :

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Tenor) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is marked with a fermata over the first measure of the vocal lines, which contains the lyrics 'Qui soit en tous - bien - par- fais'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The number '22' is written above the first measure of the vocal staves.

### 3.3.1.2. Mouvements contraires

La prise de conscience des mouvements contraires peut aider à la mise en place de l'intonation. La compréhension de ces mouvements en rend la réalisation plus aisée dès lors que la nature du mouvement mélodique est saisie dans sa structure. Ici encore, on peut penser à isoler les voix qui sont concernées par ce type de mouvement.

#### 3.3.1.2.1. Ordre mélodique

##### 3.3.1.2.1.1. Système tonal strict

Il y a mouvement contraire lorsque se produit un échange de notes entre deux ou plusieurs voix, avec apparition de notes de passage. Il peut être bon, pour la compréhension fonctionnelle et structurelle du discours musical, de faire apparaître à la conscience des chanteurs cette spécificité.

*Exemple n° 105 : W. A. MOZART, Placido è il mar.*

Si nous observons le premier accord de cette pièce, nous voyons qu'il s'agit, sur les trois premières croches de la mesure, d'un accord de tonique de MI Majeur, avec mouvement contraire entre soprani et ténors (sol #/si), nécessitant la note de passage la.

Il peut être bon de prendre en compte ce mouvement, en ce qu'il ne donne pas la même importance fonctionnelle aux notes de l'accord et aux notes de passage :

The image shows the first measure of the musical score for 'Placido è il mar'. It consists of two vocal staves (Soprano and Tenor) and a piano accompaniment staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked with a '1' above the soprano staff. Arrows point to the notes in the soprano and tenor staves, highlighting the contrary motion between them. The soprano part starts on a G# note, and the tenor part starts on a B note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

### 3.3.1.2.1.2. Musique atonale

Si le système atonal fonctionne aussi selon ces principes, on peut lui adapter le même procédé de mise en place.

Exemple n° 106 : Maurice DURUFLE, *Tu es Petrus*.

Il est possible de simplifier la mise en place de ce contrepoint en isolant d'abord soprani et basses, progressant initialement en mouvement contraire, avec de nombreux piliers de consonance ou d'unisson :

Ensuite, on peut combiner alti et ténors, progressant d'abord en mouvement contraire, puis les ténors en mouvement droit par rapport aux alti (produisant à la mesure 12 une imitation de la mesure 11 des soprani) :

On combine enfin le tout, pour arriver, sur le premier temps de la mesure 13, à l'accord de mi mineur.

Exemple n° 107 : Arnold SCHOENBERG, *Unentrinnbar*.

Dans cette pièce d'écriture dodécaphonique, on voit, à partir de la mesure 24, les mouvements contraires effectués par soprani/basses d'une part, et alti/ténors d'autre part :

Musical score for measures 24 and 25. The score is written for four voices: Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Bass (Bas.), and Tenor (Tén.). The Soprano and Bass parts are on the left, and the Alto and Tenor parts are on the right. The Soprano and Bass parts move in opposite directions, as do the Alto and Tenor parts.

Il peut être intéressant de faire percevoir les mouvements mélodiques en dissociant dans un premier temps soprani et basses, puis alti et ténors :

Musical score for measures 24 and 25, showing dissociated melodic movements. The Soprano (Sop.) and Bass (Bas.) parts are on the left, and the Alto (Alt.) and Tenor (Tén.) parts are on the right. Arrows indicate the dissociated movements: one arrow points from the Soprano part to the right, and another from the Bass part to the right; another arrow points from the Alto part to the right, and another from the Tenor part to the right.

### 3.3.1.2.2. Ordre harmonique

Cet aspect est encore plus important lorsque ce sont des mouvement uniquement harmoniques : mis en jeu.

*Exemple n° 108 : W. A. MOZART, Placido è il mar.*

14

su, sur, par-tia- mo or' or, par-tia- mo or.

6 +4 etc. \_\_\_\_\_ 6 3 5 7  
 MI I V etc. \_\_\_\_\_

Nous remarquons un mouvement contraire soprani/basses aux mesures 15-17. On peut, dans un premier temps, isoler ces mesures :

14

Sop.

Bas.

Puis il est possible de rajouter la voix d'alto, qui progresse en mouvement parallèle avec les soprani :

14

Sop.

Alt.

Enfin, dans un dernier temps, on organise le total en rajoutant la voix de ténor, comportant d'abord un si répété, et qui progresse ensuite en mouvement parallèle avec les basses :

14

Tén.

Bas.

### 3.3.1.3. Imitations

L'imitation étant un caractère essentiel de l'écriture contrapuntique, il peut être bon d'en utiliser le principe lors de la mise en place mélodique.



Mezzo-soprano 3

Alti 6

Mezzo-soprano 32

Soprani 52

La comparaison terme à terme, en mettant en évidence les variations des imitations, optimise la prise de conscience, et minimise les risques de confusion.

*Exemple n° 111 : Francis POULENC, O magnum mysterium.*

Dans cette pièce, le motif chanté par les soprani est traité harmoniquement et mélodiquement selon le procédé de duplication libre, fréquente source d'erreurs :

Sop. 6

15

29

O ma- gnum mys- te- ri- um et ad- mi- ra- bi- le sa- cra- men- tum

En dehors de tout support harmonique, la comparaison des incises donne de la sûreté aux soprani, et peut faciliter, par la suite, la mise en place de l'harmonie.

