

1/10

Gaël Liardon

**Schémas harmoniques
de danses baroques
pour l'improvisation**

Chapitre 1

La cadence sous-dominante – dominante – tonique

Seconde version 2009: Améliorations des figures par Christophe Quinche

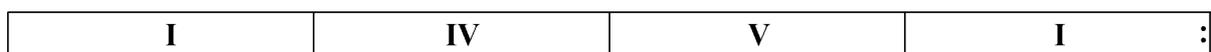
www.fmil.org

1. La cadence sous-dominante-dominante-tonique.....	3
1.1 Cadence I-IV-V-I	3
1.2 Cadence I-II-V-I.....	4
1.3 Les accords de septième.....	5
1.4 Les notes de passage	6
1.5 Exercice systématique pour le "II-V-I"	7
1.6 Quelques mots sur la sous-dominante.....	8
1.7 Quelques idées sur le style	9
1.7.1 Pour la mélodie.....	9
1.7.2 Pour la basse.....	10
1.7.3 Pour la conduite des voix	10

1. LA CADENCE *SOUS-DOMINANTE - DOMINANTE - TONIQUE*.

1.1. I-IV-V-I.

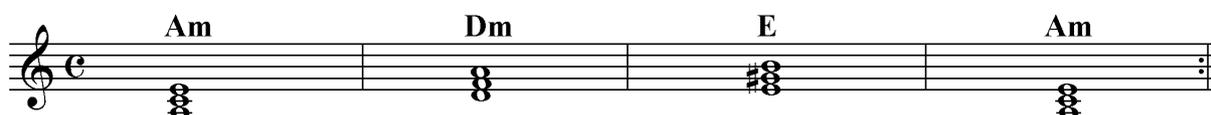
La cadence la plus simple et la plus fréquente dans la musique baroque (et dans la musique tonale en général) est la cadence **sous-dominante – dominante – tonique**. Dans la musique baroque, elle peut prendre de très nombreuses formes, car on peut varier les renversements, et aussi les accords eux-mêmes. La forme la plus simple de cette cadence est **IV–V–I**. Lorsqu'elle se trouve au commencement d'un morceau, elle commence par un accord de tonique, ce qui nous donne **I–IV–V–I**. Exercez-vous à jouer cette cadence sur une carrure régulière, c'est à dire avec un accord par mesure. Improvisez en jouant uniquement les notes de chaque accord, mais sur toute la tessiture de votre instrument et en variant le rythme.



Remarquez que l'accord de tonique se joue à la première **et** à la dernière mesure. A la reprise, il faut donc jouer deux mesures de tonique de suite. En do majeur, cela donne ceci :

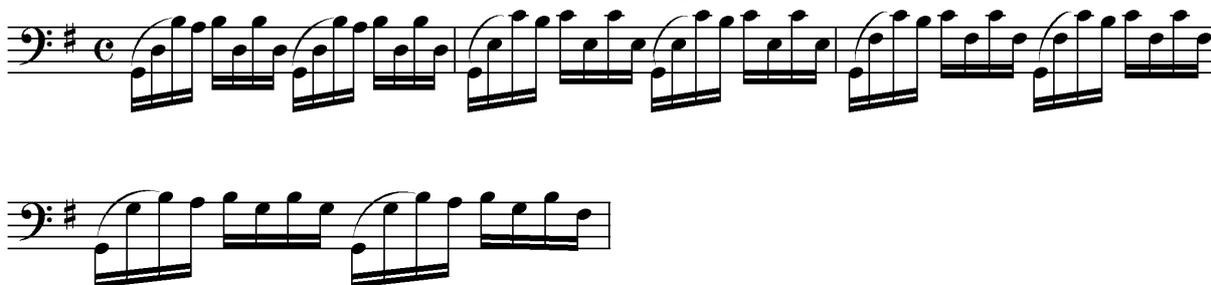


Cet exercice et tous les suivant sont à transposer dans toutes les tonalités majeures et mineures. Dans les tonalités majeures, les accords I, IV et V sont tous majeurs. En mineur, les accords I et IV sont mineurs, et l'accord V est rendu majeur par l'ajout d'un dièse sur sa tierce, qui est la sensible de la tonalité. Voici par exemple cette cadence en la mineur :



