

DOMINIQUE PORTE

ET CÆTERA...

LES DEBUTS DE L'IMPROVISATION
AU PIANO



INSTITUT JACQUES-DALCROZE

44 TERRASSIERE

1207 GENEVE

TEL. (022) 36 82 50

ERRATA

p. 8, Ex 9, 2^e mesure | p p o |

p. 16, Ex 31, 4^e mesure



p. 38. Chacune des basses
de l'exemple 58.

INTRODUCTION

1. Définition:

Improviser, c'est parler une langue sans le secours d'un texte. Nous improvisons chaque fois que nous faisons la conversation, et c'est là l'usage courant des langues vivantes.

En musique, l'improvisation consiste à jouer une pièce qui n'a pas été composée d'avance.

L'improviseur crée le discours, il ne crée pas la langue. Celui-ci est régi par tradition.

Dans le discours, nous nous servons d'elle, en respectant ses règles, pour exprimer ce que nous voulons.

Pour posséder la langue musicale vivante, l'improvisation est nécessaire.

Résidu uniquement dans les textes, ne plus donner lieu au discours improvisé, sont les principales caractères des langues mortes.

2. Les buts de l'apprentissage

Nous exigeons d'abord le fait même d'improviser: oser jouer sans texte, de lancer, poursuivre,achever. Les premières qualités à acquérir n'ont rien d'exclusivement musical. Ce sont le courage, la tenacité, la modestie, la volonté dynamique de réaliser quelque chose.

Le second but est d'apprendre ce qui il faut jouer. Ici, nous étudions la musique, nous recherchons ce qui est musicalement justifié pour des raisons de style et de forme.

Le premier but est de libérer une force, le second but est de savoir que faire de cette force libérée. Sans Dionysos qui ouvre la source sauvage du discours, Apollon, qui surveille l'apparence du produit, n'a rien à faire. Il est vain d'étudier théoriquement la musique, sans s'éduquer d'abord au fait même d'improviser. On ne construit pas de digues au bord des rivières asséchées.

3. Méthode

Pour parler une langue, il faut l'avoir beaucoup entendue: Le premier mode d'apprentissage est l'imitation d'oreille et de mémoire. De cette expérience résulte une connaissance pratique des mécanismes de la langue. On s'émanipe alors progressivement, par tâtonnements, des chemins déjà tracés, pour en créer d'autres, en utilisant les mêmes mécanismes.

Les tâtonnements sont d'autant plus fréquents qu'ils seront faits en tenant compte d'une hiérarchie d'importance de différents éléments:

a) continuité du temps musical

Il faut avant tout finir ses phrases sans s'arrêter en route, et quels que soient les défauts qu'elles contiennent aux points de vue qui vont suivre. La vie est à un prix, car une vie interrompue un instant n'est plus une vie.

b) Le temps musical est un temps cadencé

Il faut établir et maintenir une pulsation, c'est à dire le retour périodique d'accents. Les accents peuvent être de nature très variée: rythmique, mélodique, harmonique dynamique etc...

Le temps de réflexion ne doit jamais interrompre le temps musical.

c) Les cadences se groupent en mesures

On installe une périodicité plus grande par l'accent métrique, et on la contrôle.

d) justesse du rythme

Si les conditions ci-dessus sont remplies, on contrôlera la justesse des valeurs : est-ce que je joue bien le rythme que j'ai voulu ?

e) justesse des notes

Enfin on vérifiera si les notes sont justes, c'est à dire voulues pour des raisons mélodiques, harmoniques ou de contrepoint.

En résumé, il faut pardonner les fausses notes si le rythme est bon. Pardonner les fautes de rythme si la mesure est là. Pardonner les fautes de mesure si le mouvement est cadencé, et pardonner les ruptures cadencielles si on a joué une phrase continue. Si on ne joue pas une phrase continue, il ne faut pas se le pardonner.

Il faut donc beaucoup pardonner mais pas tout, et pas dans n'importe quel ordre.

4. Relation avec le solfège

Le solfège, qui est l'identification des hauteurs et des durées du son, est indispensable à l'improvisation.

Les exceptions ne sont qu'apparentes (solfège non réfléchi chez certains improvisateurs nés). Le solfège doit accompagner le jeu et se développer avec lui. Il faut par principe chanter toujours ce qu'on joue ou une partie de ce qu'on joue avec le nom des notes.

5. Relation avec l'étude de l'instrument

La maîtrise pianistique profite à l'improvisation, mais profite aussi de l'improvisation, en particulier pour le toucher, le phrasé, la pratique des accords, le déchiffrage, l'art d'accompagner, etc...

6. Relation avec la culture musicale

Même remarque. Il faut connaître les écritures, les styles, les formes. Il est très utile de savoir l'harmonie. Mais, inversement, ceux qui travaillent l'improvisation remarquent qu'ils pénitrent de mieux en mieux dans tous ces domaines. Si vous ne savez pas l'harmonie, l'improvisation va vous y initier de la meilleure manière. Au concert, vous saisirez même la facture des compositions.

f. Fonctions de l'improvisation

Les progrès sont plus grands, si à côté du travail solitaire vous avez l'occasion d'entrer dans un jeu collectif. Le dialogue, le concours, le soutien sont les tâches propres de l'improviseur. Il faut donc accepter d'improviser au piano dans l'apprentissage chorale, dans la pédagogie du mouvement. (cf. Rythmique Jaques-Dalcroze) dans les assemblées où l'on chante, dans toutes les formes de la danse. Je recommande le jeu dialogué ou concertant à deux pianos.

8. Les exemples qui suivent et dont la collection est bien mince, donnent des idées de travail. Loin d'épuiser ces idées, ils doivent vous inciter à créer vous-même d'innombrables réalisations. Le mot le plus important de ce cahier est celui que vous devez ajouter après chaque exemple: ET CÆTERA ...

