

12

Accords, degrés et fonctions

> UNE INFINITÉ D'ACCORDS ET D'HARMONIES

L'harmonie est souvent définie comme la « science des accords ». Dans ce contexte, un accord constitué à la fois une abstraction, un moyen de classer les harmonies (les types de rencontres simultanées de notes), et une brique de base pouvant prendre mille facettes et couleurs (écriture, orchestration, nuance, rythme...).

Pour classer les accords, on regarde en premier lieu leur nombre de sons. On parle ainsi d'accords de trois sons, de quatre sons, de cinq sons...

Ces nombres de sons ne correspondent pas directement aux voix, aux différentes parties, qui joueront un accord mais au nombre de sons minimum pour une représentation idéale, « compactée », de l'accord. Ainsi, le même accord abstrait de trois sons sera aussi bien joué par une trompette, un trombone et un tuba, que par un piano seul ou encore par un orchestre entier !

Pour cela, un accord pourra avoir un nombre de voix très supérieur à son nombre de sons en recourant aux doublures, c'est-à-dire en présentant chacun des sons de l'accord simultanément à différentes voix, voire à différentes octaves. On peut ainsi imaginer qu'un accord de trois sons joué par un orchestre aura un grand nombre de doublures.

Chaque accord pourra aussi voir changer sa disposition (manière d'agencer les sons selon un ordre choisi). Cette transformation aboutit à des

Exemple 65
Différentes
présentations
d'un accord

Nombre de sons			Doublures		Dispositions		
3	4	5	sans	avec	serrée	moyenne	large

accords en dispositions serrées, moyennes ou larges par la modification des intervalles entre les sons ainsi que de l'ambitus général de l'accord.

Vous découvrirez, plus loin dans ce chapitre, que l'ordre dans lequel on écrit les notes au-dessus de la basse n'intervient pas pour trouver le type d'un accord, bien qu'il détermine profondément sa sonorité.

> JOUER LES ACCORDS

Les notes d'un accord, pour former une harmonie, doivent résonner simultanément.

Il y a plusieurs façons d'y parvenir :

- les notes peuvent être jouées simultanément, l'accord est alors plaqué ;
- quand les notes sont jouées successivement, l'accord est arpégé ;
- l'arpège est ascendant quand les notes sont jouées du grave à l'aigu ;
- l'arpège est descendant quand les notes sont jouées de l'aigu au grave ;
- l'arpège est dit brisé quand les notes de l'accord sont jouées dans le désordre ;
- les notes égrenées d'une phrase musicale peuvent aussi rester en résonance dans notre mémoire et donc former une harmonie implicite...

Lorsqu'un arpège présente un rythme défini, le compositeur indique précisément la durée de chaque note comme pour tout rythme. Mais quand l'arpège doit être joué librement, il possède son symbole propre.

Quand le symbole est seul, l'arpège est ascendant. En cas de doute, le symbole peut être complété par une flèche.



Symbole de l'arpège

Accord plaqué	Arpège ascendant	Arpège descendant	Arpège en notation rythmique	Arpège clastique	Arpège brisé
------------------	---------------------	----------------------	---------------------------------	---------------------	-----------------

Exemple 66
Accords et
arpèges

> CONSTRUIRE LES ACCORDS

Dans le système tonal, tout ensemble de notes qui forme une harmonie peut être réduit à une suite de tierces. Cette représentation d'un accord comme une suite de tierces superposées permet de le visualiser sous sa forme la plus simple, et ainsi, de l'analyser harmoniquement.

À l'inverse, pour construire la forme de base d'un accord, il suffit de partir d'un son, qui sera dit note fondamentale, et d'empiler une suite de tierces en allant du grave à l'aigu : deux tierces pour un accord de trois sons, trois tierces pour un accord de quatre sons et ainsi de suite...



Dès l'apparition d'un troisième son, des intervalles significatifs se forment entre la note fondamentale et chacune des nouvelles notes : quintes, septièmes, neuvièmes ...

Comment choisir entre les notes naturelles et les notes altérées pour la construction de cet accord ?


Comme un accord se construit toujours dans le cadre d'une tonalité ou d'un mode, il faut en premier lieu décider d'une gamme de référence. La note fondamentale sera choisie au sein de cette gamme et la suite de tierces s'y conformera également. En résumé, la qualification des intervalles d'un accord va dépendre du mode utilisé et de la note de départ.

Bien sûr, une fois la forme de base d'un accord élaborée, tout reste à faire : choisir la disposition, les altérations accidentelles éventuelles, l'orchestration...

Accords de :

3 sons 4 sons 5 sons

Gamme de ré majeur



partant du : 1^{er} degré 2^e degré 3^e degré 4^e degré

Exemple 67
Construire un accord à partir d'une gamme

> LES QUATRE ACCORDS DE TROIS SONS

Les accords de trois sons sont formés de deux tierces. En regard de la tonalité, ces tierces seront mineures ou majeures. Les différentes combinaisons possibles de tierces mineures et majeures aboutissent à quatre types distincts d'accords (en abrégé : m+m, m+M, M+m et M+M).

Ces accords ne sont pas tous de la même nature.

1. L'accord le plus connu, l'**accord parfait**, se forme lorsque la quinte par rapport à la note fondamentale est juste. Cela ne se produit que lorsque l'on mélange deux tierces de qualifications différentes.