### 3.3.1.3.3. Contrepoint implicite

La connaissance de la notion de contrepoint implicite est extrêmement profitable à la mise en place musicale, en ce qu'elle permet de mettre en évidence une logique mélodique masquée.

*Exemple n° 112 : Francis POULENC, Salve Regina.*

Le discours mélodique des mesures 26 et 27 consiste en deux courants mélodiques déstructurés, que le chef peut éventuellement rétablir temporairement :

### 3.3.1.3.4. Mélodie résultante

Le phénomène de mélodie résultante mérite également d'être pris en compte, car il révèle la structure mélodique d'un passage, et donc son caractère. Il permet aussi, plus prosaïquement, de parfaire la justesse d'intonation mélodique.

*Exemple n° 113 : Claude DEBUSSY, Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !*

La partie de soprano commençant à la fin de la mesure 21 n'a pas le caractère d'une mélodie accompagnée, mais d'une mélodie résultante qui provient des mélismes des voix d'alti, ténors et basses. Dans le cas d'une mise en place dissociée, il peut être intéressant de faire d'abord chanter les alti-basses, puis les ténors, avant d'introduire la mélodie résultante des soprani :

### 3.3.1.4. Piliers mélodiques

*Exemple n° 114 : Maurice DURUFLE, Tu es Petrus.*

Le ré, cinquième degré d'un mode de sol indéfini à ce niveau de l'œuvre, est le pilier de la mélodie, et sa récurrence permet aux chanteurs d'en mémoriser la hauteur, autour de laquelle s'articulent les vocalises. En conséquence, c'est toujours sur ce son absolu ré que les chanteurs doivent revenir, et leur attitude mentale doit le considérer comme note pilier, et non pas déterminé par les intervalles de tierce mineure et de seconde majeure dont il paraît être issu mélodiquement ; des intervalles descendants trop larges et un sol aigu mal placé risqueraient d'en altérer l'exactitude :



Exemple n° 116 : Francis POULENC, *O magnum mysterium*.

Observons la cadence en do mineur des mesures 18-19 :

18 *mf*

sa- cra- men- tum a- ni- ma- li-

6 6 ♭ — ♭  
5  
♭

do I II V — I

L'accord de dominante de la fin de la mesure 19 se résout sur un accord de do mineur, mais la note sensible des soprani va sur la tierce mi ♭ au lieu d'aller sur la tonique do.

Cela pose un problème d'intonation, dans la mesure où l'intervalle de quarte diminuée si ♭/mi ♭ risque d'être trop court, et le mi ♭ des soprani trop bas. C'est pourquoi le chef doit intervenir, en particulier en attirant leur attention sur le mi ♭ des ténors qui, venant d'un ré, sera juste.

Exemple n° 117 : Francis POULENC, *Salve Regina*.

56 *ppp* *cort*

Ma-ri - a

La conclusion harmonique de cette pièce fait entendre un enchaînement V/I en sol mineur, mais le do prégnant à la basse crée une fonction contrariée de sous-dominante, donnant à entendre une cadence plagale. Cependant :

- 1) la note sensible fa # ne se résout pas sur la tonique sol (alti) ;
- 2) l'accord de ré, dominante de sol mineur, possède une quinte abaissée la b au lieu de la # ; ce même la b monte au ré # aux soprani, intervalle délicat de quarte augmentée ascendante.

La perception de l'accord de dominante et de la fonction contrariée de sous-dominante sont indispensables à la bonne organisation harmonique de cet enchaînement.

### 3.3.2.2. Contrepoint implicite et ordre harmonique

De même que l'étude d'un contrepoint implicite peut faciliter la mise en place de certaines lignes mélodiques, l'outil harmonique peut aider à la compréhension du phénomène des courants auditifs.

*Exemple n° 118 : Francis POULENC, O magnum mysterium.*

On a, aux mesures 1 à 5, un système de broderies d'accords :

1 *ppp*

Alt.   
 Tén.   
 Bas.

O ma- gnum mys- te- ri- um, et ad- mi-  
ra- bi- le sa- cra- men- tum

Synthétisons ce système :

- Pour les alti, broderie de la tierce ré b ;
- Pour les ténors, utilisation du II<sup>ème</sup> degré altéré du mode mineur, en broderie tronquée ;
- Pour les basses, broderies tronquées de la fondamentale si b :



Le traitement de ces broderies est particulier :

- 1) le mouvement mélodique caractéristique s'articulant autour du II<sup>ème</sup> degré altéré du mode mineur attendu étant :



A la place, Poulenc fait entendre, grâce à la dissociation des courants mélodiques ténors-basses :



- 2) Il n'est pas harmonisé comme tel, puisque intégré dans un système de broderies d'accords, ce qui engendre sur la première broderie un accord sonnante enharmoniquement comme Sol [5], grâce à l'ambiguïté do b/si ♯.

Cela pose des problèmes d'intonation aux ténors, à cause de l'intervalle de quinte diminuée fa/do b. Mais, connaissant la raison de cet intervalle grâce à l'analyse, le chef peut diriger aisément l'écoute, en installant au besoin une aide temporaire du type suivant, chez les ténors :



### 3.4. Ordre harmonique

La perception de la simultanéité des sons reste la première difficulté d'écoute, qui se traduit :

- 1) par le phénomène de suraudition mélodique (en général de la voix supérieure, la plus perceptible) ;
- 2) par le refus plus ou moins conscient de la dimension harmonique de la musique.