CHAPITRE I^{er}

LA MONODIE FONDÉE SUR LA GAMME

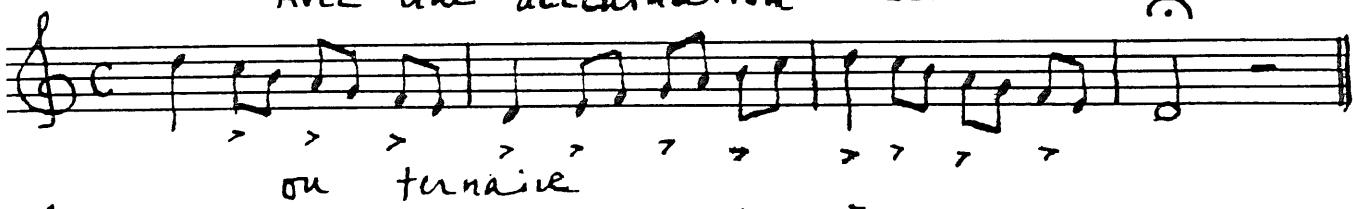
Comme point de départ, nous choisissons un mode et jouons la gamme de ce mode.

Exemple 1



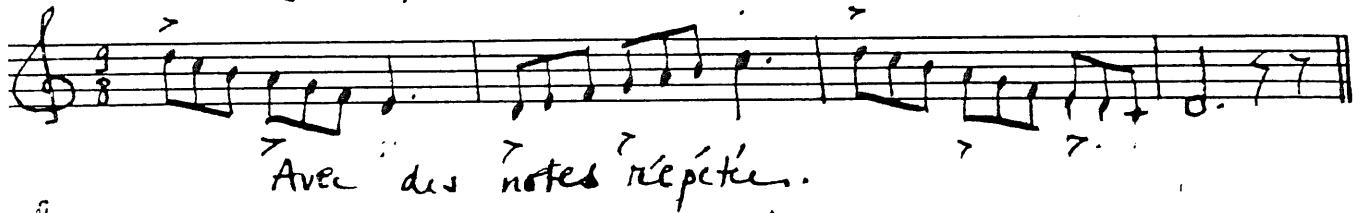
mode de ré.
Avec une accentuation binale

Ex. 2.



ou ternaire

Ex. 3.



Avec des notes répétées.

Ex. 4.



Ex. 5.



Ajoutons des retours sur 1^{er} degré

Ex. 6.



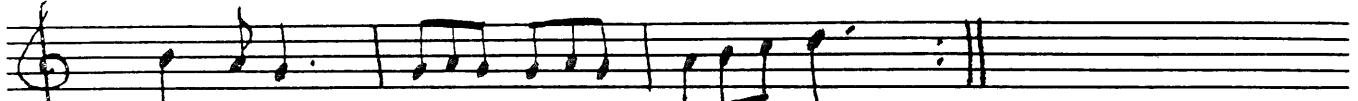
ou sur plusieurs degrés.

Ex 7.



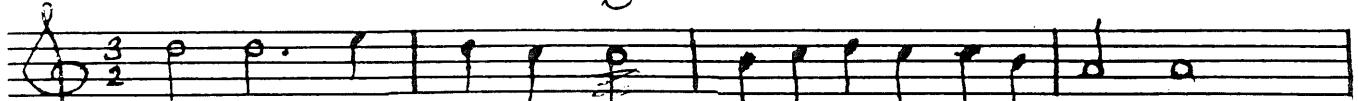
En cherchant d'autres caractères rythmiques:
farandole.

Ex 8



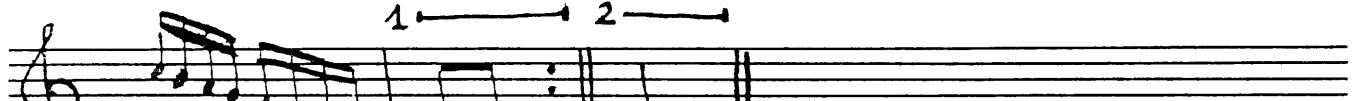
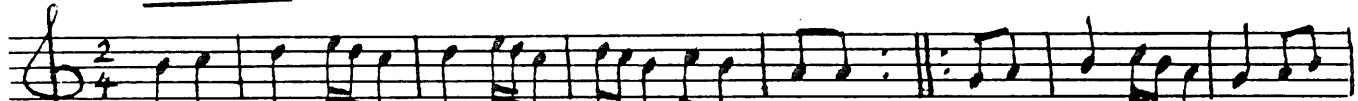
Sarabande

Ex 9



Gavotte

Ex 10



Trouvez de nombreuses façons analogues
de jouer la gamme du mode de Ré,
en l'accentuant, en la rythmant, en
l'interrompant, en la fragmentant.

Dans les phrases, vous ne jouez que des secondes. Entre les phrases et en particulier lors des reprises, vous jouez parfois d'autres intervalles.

Chaque mélodie trouvée doit être jouée plusieurs fois, en changeant son tempo ou ses mesures ou les deux, et surtout en variant l'usage de l'instrument. Par exemple pour l'ex. 4 ci-dessus:

tempo: lent, moyen ou vif } Combiner, alterner
toucher: legato ou staccato. } ces qualités

doubler

8oublier à plusieurs octaves

etc... *etc...*

tripler en doublant à gauche ou à droite.

Doubler des fragments.

Quadrupler.

p f

Doubler seulement les accent

p f

ou le contraire entre les 2 mains.

etc...

Où en mouvement contraire.

ou le contraire entre les 2 mains

Syncope-retard d'une main sur l'autre

briser les octaves d'une main-

ou de l'autre main, ou des deux, en choisissant le saut d'octave dessus ou dessous

Varier le rythme...

etc...

Passons au mode de mi

x 12

mode de mi

x 13

x 14

x 15

x 16

Ex 16

En plus des trouvailles que vous
ferrez vous-même, cherchez les exemples (N° 2 à 10)
du mode de ré à transposer dans le mode de
mi. Reprenez les manières variées du n° 11.