Dans le répertoire, cette cadence se trouve souvent sur une pédale de tonique. Vous pouvez voir dans les exemples ci-dessous qu'il y a une septième dans l'accord de dominante. Nous en parlerons bientôt. Remarquez enfin que dans ces exemples et dans tous les suivants, la carrure, c'est à dire le découpage des mesures et la durée des accords, ne correspond pas toujours au modèle simplifié que je vous donne:

J.S. Bach, Suite No 1 pour violoncelle seul, Prélude (en sol majeur).



J.C.F. Fischer, Musicalischer Parnassus, Clio, Praeludium harpegiato (en do majeur).

A. Corelli, Opus 5, Sonata 1 (en ré majeur).

1.2. I-II-V-I.

Il existe une autre façon de jouer cette cadence, avec un accord II à la place du IV comme sous-dominante. Exercez-vous à jouer cette nouvelle cadence comme précédemment.

I	II	V	I	
---	----	---	---	--

Remarquez que l'accord II est mineur dans les tonalités majeures, et diminué dans les tonalités mineures.

1.3. Les accords de septième.

Les accords que nous avons vus jusqu'ici sont des accords à trois sons (majeurs, mineurs ou diminués). En fait, dans la musique du XVIII^e siècle, les accords ont souvent un quatrième son, la septième. Les accords I restent en principe à trois sons, ce qui leur donne un caractère stable. Les accords II et V, eux, sont souvent à quatre sons, ce qui les rend plus instables, car la septième est une dissonance qui appelle une résolution dans l'accord suivant.

I	7 II	7 V	I	:
---	---------	--------	---	---

Voici ce que donne cette cadence en do majeur et en la mineur. Observez la composition des accords de septième : l'accord de septième de dominante est identique en majeur et en mineur (3^e majeure, 7^e mineure) ; en revanche, l'accord du II^e degré est différent (en majeur : 3^e mineure, 7^e mineure / en mineur : 3^e mineure, 5^e diminuée, 7^e mineure). Exercez ces cadences comme précédemment dans tous les tons.

Diagram illustrating a cadence in C major: C, Dm7, G7, C.

Diagram illustrating a cadence in A minor: Am, Bm7 b5, E7, Am.

J. S. Bach, Clavier bien tempéré 1, Prélude 1 (en do majeur).

Musical notation for the first system of J. S. Bach's Prelude in C major.

Musical notation for the second system of J. S. Bach's Prelude in C major.

J. C. F. Fischer, Musicalischer Parnassus, Euterpe, Praeludium (en fa majeur).

Musical notation for the first system of J. C. F. Fischer's Praeludium in F major.

1.4. Les notes de passage.

Pour l'instant, nous n'avons joué qu'avec les notes des accords. Nous allons à présent nous exercer à utiliser aussi les autres notes. La manière la plus simple d'utiliser ces notes étrangères est de faire des notes de passage. En voici le principe :

- les notes de l'accord se jouent plutôt sur les temps forts,
- les notes de passage se jouent plutôt sur les temps faibles et servent à relier les notes de l'accord par mouvements conjoints.