Sur le plan pédagogique, si l'apprentissage choral s'effectue voix par voix, la réunification dans l'harmonie est artificielle. Cette façon de procéder nie l'aspect essentiel de notre musique : cha-

que voix n'a de sens que par rapport aux autres, et un apprentissage pertinent ne peut s'effectuer que lorsque les interprètes chantent les uns avec les autres, et non malgré eux.

Les problèmes d'audition sont, dans leur immense majorité, d'ordre harmonique ou, s'ils sont d'ordre mélodique, trouvent en général leur solution dans l'écoute harmonique, comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent. A bien des égards, l'audition harmonique est, avec la maîtrise du geste, l'aspect essentiel de la direction de chœur. Le rôle du chef est de focaliser la multiplicité des voix en une unicité plurielle.

Cela implique qu'il doit être capable, en permanence, de maîtriser la simultanéité sonore, tout en changeant en permanence de forme d'écoute, selon qu'il s'agit de discours contrapuntique, de mélodie harmonisée ou d'harmonie pure.

C'est à cette seule condition qu'il donnera aux chanteurs les moyens de maîtriser la simultanéité sonore. Sur le plan pratique, cela peut s'effectuer de diverses manières, qui sont toujours basées sur le principe du travail au ralenti, hors rythme musical, qui garantit au chef et aux chanteurs un grand confort d'écoute, et permet d'effectuer un certain nombre d'actions destinées à une bonne réalisation harmonique. Plusieurs cas peuvent se présenter.

### **3.4.1. Accord seul**

#### **3.4.1.1. Construction de l'accord**

Si l'audition, et donc la reproduction, d'un accord pose problème, on peut le faire entendre en appelant les notes une à une, pupitre par pupitre. Ainsi, il est possible de le construire, en faisant entendre de façon progressive sa structure, depuis les notes principales, et en rajoutant celles qui apportent de la complexité.

*Exemple n° 119 : Francis POULENC, O magnum mysterium.*

Au deuxième temps de la mesure 38, on est en présence d'un accord de sous-dominante de la tonalité de si b mineur (notons la polyharmonie qui fait dériver l'accord de sous-dominante de l'accord de tonique) :

38

ja- cen- tem

5 9  
 b7 —  
 b —

si b I IV —

Cet accord pose deux difficultés d'écoute :

- 1) le croisement de voix entre ténors et alti ;
- 2) la position très aiguë de la tierce, chez les ténors, qui dissone avec la neuvième des soprani, avant de se résoudre sur la tonique au temps suivant.

Il est curieux de constater que, lorsque l'accord est faux, c'est paradoxalement la tierce sol  $\flat$  des ténors, note simple de l'accord, qui est fautive, alors que la neuvième fa des soprani, formant appoggiature de la fondamentale, est juste.

Cela s'explique par le dispositif adopté par Poulenc, qui fait que le sol  $\flat$ , note aiguë à l'intonation vocalement délicate, est attiré par le fa, même si celui-ci fait penser à une note étrangère.

Pour rétablir la justesse, et faire entendre l'accord dans sa structure, on peut le construire note par note : fondamentale mi  $\flat$ , tierce mineure sol  $\flat$ , éventuellement doublée à l'octave grave, septième ré  $\flat$ , et rajouter la neuvième fa, en la faisant, dans un second temps, aller vers la fondamentale.

### 3.4.1.2. Restructuration de l'accord

On peut être amené à la situation où un accord n'est pas entendu à cause de son dispositif, parce que l'apparition de l'ensemble des notes s'effectue sur plusieurs temps, ou parce que des notes étrangères en perturbent la logique structurelle, et donc la perception. Dans ce cas, il est intéressant de reconstruire l'accord, de façon à donner à entendre son organisation structurelle et fonctionnelle.

*Exemple n° 120 : Francis POULENC, Salve Regina.*

Observons d'abord les mesures 54 et 55 :

54 *pp*

o dul- cis vir- - go

— ♭ 9 —  
 — 7 —  
 — + —

sol V de IV — IV — I

Nous sommes dans la tonalité de sol mineur, et la première mesure forme un emprunt classique à la sous-dominante, grâce à l'emploi de l'accord de Sol neuvième mineure de dominante, arpégé sur l'ensemble de la mesure, avec le do des ténors, note de passage sur le troisième temps.

On remarque le mouvement contraire soprani/alti (qui s'achèvera sur la mesure suivante) issu de la doublure de la neuvième la ♭. La perception tonale de celle-ci est troublée par le fait qu'elle est entendue aux ténors sous la note sensible au premier temps, puis au troisième temps sans septième ni note sensible, celle-ci étant remplacée par la note de passage précitée.

La résolution de cet emprunt à la sous-dominante s'effectue à la mesure 55 sur do [5] aux deux premiers temps (on note l'échange soprani/ténors et le fait que la note sensible de l'accord de dominante ne suive pas son mouvement obligé et se résout sur sol, au lieu de la tonique do (alti). Au quatrième temps, on retrouve la tonalité de sol mineur, sur l'accord Sol [5].