Mode de Sol

Ex 17

Ex 18

($\beta = \beta$)

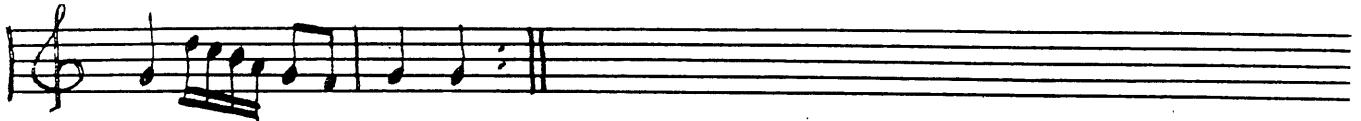
Ex 19

Ex 20

Ajoutons les sauts d'octave

Ex 21

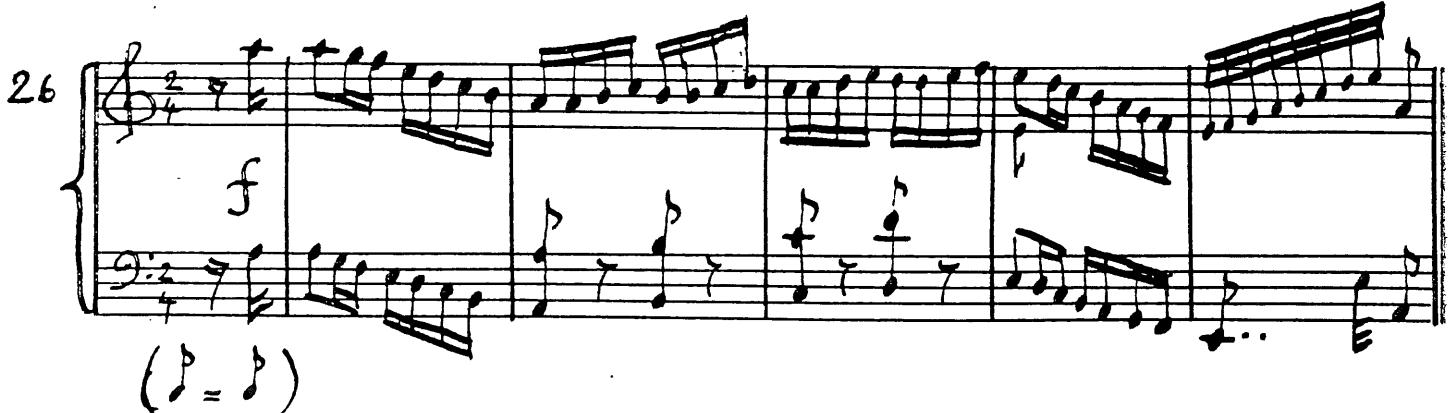
Et... Combiner ces mélodies avec
toutes les idées précédentes: transposition des
mélodies d'un mode dans les autres modes,
Variations de tempo, de rythme, de mesures,
de toucher, de disposition instrumentale.



Mode de la



Appelé aussi mineur ancien -



ETC...

Mode de Do

28



Appelé aussi mode majeur.

Inventez vos exercices en vous inspirant de tout ce qui précède.

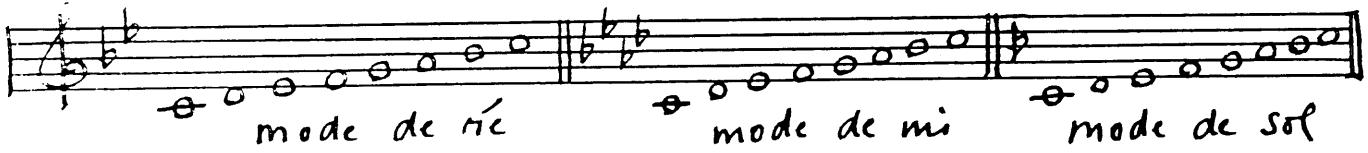
Remarques sur les modes

① Le mode de FA qui n'a pas de quarte juste sur sa tonique et celui de SI qui n'a pas de quinte juste sont d'un usage plus rare et moins facile que les autres.

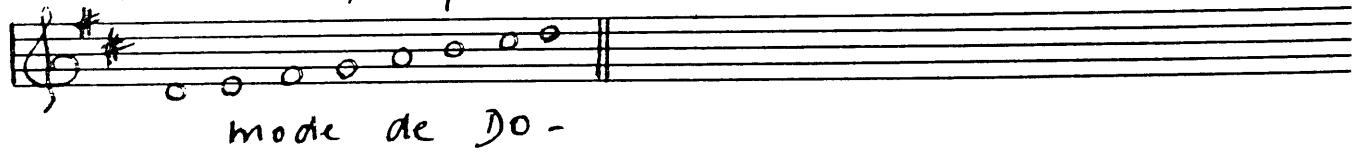
② Vous aurez remarqué que la note qui donne au mode son nom est toujours la finale mélodique c'est-à-dire le degré où la mélodie trouve son repos.

③ Les modes découverts sur l'échelle diatonique des touches blanches, sont transposables. Par exemple à partir de do =

29



on encore, à partir de ré



mode de Do -

On pourrait donc reprendre tous les exercices du Ch. I en prenant n'importe quelle touche comme tonique de n'importe quel mode. C'est du "siffle" avancé.

CHAPITRE II

LA TONIQUE IMMOBILE.

Dans le cours de la mélodie,
la tonique vient comme celle en dernier.
Mais dans l'ordre de la dignité, elle vient
en premier, comme la position attendue,
espérée et parfois mystérieuse, d'où toutes
les autres successivement occupées, recevront
leur signification.

Il peut être incertain où l'oiseau
se posera, mais il faut qu'il se pose
quelque part, et de là si révélera le
sens de son vol. À la fin du jour,
il rejoindra son nid. La tonique, c'est
le nid de la mélodie.

Cette tonique peut être donnée
d'avance, dans le grave. De son rapport
avec elle, la mélodie tire ses tensions
quand elle s'en écarte, et trouve son repos
quand elle la rejoint.

Mélodie DAYAK (Borneo) accompagnée
au monocorde:

x30

nombu variable... Parole chantées à la tonalité des autres Da Capo pendant toute la nuit...

mode de ré

Ex 31

Handwritten musical notation for Example 31. It consists of two staves. The top staff is in G major (G clef) and the bottom staff is in C major (C clef). The notation shows a series of eighth and sixteenth note patterns. A small bracket labeled "Ex 31" is on the left. In the top staff, there is a handwritten fermata over the last measure and a small bracket above it.