Un exercice simple pour s'habituer à jouer des notes de passage consiste à jouer sur chaque accord la gamme qui lui correspond. Il suffit de commencer chaque gamme sur la basse de l'accord et de respecter l'armure de la tonalité (on peut observer, comme le font les jazzmen, que ces gammes ressemblent à des modes anciens). Voici cet exercice en do majeur :



En mineur, il faut souvent modifier l'armure en rajoutant un dièse sur le VIe et le VIIe degré. C'est indispensable sur l'accord de dominante, puisque sans le dièse sur le VIIe degré cet accord perd sa tierce majeure. Sur les autres accords, cela dépend du contexte et du goût. Le principe dit de la « gamme mineure mélodique », selon lequel on met des dièses en montant mais pas en descendant est sûrement un bon principe de base. Voici une possibilité pour exercer les gammes en la mineur. (Je propose de faire un fa bécarre et un sol dièse sur l'accord II, car un fa dièse risquerait de modifier l'accord, mais on ne rencontrera pas souvent cette gamme telle quelle dans la musique baroque) :



G. F. Händel, 4^{ème} suite en mi mineur, Allemande.



J. S. Bach, Sonate 1 pour violon seul, Adagio (en sol mineur).



1.5. Exercice systématique pour le « II-V-I ».

Lorsque vous savez faire sur chaque accord :

- des bouts d'arpèges,
- des bouts de gammes,
- et aussi des longues notes (on l'oublie souvent),

vous avez tout le matériel nécessaire pour improviser. Je vous propose ci-dessous un exercice à pratiquer dans tous les tons, dans lequel on peut voir encore comment exercer les arpèges dans différentes positions.

The image displays six staves of musical notation for a II-V-I exercise. Each staff shows a sequence of notes with fingerings and chord inversions indicated by numbers above the notes. The first five staves show a sequence of notes with various fingerings (7, 4, 2, 6, 5, 6, 4, 3, 6, 5, 4, 2, 6, 6, 4, 3, 7, 6, 4) and inversions. The sixth staff shows a sequence of eighth notes with a consistent fingering (4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1).

Les chiffres indiquent le renversement de l'accord, la première note de la mesure étant considérée comme la basse. On peut naturellement exercer aussi les gammes en descendant et trouver encore d'autres manières de varier cet exercice.

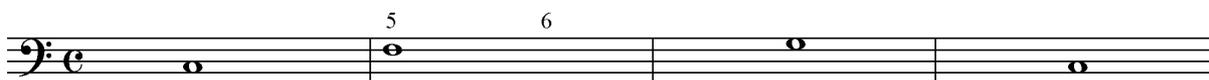
1.6. Quelques mots sur la sous-dominante.

Nous avons vu que l'accord de sous-dominante peut être un accord IV ou II. Si vous observez les notes de ces deux accords, vous pouvez voir qu'ils se ressemblent beaucoup. En fait, l'accord II avec une septième contient toutes les notes de l'accord IV.

Dans la musique baroque, il est fréquent qu'on joue en fait un accord IV et un accord II comme sous-dominante, l'un après l'autre, ce qui nous donne :

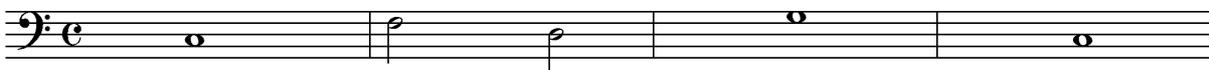
I	IV	II	V	I
---	----	----	---	---

Bien sûr, ça n'est pas une règle absolue. C'est tout simplement une solution qui marche assez bien et qu'on trouve souvent dans le répertoire. Mais souvenez-vous en revanche que dans ces cas-là, on a **toujours** l'accord IV en premier et le II ensuite, et **jamais l'inverse**. On peut résumer en disant que l'accord de sous-dominante est souvent un accord IV auquel on ajoute une sixte quelques notes plus loin, ce qui le transforme en II. En do majeur, par exemple, cela donne un accord de fa auquel on ajoute ensuite un ré.



Retenez bien ce procédé, nous en reparlerons dès le prochain chapitre quand nous aborderons les premières modulations.

On peut naturellement aussi mettre le ré à la basse, ce qui nous donne :



Encore une fois, cette solution est loin d'être la seule possible, mais elle marche particulièrement bien.