Si le chef veut faire travailler isolément ces mesures, Le ton peut être difficile à donner. Car sur le premier temps de la mesure 54, on n'entend pas à proprement parler un accord, mais un agrégat qui n'apparaît pas fonctionnel ;

L'accord réel de neuvième mineure de dominante dure sur l'ensemble de la mesure, avec de nombreux échanges, et n'est perçu clairement qu'à partir du deuxième temps, lorsque l'on entend la note sensible si, et que la neuvième mineure la ♭, dont est issu le si, reste au soprano, donc au-dessus de la note sensible.

Il s'agit donc, pour le conducteur, de donner à entendre l'ensemble de l'accord, en l'arpégeant, dans l'ordre ascendant : fondamentale (sol)-note sensible (si)-quinte (ré)-septième (fa)-neuvième mineure (la ♭).

Ceci fait, chaque pupitre peut chanter la note qui le concerne, en rétablissant les octaves réelles : chacun entendant l'harmonie, l'accord sera juste.

Enfin, lorsqu'un enchaînement harmonique débute avec une ou plusieurs notes étrangères, il est préférable de le faire entendre avec l'accord réel.

Exemple n° 121 : Olivier MESSIAEN, *O sacrum convivium*.

1

*p*

*p*

*p*

*p*

O sa-crum con- vi- vi-um!

L'organisation harmonique de cette pièce (écrite essentiellement dans le mode 2 des modes à transpositions limitées), fait percevoir le pôle tonal de FA # Majeur (tonalité de l'Amour Mystique, chez Messiaen).

Elle débute sur l'installation d'un accord parfait de FA # Majeur avec sixte ajoutée, dont cette dernière n'est pas entendue, étant brodé-appoggiaturée par mi # et do x sur les deux premiers temps :

(sixte ajoutée et ses broderies)

FA # I

Pour donner le ton, il semble préférable de rétablir la réalité harmonique de cet accord, en faisant entendre l'accord parfait avec sixte ajoutée ré #, en rappelant aux soprani le mouvement de broderie/appoggiature du mi # et du do x (bien que, lorsque ce mouvement est résolu, l'accord ait changé, devenant Fa [6/5/4], sous-dominante de FA # Majeur ; le ré, sixte ajoutée de l'accord du I<sup>er</sup> degré devient donc tierce de l'accord du IV<sup>ème</sup> degré).

### 3.4.1.3. Atonalité

L'analyse harmonique, peut également aider à la mise en place d'accords fonctionnant en dehors du système tonal strict.

Exemple n° 122 : Manfred TROJAHN, Ave Maria.

Les mesures 39 et suivantes consistent en une juxtaposition de tonalités diverses, pour lesquelles il y a superposition systématique de leurs accords de dominante et de tonique. Ceci est particulièrement clair si l'on considère dans un premier temps les seules voix de femmes ; on a ainsi, en corrigeant les enharmonies et en faisant abstraction des broderies d'accord du triolet, la succession suivante : MI-FA-SI-RÉ-FA #-SOL-DO #-DO ♯-RÉ

MI      FA      SI (br.)RE      FA #      SOL DO # DO RE

40

s

s

V

Les voix d'hommes achèvent cette construction en complétant les accords de dominante de manière moins homorythmique. Comme chez les voix de femmes, les triolets donnent naissance à des broderies d'accords qui se superposent aux accords structurels des voix supérieures.

La mise en évidence de cette structure particulière détermine par là-même les conditions de sa mise en place par le chef de chœur, la présence d'une note-pivot, à la fois fondamentale de l'accord de dominante et quinte de celui de tonique, faisant office de charnière autour de laquelle s'articulent les degrés V et I des tonalités parcourues.

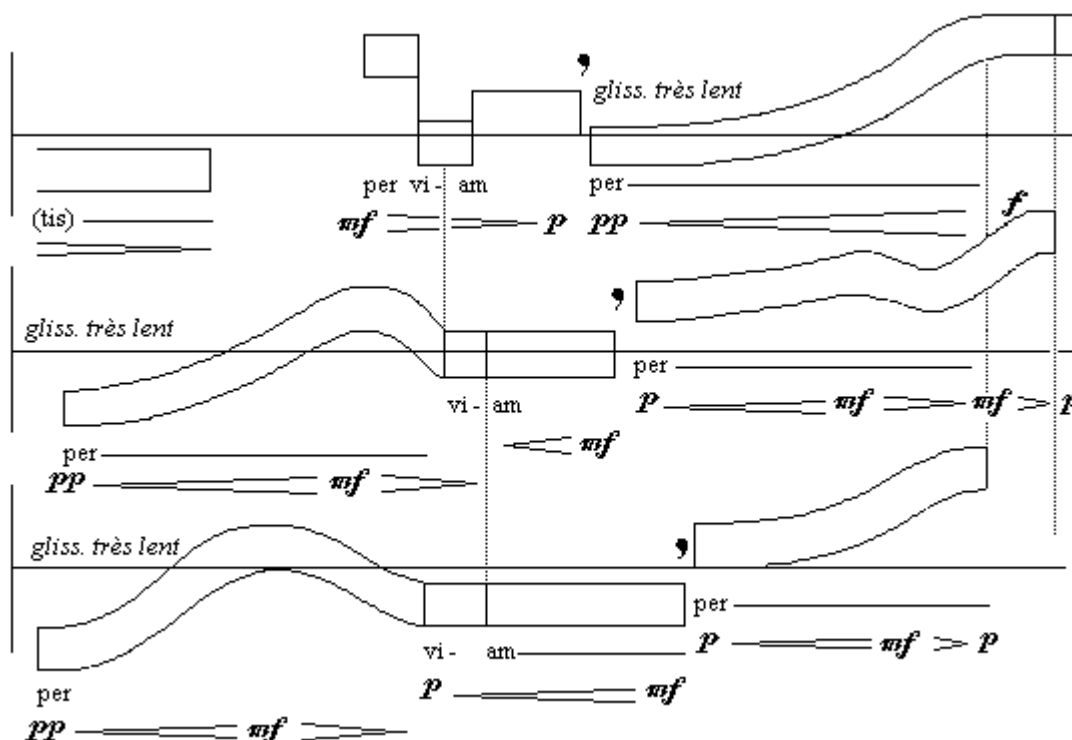
On peut de la sorte, en conservant cette teneur, et selon que l'on fait chanter telles ou telles voix, faire entendre l'accord de dominante, ou l'accord de quarte et sixte placé sur le premier degré.