Handwritten musical notation continuing from Example 31. It consists of two staves. The top staff is in G major (G clef) and the bottom staff is in C major (C clef). The notation shows a continuation of the eighth and sixteenth note patterns from the previous example.

A la tonique, on peut ajouter sa quinte, et ses
octaves supérieures, pour un enrichissement harmonique.

Reprise de l'ex: 7

Ex 32

Handwritten musical notation for Example 32. It consists of two staves. The top staff is in G major (G clef) and the bottom staff is in C major (C clef). The notation shows a sequence of measures. Labels indicate "Mode de ré" for the first section and "Mode de sol provisoirement" for the second section. Measure endings are indicated by colons and repeat signs.

Handwritten musical notation continuing from Example 32. It consists of two staves. The top staff is in G major (G clef) and the bottom staff is in C major (C clef). The notation shows a continuation of the measures, with a label indicating "Mode de ré finalement" for the final section.

On peut ainsi faire alterner 2 modes dans la même pièce.

(cf Ex 23)

Ex 33

Mode de Ré

Mode de Sol

FINE

DG

Cherchez d'autres alternances-

Utilisez l'assiette rythmique donnée par les notes basses -

Ex 34

1 → 2

Inspirez-vous du style des "Musettes" populaires.

Ex:35

Handwritten musical notation for Example 35, consisting of two staves. The top staff shows a melody with various note values and rests. The bottom staff provides harmonic support with sustained notes. The key signature is B-flat, and the time signature is 6/8.

Continuation of the musical example, showing a melody line above a harmonic bass line. The key signature changes to B-flat, and the time signature remains 6/8. A handwritten note reads: "etc... rythmes comme vous le voudrez..."

Conclusion of the musical example, showing a final section of the melody and harmonic support. The key signature is B-flat, and the time signature is 6/8.

Si dans cet exemple, vous jouez le sol

Sous le do, vous donnez l'impression
durative, suspensive, de la musique
de Cornemuse ou de vielle.

Dans le registre compris entre la tonique
et sa quinte tenu, utilisez les modes déjà vus
et inventez-en d'autres-

Ex:36

Handwritten musical notation for Example 36, showing a repetitive pattern of eighth-note chords. The top staff consists of a series of eighth-note chords, primarily in the key of B-flat major. The bottom staff shows sustained notes, likely representing a harmonic bass line. The key signature is B-flat, and the time signature is common time.

Le \otimes indique le moment où je choisis un mode -

Ex. 36

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in common time (indicated by '3') and the bottom staff is in common time (indicated by '3'). Both staves have a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. Two circled 'X' marks are placed under the first and third measures of the top staff, indicating mode changes.

Continuation of the handwritten musical score. The top staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one sharp. The bottom staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one sharp. The music continues with eighth and sixteenth note patterns. Three circled 'X' marks are placed under the first, third, and fifth measures of the top staff, indicating mode changes.

($\beta = \delta$)

Reprise à l'octave sup.

Ex. 37

Handwritten musical score for two staves. The top staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one flat. The bottom staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. The key signature changes to one sharp at the start of the second measure. The top staff has a measure in common time (indicated by '5') and the bottom staff has a measure in common time (indicated by '5'). The music continues with eighth and sixteenth note patterns. The word 'idem' is written below the staff.

idem

Continuation of the handwritten musical score. The top staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one flat. The bottom staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. The key signature changes to one sharp at the start of the second measure. The top staff has a measure in common time (indicated by '5') and the bottom staff has a measure in common time (indicated by '5'). The word 'tension' is written below the staff.

tension

Final section of the handwritten musical score. The top staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one flat. The bottom staff starts with a measure in common time (indicated by '3') with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. The key signature changes to one sharp at the start of the second measure. The top staff has a measure in common time (indicated by '5') and the bottom staff has a measure in common time (indicated by '5'). The word 'détente...' is written below the staff.

détente...

CHAPITRE III

LE MOTIF MÉLODIQUE

Le plus souvent, la mélodie doit son unité à la survie en elle d'un motif. Le motif est un premier mouvement mélodique, simple et bref qui reste présent dans la mélodie de diverses manières. Voici quelques procédés de l'utilisation du motif mélodique.

a) La répétition-

Ex 38

santa Maria — ora pro nobis

Le motif peut être répété à l'infini, dans l'incantation, dans les styles populaires, enfantins, dans le Pop etc...

b) Le déplacement sur d'autres degrés (≠ transposition)

Ex 39

Diagram illustrating the displacement of a melodic motif between different pitch levels without changing its original shape or intervallic pattern.

c) agrandissement d'intervalle

Ex 40

Diagram illustrating the expansion of intervals within a melodic line by adding notes to the original motif.

d) diminution d'intervalles

Ex 41

8 5 3 1 5 + 3 3

8 5 3 1 5 3 2

c) La direction inverse

Ex 42

f) La fragmentation (une partie du motif est traité comme motif)

Ex 43

g) L'abandon du motif: Le motif agissant comme un motif, son remplacement par une idée différente annonce souvent la fin d'une phrase ou d'une période.

Ex.44

Une mélodie de Schumann (Berceuse)

Ex 45

Handwritten musical score for Ex 45 in G major, 6/8 time. It consists of three staves of music with note values and numbers below them indicating rhythmic patterns. The first staff has notes 6, 2, (ornement) 2, 3. The second staff has notes 2, 5, 2, 6, 2, 3. The third staff has notes 2, 3, 2, 3, 2.

Le motif: un intervalle disjoint ascendant, et une seconde descendante. La seconde est renversée à la fin, avec variation de son rythme.

Une mélodie de Beethoven (5^e symphonie)

Ex 46

Handwritten musical score for Ex 46 in G major, 3/8 time. It consists of four staves of music showing various melodic fragments and rhythmic patterns.

Retrouvez les déplacements (intonation et rythme), les changements d'intervalle, les fragmentations, l'arrivée d'une idée nouvelle annulant la fin.

Découvrez d'autres périodes !