D. Buxtehude, Suite 1, Allemande (en do majeur).

1.7. Quelques idées sur le style.

1.7.1. Pour la mélodie.

Travailler les cadences et les gammes, c'est très bien, mais ça ne vous suffira peut-être pas pour arriver à faire des improvisations qui ressemblent à de la musique baroque du XVIII^e siècle. Ce que vous devez encore faire, c'est écouter, jouer et étudier beaucoup de musique de ce style puis essayer de l'imiter. Pour apprendre l'improvisation il faut être un peu autodidacte. Il faut beaucoup improviser seul en bricolant et en cherchant des tournures musicales sur son instrument. Ainsi, on se constitue un bagage de formules, des « ficelles » qui sont le matériau de base des improvisations.

La cadence I – II – V – I est un élément fondamental de toute la musique tonale de 1700 à aujourd'hui. On la trouve encore dans la musique de variété et elle est l'exercice de base des jazzmen. Il est donc fort possible qu'en pratiquant les exercices ci-dessus, vous ne vous sentiez pas particulièrement inspirés en direction du style baroque et que votre improvisation prenne une tout autre direction. Il faut parfois faire un réel effort pour entrer dans un style et y rester lorsqu'on improvise. Encore une fois, c'est la connaissance et surtout la compréhension du répertoire, ainsi que l'acquisition d'un stock personnel de formules, qui permettent d'y arriver.

Voici malgré tout une suggestion pour se diriger vers le style baroque. Même en ne jouant que les notes des accords, donc uniquement des arpèges et pas de notes de passage, il est possible de faire quelque chose qui ressemble à de la musique baroque *à condition de varier les valeurs rythmiques*. Si le rythme manque de diversité, si par exemple on joue toujours des croches, on risque d'obtenir quelque chose comme ça :



Jouer ainsi peut être un excellent exercice préliminaire pour apprendre les accords, mais on sent bien que musicalement on pourrait faire mieux. En diversifiant le rythme, on peut par exemple jouer ainsi :



Et en rajoutant des notes de passage (ainsi qu'une petite appoggiature à la fin) :



Il peut être bon de penser à mettre à peu près dans chaque mesure une longue note, en sentant ces longues notes comme des notes principales, et les notes courtes comme des ponts qui relient les grandes notes. Ainsi, on ne joue pas simplement des notes de l'accord les unes après les autres, mais on commence à faire une mélodie où les notes sont organisées de manière diversifiée.

1.7.2. Pour la basse.

Le style qui commence à se dessiner ici est plutôt celui d'un mouvement lent. Le complément idéal à une mélodie de ce genre est ce qu'en jazz on appelle un « walking bass », c'est à dire une basse qui « marche » sur un rythme régulier (*basso andante* en italien). Contrairement à la mélodie, la basse ne doit pas varier son rythme. Cette complémentarité entre une mélodie plutôt libre et une basse qui marque régulièrement à la fois l'harmonie et la pulsation rythmique est un procédé qu'on retrouve dans de nombreuses traditions musicales. Voici un exemple simple d'un walking bass sur une cadence I – II – V – I :



Pour un mouvement Adagio à l'italienne, on peut prendre un tempo de 60 à la noire. (Remarquez qu'en réalité ce genre de basse se note plutôt en croches dans le répertoire, ce qui donne un tempo de 60 à la croche, selon Quantz). On peut naturellement aussi essayer d'autres tempi.

Ces idées stylistiques ne sont en aucun cas des règles. Ce sont des propositions pour vous donner de l'inspiration. Si elles ne vous inspirent pas, oubliez-les. Dans tous les cas, plongez-vous dans le répertoire et cherchez-y vous-mêmes des idées pour l'improvisation.

1.7.3. Pour la conduite des voix.

Les étudiants qui souhaitent acquérir une compréhension et une maîtrise plus approfondie de l'harmonie et de la conduite des voix choisiront avec profit une approche pratique au clavier. La méthode traditionnelle de la *basse chiffrée* ou *basse continue* est particulièrement efficace.