#### 3.4.1.4. Clusters

La mise en place de clusters n'échappe pas à une organisation de la part du conducteur :

- 1) Parce que les hauteurs globales et les mouvements demandent à être contrôlés, ainsi que l'on peut le voir dans l'exemple suivant :

Exemple n° 123 : Luis Maria SERRA, *O vos omnes* (deuxième système).



2) Parce que la matière globale du cluster réclame de la cohérence, avec une juste répartition des sons donnant une bonne homogénéité sonore. En effet, un cluster mal construit peut laisser apparaître des zones de l'espace sonore où se regroupent un nombre de sons trop important, au détriment de zones vides.

L'audition du conducteur est ici, une fois de plus, primordiale, et il nous faut dire un mot sur le phénomène de perception des clusters : celle-ci se fait essentiellement par audition par manque, en ce sens que ce sont les zones de l'espace sonore les moins exploitées qui apparaissent à l'auditeur, sous forme de "trous" sonores. Le conducteur doit percevoir ces trous, et organiser l'audition, afin que l'ensemble des chanteurs en prenne en compte l'existence, par l'écoute collective, et répartisse de façon régulière l'ensemble de l'espace sonore concerné par le cluster.

### 3.4.2. Enchaînements d'accords

Lorsqu'un enchaînement harmonique pose des problèmes d'intonation, c'est que les accords ne sont pas perçus dans leur structure, ni leur succession fonctionnelle, lorsqu'il y en a une. Plusieurs solutions peuvent être à notre disposition.

#### 3.4.2.1. Mouvements d'aller-retour

Il peut être très profitable de faire entendre les enchaînements harmoniques hors rythme, ainsi que nous l'avons vu précédemment, en installant de surcroît un va-et-vient entre les deux accords : on fait chanter l'accord A, éventuellement en le construisant suivant les principes développés plus haut, puis on passe à l'accord B, en revenant ensuite à l'accord A. Ce mouvement d'aller-retour assure en général une bonne intégration de l'enchaînement harmonique.

### 3.4.2.1.1. Résolutions irrégulières

On peut être amené à pratiquer le travail d'aller-retour lorsque le problème posé relève de difficultés d'intonation mélodique, cas en général provoqué lorsque les notes de résolution d'un accord ne suivent pas leur mouvement obligé, engendrant des résolutions irrégulières, des intervalles mélodiques délicats.

*Exemple n° 124 : Igor STRAVINSKY, Pater noster.*

L'enchaînement de la mesure 12 à la mesure 13, est une résolution, en do mineur, de l'accord de dominante sur l'accord de tonique, sous la forme Sol [♯]/Mi ♭ [6] :

12

♯ 6

do V I

Le si ♯ des ténors, note sensible, ne se résout pas sur la tonique do, qui apparaît aux soprani, mais sur la tierce mineure mi ♭, engendrant un intervalle de quarte diminuée.

Pour installer un enchaînement harmonique juste, un simple mouvement d'aller-retour entre les deux accords permet aux ténors de percevoir la nature du mouvement mélodique qui leur est confié ; par la suite, il pré-entendront le mi ♭ comme tierce de l'accord de résolution, et le chanteront à sa véritable place harmonique, et non plus en fonction d'un intervalle mélodique délicat.

### 3.4.2.1.2. Résolutions exceptionnelles

En ce qui concerne les résolutions exceptionnelles, le problème est identique. On en trouve deux exemples similaires dans les pièces suivantes :

*Exemple n° 125 : Michaël HAYDN, Tristis est anima mea ; Francis POULENC, Salve Regina.*

Haydn Poulenc

6 21

♯ 5 ♯ 6

sol I sol V VI

Dans les deux cas, le premier accord est placé sur la dominante de sol mineur :

- Chez Haydn (mesures 6-7), il ne se résout pas, et l'accord suivant est un accord de SI ♭ Majeur, relatif Majeur de sol mineur.
- Chez Poulenc (mesures 21-22), cet accord de dominante s'enchaîne, par cadence rompue, à un accord de MI ♭ Majeur.