Une mélodie populaire (criée)

Ex 47

1^o 2^o

Développez des mélodies, à partir
des motifs suivants. Ne vous arrêtez
jamais en chemin pour réfléchir à vos
priorités, mais prenez-en conscience
après, en répétant ce que vous avez fait.

Ex 48

a b c d

e f g h

i j k l

ETC...



Chaque motif peut être pris dans d'autres
tons, d'autres rythmes, se développer
diverses conclusions tonales et rythmiques.

Trouvez vous-mêmes
d'autres motifs dans la musique que
on entendue et dans votre imagination -

CHAPITRE IV

APPROCHE DU JEU HARMONIQUE

Dans le jeu harmonique, le choix des principales positions mélodiques, sera dicté par leur rapport avec la basse. Nous devons donc apprendre à "réaliser une basse donnée", c'est-à-dire suivre le chemin musical qu'elle nous trace.

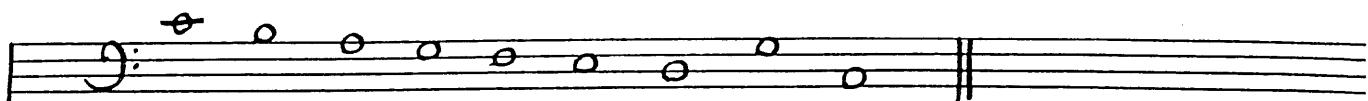
L'harmonie traditionnelle que nous allons pratiquer est fondée sur le mode de **Do** (mode majeur). C'est là son domaine naturel.

Nous jouerons d'abord à deux voix: une basse donnée et une mélodie improvisée. La mélodie se déplacera sur une cadence rythmique plus vive que la basse. Il importe de savoir que le tempo harmonique de la musique est, dans la plupart des cas, beaucoup plus lent que le tempo vécu dans le mouvement mélodique (paragraphe A)

L'harmonie étant l'art d'enchaîner les accords, nous verrons ensuite, à titre préparatoire, comment réaliser un accord seul, c'est à dire sur une note fondamentale immobile. (paragraphe B)

A. Le jeu à deux voix, à la tierce -

Ex 49



Soit une basse donnée, non rythmée (vous la rythmerez en improvisant) -

Jouez, par dessus, sa tierce, et l'octave pour conclure, si vous le voulez -

Ex 50

Handwritten musical notation for Exercise 50. It features two staves. The top staff is in G major (G clef), 2/4 time, and includes a bass line with eighth notes and rests, and a soprano line with sixteenth-note patterns. The bottom staff is in G major (G clef), 2/4 time, and shows a bass line with eighth notes. Below the staff, there is a sequence of numbers: 3 3 3 3 3 3 3 8.

La mélodie peut s'ornner de motifs -

Ex 51

Handwritten musical notation for Exercise 51. It consists of two staves. The top staff is in G major (G clef), 2/4 time, and shows a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff is in G major (G clef), 2/4 time, and shows a soprano line with eighth notes and rests.

Handwritten musical notation for Exercise 51. It consists of two staves. The top staff is in G major (G clef), 2/4 time, and shows a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff is in G major (G clef), 2/4 time, and shows a soprano line with eighth notes and rests.

Certains de ces ornements reviennent à leur note principale (ici la tierce vous les harmoniserez), d'autres conduisent à la note principale suivante -

Ex 52

Musical example 52 shows two staves of music. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line has sustained notes.

Ex 53

Musical example 53 shows two staves of music. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in common time (C). The melody includes grace notes and a bass line with eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are numerical markings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 8.

Le motif mélodique peut retarder la note principale.

Ex 54

Musical example 54 shows two staves of music. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in common time (C). The melody features grace notes and a bass line with eighth and sixteenth notes.

Il peut la précéder. (Anacrouse préparant l'accent harmonique)

Ex 55

Musical example 55 shows two staves of music. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, and the bass line follows a similar rhythmic pattern.

La basse peut adopter le rythme du motif.

Ex 56

Musical example 56 shows two staves of music. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, and the bass line follows a similar rhythmic pattern.

Voici une autre base. Donnez-lui d'autres réalisations.

Ex 57

G:2 4

3 3 3 3 8 3 3 3 8

Quelques basses pour réaliser des
mélodies selon ce procédé. Chacune
fait donner lieu à des réalisations
nombreuses... Transportez-les!

Ex 58

G: 0 0 0 0 0 || 0 0 0 0 0 0 0 ||

G: 0 0 0 0 0 0 0 || 0 0 0 0 0 0 0 ||

△

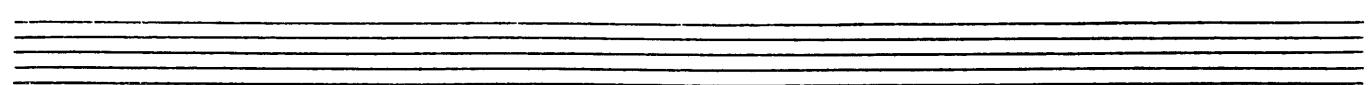
3

G: 0 0 0 0 0 0 0 || 0 0 0 0 0 0 0 ||

G: 0 0 0 0 0 0 0 || 0 0 0 0 0 0 0 ||

Si vous repérez dans la
partition l'exemple 46, vous verrez un
usage typique des relations de tierce
et d' octave entre basse et soprano -

— — —



B. Le jeu de l'accord-

Nous ne jouerons dans ce cahier que des accords dans l'état fondamental - (=non renversé), composés de leur note fondamentale à la basse, et de la tierce et de la quinte de cette note.

La fondamentale donne son nom à l'accord. Au piano, un accord peut être pliqué avec ou sans redoublement de notes, de différentes façons. On appelle position de l'accord l'intervalle formé sur la basse par la note la plus haut placée. (8, 3 ou 5 de l'accord)

Ex 59

{

Pos. 8 3 8 5 8 8 8 8 ETC...

0 0 0 0 0 0 0 0

— —

Mais vous devrez apprendre à réaliser l'accord sans le pliquer, en jouant une musique fondée sur lui et animée par le rythme. Par exemple :

Ex 60

Acc. bissé

{

8 3 8 5 8 8 8 8

0 0 0 0 0 0 0 0

— —

ETC. ETC. ETC. ETC.

etc...