Dans les deux cas, l'intervalle délicat de quarte diminuée fa #/si ♭ ( cette dernière note étant respectivement tonique de l'accord de SI ♭ Majeur, et quinte de l'accord de MI ♭ Majeur) trouve sa justesse dans la compréhension harmonique des enchaînements, pour lesquels un mouvement d'aller-retour, hors rythme, permet une mise en place définitive.

### **3.4.2.1.3. Fausses relations chromatiques**

Si l'on cherche à éviter les fausses relations chromatiques dans l'écriture musicale tonale, c'est pour une raison bien précise, qui apparaît de façon évidente dans la musique pour chœur : la fausse relation chromatique est délicate à chanter, dès lors que le chromatisme, passant d'une voix à une autre, n'est pas perçu par le pupitre qui doit l'assumer.

En donner les raisons, comme nous venons de le faire, c'est déterminer dans le même temps les moyens d'éviter cet écueil : l'analyse harmonique, l'écoute globale de l'enchaînement, la mise en valeur du chromatisme passant d'une voix à l'autre, et l'habituel mouvement d'aller-retour, suffisent à régler le problème, en faisant percevoir le phénomène qui est en jeu.

#### **3.4.2.1.3.1. Système pré tonal**

C'est essentiellement dans le système tonal que les difficultés se posent, puisque la logique tonale détermine le mouvement chromatique. Mais les fausses relations chromatiques peuvent poser problème dans des systèmes musicaux antérieurs, surtout pour des oreilles du 20<sup>ème</sup> siècle, acculturées au système tonal, et percevant ces formes en gestation comme une écriture tonale en devenir, ce qui n'était probablement pas le cas des auditeurs des 16<sup>ème</sup> ou 17<sup>ème</sup> siècles.

*Exemple n° 126 : Henry PURCELL, Thou knowest, Lord.*

Observons les mesures 24 (et sa levée)-25 : on a, avant la cadence en sol mineur, une dernière allusion à la tonalité de SI ♭ Majeur par le fa ♮ des alti, issu d'une fausse relation chromatique avec le fa # des soprani, à la noire précédente :

24

$$\begin{array}{ccccccc} 5 & 5 & 7 - (6) & - & 6 & +6 & 6 \\ & & + - (4) & - & & 3 & \end{array}$$

SI  $\flat$  I    V    VI  
 sol V    I    V ———

Pour bien faire passer cet enchaînement, il peut être bon d'effectuer un mouvement d'aller-retour entre les accords concernés, afin de guider le chromatisme fa #/fa  $\natural$ .

### 3.4.2.1.3.2. Système tonal strict

C'est cependant dans le système tonal que le problème est le plus présent, en raison même de la logique du discours, évoquée plus haut.

*Exemple n° 127 : Michaël HAYDN, Tenebrae factae sunt.*

On note la fausse relation chromatique des mesures 28 et 29 entre soprani et basses (la  $\natural$ /la  $\flat$ ) :

28

$$\begin{array}{cc} 7 & 7 \\ + & \end{array}$$

MI  $\flat$  V    V de V

### 3.4.2.1.3.3. Système tonal étendu

Dès lors que le langage de base, malgré les nombreuses altérations d'écriture, reste globalement rattaché à la logique tonale, les problèmes relatifs aux fausses relations chromatiques peuvent rester présents. S'ils ne possèdent pas la même importance que dans le système rigoureusement tonal, il peut être bon de remarquer ces mouvements, et de les traiter de la façon habituelle.

*Exemple n° 128 : Olivier MESSIAEN, O sacrum convivium.*

4    # 7  
3    6 —  
4    4 —

FA # II    V

On observe dans l'enchaînement d'accords des mesures 8 et 9 une fausse relation chromatique si ♮/si # entre ténors et soprani. Bien que complexe, une certaine logique tonale prévaut dans ce passage. Pour cette raison, il est important de guider le chromatisme entre les pupitres concernés, en le faisant percevoir dans sa réalité structurelle et fonctionnelle. Celle-ci est ici la suivante :

Le dernier accord de la mesure 8 est le second renversement du II<sup>ème</sup> degré de la tonalité de fa # mineur, dont si ♮, premier terme de la fausse relation chromatique, est la tierce. Il s'enchaîne, dans le ton homonyme de FA # Majeur, à un accord de dominante sous la forme do # quarte et sixte, dont le si #, deuxième terme de la fausse relation, est le 11<sup>ème</sup> harmonique de la fondamentale fa #, qu'il appoggiature, avec résolution sur le deuxième temps.

#### 3.4.2.1.3.4. Atonalité

Dès lors que l'on se situe en dehors du système tonal, les fausses relations, déjà peu contraignantes dans le système tonal étendu, ne posent plus de problème de mise en place ; les mouvements chromatiques ne relevant plus de la même logique, ils ne sont plus perçus comme tels, et l'on doit chercher dans le langage utilisé les raisons structurelles ou fonctionnelles qui déterminent les enchaînements harmoniques.

*Exemple n° 129 : Paul HINDEMITH, Un cygne.*

Cette première mesure utilise un matériau harmonique atonal, les superpositions de quartes, sur un si tenu aux soprani (brodé par do ♮ sur le dernier temps), ce même si étant la note initiale des basses, et en suivant la ligne descendante des basses :

$p$  1  
 $p$   
 $p$   
 $p$   
 Un cy- gne a- van- ce sur l'eau

On a ainsi, temps par temps, les superpositions :

On note la fausse relation chromatique sol $\flat$ /sol  $\sharp$ , entre alti et basses, aux premier et deuxième temps. Celle-ci étant engendrée par le principe de superposition de quarts, et non par un chromatisme tonal, elle n'a aucune incidence sur l'intonation, et l'analyse à des fins de mise en place et de réalisation n'a pas à la prendre en compte.

#### 3.4.2.1.4. Utilisation de notes - pivot

##### 3.4.2.1.4.1. Harmonie tonale

Comme déjà vu, certains enchaînements harmoniques s'articulent autour de notes - pivot. Dans le cadre d'une harmonie fonctionnelle, il peut être bon de mettre cette note en valeur, afin de faciliter l'enchaînement.

*Exemple n° 130 : Henry PURCELL, Thou knowest, Lord.*

Les mesures 12-14 sont le lieu d'un enchaînement fonctionnel quelque peu délicat, dans la mesure où l'on va passer de la tonalité de ré mineur, par cadence parfaite, à la tonalité relativement éloignée de do mineur, sur le degré de sa dominante :

12

O God most might- y. O ho- ly and

5 4# 5 6 5

ré I V I do V I

Si l'on observe que cet enchaînement s'effectue autour de la note - pivot ré, tonique du premier accord et quinte du second, on peut faciliter le passage de l'un à l'autre, grâce à un mouvement d'aller-retour qui s'articule autour de cette note commune ré, dont on perçoit en même temps le changement de fonction, donc de couleur sonore.

#### 3.4.2.1.4.2. Système tonal étendu

*Exemple n° 131 : Francis POULENC, Salve Regina.*

La cadence de la pièce s'effectue sur un enchaînement I/V/I où l'accord de neuvième mineure de dominante présente une altération descendante de la quinte rendant difficile l'intonation de cet accord, en particulier par la proximité des notes do, ré et mi  $\flat$ , chez alti, ténors et basses :

56

On a, en effet, en sons réels, et compliqué par le croisement de voix alti/ténors, l'agrégat do - ré - mi  $\flat$ . La perception et la construction de cet accord sont facilitées par la perception de la note-pivot ré, quinte de l'accord de tonique précédent, et fondamentale de l'accord de dominante :



### 3.4.2.2. Suppression et rétablissement d'éléments sonores

Le travail de mise en place harmonique peut être simplifié par des suppressions temporaires d'éléments sonores pouvant nuire à la compréhension des enchaînements d'accords.

Cette action de clarification du discours harmonique peut revêtir deux aspects, suivant que ce sont des notes mélodiques qui sont passagèrement supprimées, ou des accords entiers.

#### 3.4.2.2.1. Notes étrangères

Les notes étrangères peuvent masquer fonctions et structures harmoniques. Nous pensons qu'il est bon d'avoir une perception synthétique du discours harmonique débarrassé temporairement des notes mélodiques étrangères aux accords.

*Exemple n° 132 : J. S. BACH, **Werde munter, mein Gemüthe.***

Les premières mesures de ce choral se distinguent par leur sobriété tonale, de nombreuses notes étrangères venant en compenser mélodiquement la simplicité. On peut résumer comme suit les mesures 1 et 2, par exemple :

choral

réduction

La part étant ainsi faite entre ce qui participe fonctionnellement au développement harmonique et ce qui est d'ordre mélodique permet une meilleure définition des prégnances, et détermine une mise en place harmonique pertinente.

#### 3.4.2.2.2. Accords intermédiaires

De la même façon, des accords entiers de passage ou de broderie peuvent perturber la perception structurelle d'un enchaînement harmonique. Il est aussi possible, lorsque c'est le cas, de supprimer temporairement ces accords, avant de les rétablir lorsque la logique générale du discours est perçue par les chanteurs.

*Exemple n° 133 : Michaël HAYDN, Tenebrae factae sunt.*

35

Ex- cla- mans Je- sus

5 7 #6 6 #  
(pas.) 4 #

MI  $\flat$  I  
sol Vde V V —

Nous partons d'un accord de tonique de la tonalité de MI  $\flat$  Majeur, pour repartir, grâce à l'accord de sixte augmentée mi [#6], dans la tonalité de sol mineur. Sur le troisième temps de la mesure, le ré des alti est une note de passage, et le mouvement harmonique général est brouillé par le mouvement mélodique de ce pupitre, la sixte augmentée do # provoquant elle aussi une gêne temporaire, avant sa résolution sur l'accord de quarte et sixte en sol mineur.

On peut envisager la démarche suivante :

- 1) Suppression de l'accord de passage et de l'accord de sixte augmentée.
- 2) Rajout de l'accord de sixte augmentée, en laissant de côté l'accord de passage.
- 3) Chant de l'intégralité de l'enchaînement, où la note de passage apparaît clairement comme ayant pour fonction d'amener la sixte augmentée ; elle prend donc une part plus importante dans la modulation en sol mineur que n'aurait pu le laisser croire une rapide lecture.

Exemple n° 134 : Olivier MESSIAEN, *O sacrum convivium*.