Acc. palpitant

ch...

etc

mème jeu
etc...

etc...

Acc. rythmique

Acc. attendant sa basse

Notes d'accord ouïes Notes d'accord à faisant désir.

3

3 etc

Mélodie se dégagant de l'accord (le fa ut note étrangère)

etc

etc (cf Ex 45)

Basse ornée

Basse déroulant des gammes

Chacun des exemples du N° 60 doit donner lieu à des improvisations du même genre. Vous pouvez varier les positions d'accords, le nombre des pulsations, le caractère binaire ou ternaire des temps, introduire des ritournes, des inventions rythmiques, reproduire un ornement dans d'autres voix.

L'accord n'est pas le rapprochement de 3 notes servies ensemble. L'accord est une raison fondamentale d'assortir musicalement les sons qui le composent.

Voici un autre usage de l'accord -

Mélodie s'appuyant principalement sur les notes de l'accord:

Ex 61

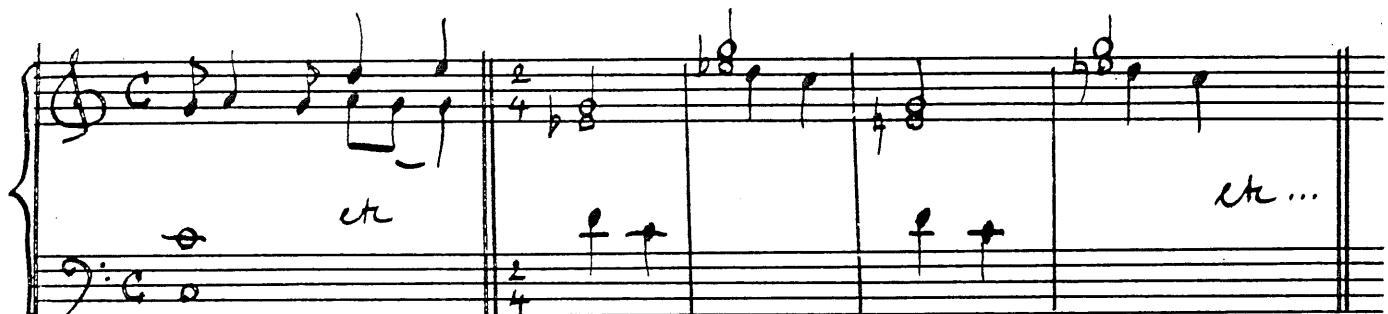
on bien :

Ex 62



Vous aurez remarqué que des notes étrangères à l'accord sont ressenties comme une absence et un besoin d'une note de l'accord dont elle est proches.

Ex 63



Réalisez de nombreuses manières tous les accords M et m, chaque improvisation, très courte, n'étant fondée que sur un seul accord —

CHAPITRE V

LE CHEMIN HARMONIQUE DONNÉ

Nous suivons le chemin tracé par les notes de la basse, en réalisant l'accord de chacune d'elle. Nous disposons en Majeur de trois accords Majeurs sur les degrés I, IV et V, de trois accords minimes, situés un tierce plus bas, sur les degrés VI, II et III, et d'un accord diminue sur la seconde (le dernier sera pas utilisé dans ce cahier)

Ex 64

DE F# G A B C D
I II III IV V VI VII I

Exemple simple sur l'alternance des deux accords I et II

Ex 65

Realise cette alternance de 1000 manières.

Que se passe-t-il à l'instant où l'accord change ?

1) Il faut réfléchir. Or le débutant est tenté de s'arrêter pour réfléchir, et il n'y a plus de musique.

Il est bien préférable de répéter le même accord, de façon rythmée, aussi longtemps qu'on voudra, en pensant à l'accord suivant, et faire entrer celui-ci dans la cadence.

Ex 66

Musical example 66 consists of two measures of music on a single staff. The first measure shows a C major chord (C, E, G) followed by a G major chord (G, B, D). The second measure shows a C major chord (C, E, G) followed by a G major chord (G, B, D). Below the staff, there is a bass clef and a 'G:' above it, indicating the key signature. After the second measure, the text 'etc...' is written.

2) Il faut choisir la disposition de l'accord nouveau. Harmoniseur veut fin concilier des mouvements différents. Le bon usage interdit donc de déplacer l'accord en bloc, comme on déplacerait un meuble car il n'y aurait plus d'harmonie.

(De tels effets sont plutôt du domaine de la registration)

Évitez surtout d'enchaîner deux positions d'8^e ou de 5^e, intervalles "justes"

RÉALISEZ LES ENCHAÎNEMENTS SUIVANTS.

Ex 67

	I	IV	V	I		
en DO :	DO	FA	SOL	DO		
en SOL :	SOL	DO	RÉ	SOL	ACCORDS	
en RÉ :	RÉ	SOL	LA	RÉ	MAJEURS	
en LA :	LA	RÉ	Mi	LA	(M)	
en FA :	FA	si b	DO	FA		
en Si b :	Si b	mi b	FA	Si b		

Ex 68

MÊME TRAVAIL

- a) I IV II V I
- b) I VI IV II V I
- c) I III VI II V I
- d) I V III VI IV II V I
- e) I V VI III IV I V I
- f) I V II VI III VI II V I
- g) I IV II VI IV I IV V I
- h) I V IV I
- i) V I V I
- j) V IV III V I II V I
- k) V I V III V I V I
- l) I IV V I V I V I

Exemples de réalisation : Je choisis au hasard
le N° 68 j' ai - dessus - Cette basse contient
une marche d'harmonie, c'est à dire un
enchaînement d'enchaînements : le couple V VI
est répété sur III IV et sur I II , avant
la conclusion V I
Il y a là l'esquisse d'une forme musicale.

Accords répétés

Ex 69

1° — 2 —

Avec des retards

Ex 70

Accords brisés

Ex 71

Oncements, notes de passage

Ex 72

Gammes en tierce ou sixte

Ex 73

Mélodie planant sur les accords

Ex 74

Polka

Ex 75

The score consists of two staves of handwritten musical notation. The top staff uses a treble clef and has one sharp sign in the key signature. The bottom staff uses a bass clef and also has one sharp sign in the key signature. Both staves are in common time, indicated by a '2' over the staff. The notation is rhythmic, featuring mostly eighth and sixteenth notes.

Chacune des bases de l'Exemple 68
donne lieu à des réalisations qui vous
permettront de joindre à la suite les autres.

Vous découvrirez alors sous
vos doigts la forme musicale de la
Passacaille = variations sur une
même marche de la fondamentale -

CHAPITRE VI

Le sens des cadences harmoniques

Parmi tous les enchaînements d'accords que nous avons déjà joints, ceux dans lesquels la fondamentale se déplace d'une quinte, ont une fonction particulièrement importante. (p. ex I II ou I I)

Pourquoi ?

Un DO grave fait résonner fortement un SOL plus aigu. Pour l'oreille musicale, le DO a, par rapport au SOL, une signification d'origine, d'explication causale. C'est à cette signification que le musicien recourt, dans les enchaînements du type I I. La fondamentale I est ressentie comme une "raison d'être" de la fondamentale II qui l'a précédée, un peu comme la réponse est la raison d'être de la question qu'on a d'abord posée.

A cette signification sont liés les sens musicaux de la montée harmonique (aller vers les conséquences) et de la descente harmonique (retourner vers les causes).

Jouez les enchaînements suivants d'abord de droite à gauche, puis de gauche à droite, dans tous les tons. (une montée de quarte équivaut naturellement à une chute de quinte, et vice-versa)

- Ex 76 a) V I
b) II V I
c) VI II V I
d) III VI II V I

Autre application de cette loi: Dans la forme $\text{I} \text{ IV} \text{ V} \text{ I}$, IV n'est que la réponse à la question, I V n'est que la question dont la réponse est I .
 I est question (dominante de IV) et réponse (tonique de V)

Dans l'exemple suivant, le début est en FA (je passe par Si b), la fin est en DO (je passe par Si \sharp)

Ex 77

Transpose cette double cadence parfaite dans tous les tons. Compare-la avec la double cadence "plagale" tout aussi belle:
I V IV I

CHAPITRE VII

LES TONS VOISINS

Nous allons apprendre à changer de tonalité (= Moduler) en nous limitant aux tons voisins du ton principal de la pièce. Chacun des accords M ou m construits sur les degrés II III IV V VI du ton principal, est aussi l'accord du degré I d'un ton voisin. Ceux-ci, ainsi définis, sont donc pour DO = ré min. // mi m. //

F A M // S O L - M // la m. //

Autre définition : les tons voisins sont en tonalités M ou m qui n'ont à la clef qu'une altération de différence avec le ton principal.

On encore : Les tonalités de la Dominante, de la sous-dominante, leurs relatives mineures et la relative mineure du ton principal, sont les tons voisins de celui-ci.

Un moyen simple de moduler aux tons voisins : on est entré dans un ton voisin dès qu'on a fait entendre sa propre dominante et qu'on la réécoute (voir l'exemple 58). Cette dominante sera souvent enrichie de sa septième, qui se réécoute en descendant sur la tierce de l'accord suivant. (voir Ex 80)

78

La modulation est faite.
Improviser une phrase
concluant en Do (4 mesures)

Ex 79

Handwritten musical score Ex 79. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of chords: C major (root position), G major (root position), D major (root position), A major (root position), E major (root position), and a G major chord with a bass note. The bottom staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a bass line with notes on the second and fourth beats. The score is labeled "en Do" under the first two measures and "en mi" under the last two measures. The word "idem" appears at the end.

Ex 80

Handwritten musical score Ex 80. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a melody line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is labeled "en Do" under the first measure and "en FA ($\frac{7}{8}$)" under the second measure. The word "idem" appears at the end.

Ex 81

Handwritten musical score Ex 81. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a melody line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is labeled "en Do" under the first measure and "en ré" under the second measure. The word "idem" appears at the end.