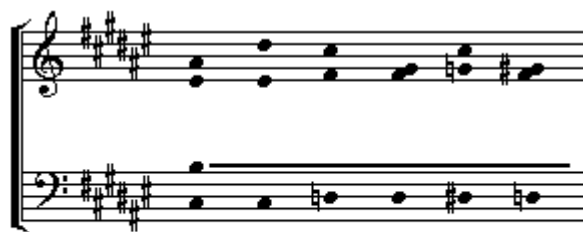
re- co- li- tur me- mo- ri- a pas- si- o- nis e- jus

Dans la tonalité de FA # Majeur, l'accord initial de la mesure 7 est do # septième de dominante sur le premier temps, avec la quinte appoggiaturée sans résolution par la # (soprani). Au lieu de se résoudre sur la quinte sol # de l'accord (ce qu'elle fera au quatrième temps, l'accord ayant alors changé), cette appoggiature va, au deuxième temps, sur ré #, neuvième de l'accord de dominante. Aux troisième et quatrième temps, cette neuvième se résout sur la fondamentale, mais l'accord est devenu II<sup>ème</sup> degré du ton homonyme de fa # mineur, dont la tierce si est entendue aux ténors en même temps que son appoggiature do # aux soprani (troisième temps).

L'évolution continue à la mesure 8, grâce en particulier au chromatisme ré ♮/ré # des basses, et

l'on entend, avec l'enharmonie de commodité sol/fa ♯ des alti, l'accord de ré # septième de dominante avec appoggiature non résolue de la quinte par le si ♮ des ténors. Nous avons donc, un ton plus haut et dans un dispositif différent, le même accord qu'au début de la mesure précédente. Sur les deux derniers temps, on retrouve par les mouvements inverses l'accord précédent de ré ♮ [4/3], II<sup>ème</sup> degré de fa # mineur.

Le si des ténors est note-pivot, et les basses font entendre un mouvement chromatique aller-retour. L'ensemble permet d'encadrer les mesures 7 et 8, dans la tonalité de FA # Majeur, par ses V<sup>ème</sup> et II<sup>ème</sup> degrés, les accords intermédiaires, bien que pouvant être analysés fonctionnellement, n'ayant qu'une valeur d'accords de passage, guidés par le chromatisme des basses :



FA # V — II (m) — II (M) II (m)

Pour cette raison, il peut être intéressant de : 1) faire entendre directement l'enchaînement V/II, éventuellement en construisant dans un premier temps l'accord de dominante sans appoggiature de quinte et sans neuvième ; 2) rajouter le II<sup>ème</sup> degré sur ré # ; 3) rajouter le II<sup>ème</sup> degré sur ré # :

1ère fois

FA # V — II (m)

2ème fois

FA # V — II (m) — II (m)

3ème fois

FA # V — II (m) — II (M) II (m)

### 3.4.2.3. Travail arpégé

Pour des musiciens maîtrisant la lecture solfégique verticale, il peut être bon d'arpéger collectivement les accords, puis leurs enchaînements, partout où se posent des difficultés de perception, donc d'intonation. On le fait en chantant toutes les notes à partir de la basse, en corrigeant naturellement les octaves.

Cet exercice, que le chef doit parfaitement maîtriser, est excellent pour l'appréhension collective du discours harmonique. Tous les exemples que nous avons cités jusqu'ici peuvent faire l'objet d'un tel travail.

Il est également possible de combiner travail arpégé et intonation collective de l'accord suivant.

*Exemple n° 135 : Francis POULENC, O magnum mysterium.*

26

— # 9 ——— 3 ———  
 — # 7 ———  
 — # 5 ———  
 — 3 ———

On a, sur l'ensemble de la mesure 26, un accord de neuvième d'espèce sur sol #. Il s'enchaîne à si b [3], avec l'enharmonie la #/si b. Si le chœur arpège l'accord de neuvième d'espèce, il peut alors passer directement à l'accord de si b, ce qui facilite la mise en place, en rythme, de ce passage.

### 3.4.2.4. Comparaison de duplications harmoniques

Il est très courant de voir des erreurs harmoniques se répéter, dès lors que l'on a affaire à des duplications inexactes. Il peut être possible de pallier ce problème en comparant terme à terme les diverses duplications, ce qui permet de mettre en évidence les variations harmoniques, qu'une interprétation in extenso de la partition ne permet pas aussi facilement.

*Exemple n° 138 : Francis POULENC, O magnum mysterium.*

Prenons comme exemple les mesures 6 à 9, qui sont dupliquées une première fois aux mesures 15 à 18, et une deuxième fois aux mesures 29 à 32. Comme nous le savons déjà, le chant est différent à chaque duplication. Mais les harmonies changent également, puisque l'on a successivement :

6

b ——— 6 ——— — 9 ——— — 5  
 — b5 ———  
 — b ———

si b I ——— v ——— IV ——— v ———

15

$\flat$  ————— 6 ————— 5 — 4  $\nearrow$  6 6  $\flat$  —  
 ————— ————— — 3 ————— 5  
 $\flat$

$\text{si} \flat$  I ————— V —————  
 do V II V I II V

29

$\flat$  —————  $\flat 9$  —————  $\flat 6$  —————  $\flat 6$  —————  
 7 —————  $\flat 4$  ————— +7 —————  
 + —————

$\text{si} \flat$  I —————  
 $\text{mi} \flat$  V ————— VI —————