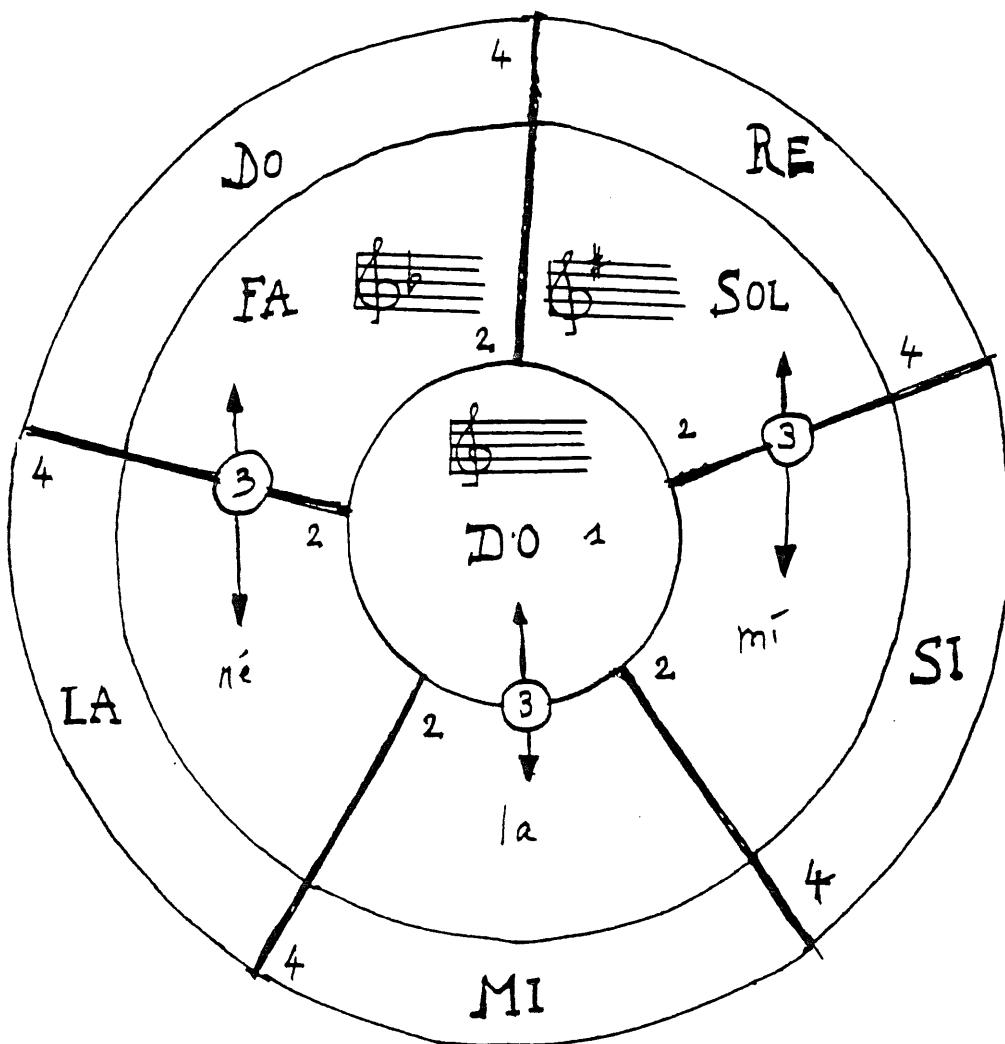
Ex 82

Handwritten musical score Ex 82. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a melody line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in common time (indicated by a '4') and has a key signature of one sharp (F#). It shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is labeled "en Do" under the first measure and "en la" under the second measure. The word "idem" appears at the end, followed by "(2 malen)".

VUE D'ENSEMBLE

des tons voisins de DO.

Vous pourrez refaire ce dessin autour d'autres tons principaux.



1. TON PRINCIPAL (M)
2. TONS VOISINS (2M, 3m) DONT L'ACCORD I = CELUI D'UN DES DEGRÉS DE DO.
3. RELATION DES TONS (M) AUX TONS (m) DE MÊME ARMURE.
4. ACCORDS DE DOMINANTE DES TONS VOISINS
(Tous M. PEUVENT S'ENRICHIR D'UNE 4^e PARTIE)

Chemins harmoniques modulants. Ajouter les septièmes sur V quand vous voulez.

Ex 83

Ex 84

Ex 85

Ex 86

Ex 87

Dans l'exemple suivant, la basse est analysée, et suivie de 16 réalisations inachevées. À vous de poursuivre chacune jusqu'au bout du chemin tonal et d'en improviser d'autres sur des consignes rythmiques différentes.

Ex 88

Modul. Modul.

FONCTIONS

Consigne rythmique: croches régulières - staccato, tempo de
comme l'heure -

Exemples de réalisations

Avec une note d'ornement.

Ex 89

Notes répétées -

Ex 90

Accords brisés.

Ex 91

Accords répétés

Ex 92

Handwritten musical score Ex 92. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The score ends with 'etc...'.

Gammes à la basse

Ex 93

Handwritten musical score Ex 93. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The score ends with 'etc...'.

Gammes au soprano.

Ex 94

Handwritten musical score Ex 94. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The score ends with 'etc...'.

Basse en retard

Ex 95

Handwritten musical score Ex 95. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The score ends with 'etc...'.

Extérieur - intérieur.

Ex 96

Handwritten musical score Ex 96. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. It consists of a series of eighth-note chords. The score ends with 'etc...'.

Mélodie accompagnée

Ex 97

cte...

Ornement de la basse

Ex 98

etc...

Mélodie s'appuyant sur les notes de l'accord.

Ex 99

etc...

Imitations

Ex 100

etc...

Autres imitations

Ex 101

etc...

Mouvements contraires

Ex 102

etc...

Notes de passage

Ex 103

etc...

etc...

Gavotte

Ex 104

etc...

Vous pouvez maintenant aborder une Forme binaire dont les danses de la suite donnent de nombreux exemples.

Première partie
(jouée 2 fois)

1 Phrase (4 m 8 Mesures) restant dans le ton du début.

1 Phrase modulant et concluant dans le ton de la dominante.

Seconde partie
(jouée 2 fois)

1 Phrase ou 2 modulant et concluant chacune dans un ton voisin mineur.

1 Phrase modulant d'abord à la sous-dominante, ensuite au ton principal.

Modul-

x105

Dans cette forme, improvisez selon les Rythmes typiques de chaque danse ancienne (Pavane, courante, Sarabande, Sicilienne, Gavotte, Menuet, Gigue etc... etc...)



CONCLUSION

Si j'ai limité le contenu de ce cahier à quelques principes élémentaires de la musique traditionnelle, c'est que l'expérience m'a montré l'utilité primordiale qu'il y a, pour des débutants, à bien les comprendre et à bien les appliquer.

Vous avez peut-être pris plaisir, par l'improvisation, à la connaissance vivante et intime de la facture musicale. Il faut désormais enrichir vos moyens : renversements des accords (distinction de la basse et de la fondamentale), usage d'accords nouveaux, de modulations nouvelles, invention harmonique accompagnant des mélodies données, analyse des œuvres, correction de l'écriture etc...

A ceux qui veulent poursuivre le travail, je recommande le cahier publié par le compositeur Bernard Reichel "Un chemin vers l'improvisation", en vente à l'Institut Jaques-Dalcroze. Cet excellent recueil d'idées et d'exercices peut servir de suite à mon propre essai, qui ne vous a offert qu'une première initiation.

Genève, le 9 juin 1974

Merci au copiste fidèle, Nicolas

J. S. R.

TABLE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION</u>	p. 1
<u>CHAPITRE I:</u> La monodie fondée sur la gamme	p. 7
<u>CHAPITRE II:</u> La tonique immobile	p. 15
<u>CHAPITRE III:</u> Le motif mélodique	p. 20
<u>CHAPITRE IV:</u> Approche du jeu harmonique	p. 25
<u>CHAPITRE V:</u> Le chemin harmonique donné	p. 33
<u>CHAPITRE VI:</u> Le sens des cadences harmoniques	p. 39
<u>CHAPITRE VII:</u> Les tons voisins	p. 41
<u>CONCLUSION:</u>	p. 50