Les accords parfaits disposent eux-mêmes de deux types distincts. En partant de la fondamentale :

- lorsque la première tierce est majeure, c'est l'**accord parfait majeur** ;
- lorsque la première tierce est mineure, c'est l'**accord parfait mineur**.

2. Lorsqu'on superpose deux tierces du même type, la quinte que l'on obtient n'est pas une quinte juste. Aussi, l'accord de trois sons ainsi obtenu n'est pas un accord parfait :

- deux tierces mineures superposées forment une quinte diminuée : c'est l'**accord de quinte diminuée** ;
- deux tierces majeures superposées forment une quinte augmentée : c'est l'**accord de quinte augmentée**.

Ces deux types d'accords sont rares car il n'y a que peu de quintes diminuées ou augmentées dans les gammes. Sur les quatorze accords possibles

entre le majeur et le mineur harmonique, nous n'obtenons que trois accords diminués et un augmenté !

De plus, ces deux intervalles sont considérés comme dissonants et ne peuvent pas intervenir à tout moment. Aucune œuvre classique ne se termine par un de ces accords.

Prenez le temps de découvrir ces différents accords et essayez de percevoir la différence de nature entre les accords parfaits, les accords augmentés et les accords diminués.

Accord diminué	Accord parfait mineur	Accord parfait majeur	Accord augmenté
$3^{ce}m + 3^{ce}m = 5^{te-}$	$3^{ce}m + 3^{ce}M = 5^{tej}$	$3^{ce}M + 3^{ce}m = 5^{tej}$	$3^{ce}M + 3^{ce}M = 5^{te+}$

> LE RENVERSEMENT DES ACCORDS

Quelques définitions :

- Un accord peut être à l'état fondamental ou à l'état de renversement.
- Le renversement d'un accord ressemble au renversement d'un intervalle. Pour renverser un accord, on place sa note la plus grave au-dessus des autres. La basse et la disposition des notes vont alors changer. L'accord sera renversé. On dit que l'on a changé son état.
- La note **fondamentale** ou fondamentale d'un accord est le degré sur lequel il est construit.
- La **basse** d'un accord est sa note la plus grave.
- Lorsque la même note est à la fois la basse et la fondamentale, l'accord est dit en position fondamentale ou **état fondamental**. On le reconnaît aussi par le fait qu'il se présente alors sous forme de tierces superposées (il faut d'abord le réduire en enlevant les doublures et le compacter en rapprochant les notes de la basse).
- Un accord est renversé lorsque sa basse est différente de sa fondamentale.
- Les intervalles d'un accord se lisent de bas en haut en partant de la fondamentale. Un accord de trois sons est formé d'une fondamentale, d'une tierce et d'une quinte.

Un accord de trois sons possède trois états distincts :

- **l'accord de quinte.**

La fondamentale est la basse, c'est l'état fondamental ;

- **l'accord de sixte.**

La tierce de l'état fondamental est la basse, c'est le premier renversement ;

- **l'accord de quarte et sixte.**

La quinte de l'état fondamental est la basse, c'est le second renversement.

Exemple 68

Le type d'un accord dépend de la nature de ses tierces

IV LA TONALITÉ

État fondamental 1^{er} renversement 2^e renversement idem

Fondamentale à la basse = accord de quinte Tierce à la basse = accord de sixte Quinte à la basse = accord de quarte et sixte

Si la note de basse est identique, l'état de l'accord reste inchangé

Exemple 69
Les trois états d'un accord de trois sons

> TYPES D'ACCORDS ET DEGRÉS

Pour construire un accord, il faut au préalable déterminer une gamme et choisir une note au sein de celle-ci comme fondamentale (cf. section « construire un accord »).

Lors d'une approche harmonique, on nomme les notes d'une gamme, **degrés**. Par convention, ces degrés sont toujours indiqués en chiffres romains. On les numérote de I à VII.

Il est intéressant d'observer comment le type d'un accord découle du degré qu'il occupe dans une gamme et inversement, comment le degré d'une gamme peut être déterminé par le type d'un accord.

Le tableau suivant synthétise cette relation dans les quatre modes : le majeur, le mineur harmonique, le mineur mélodique ascendant et le mineur mélodique descendant. Les types des accords sont abrégés en : parfait majeur = M, parfait mineur = m, diminué = dim. et augmenté = aug.

Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII
Mode majeur	M	m	m	M	M	m	dim.
Mode mineur harmonique	m	dim.	aug.	m	M	M	dim.
Mode mineur mélodique ascendant	m	m	aug.	M	M	dim.	dim.
Mode mineur mélodique descendant	m	dim.	M	m	m	M	M

> LES NOMS DES DEGRÉS

La théorie attribue, en plus de son numéro, un nom à chaque degré de la gamme.

- Le degré I se nomme **tonique**
- Le degré II se nomme **sus-tonique**
- Le degré III se nomme **médiate**
- Le degré IV se nomme **sous-dominante**
- Le degré V se nomme **dominante**
- Le degré VI se nomme **sus-dominante**
- Le degré VII se nomme **sensible**

Le degré VII se nomme **sous-tonique** (et non plus sensible) lorsqu'il est à un ton de la tonique, comme dans le mineur mélodique descendant.

> INTERPRÉTATION DES NOMS DE DEGRÉS

Il existe une différence importante entre les systèmes français et allemand concernant les noms des degrés : le sixième degré se nomme sus-dominante dans le système français alors qu'il se nomme sous-médiate dans le système allemand. L'interprétation de cette différence fait apparaître deux conceptions assez différentes de l'équilibre de la gamme :

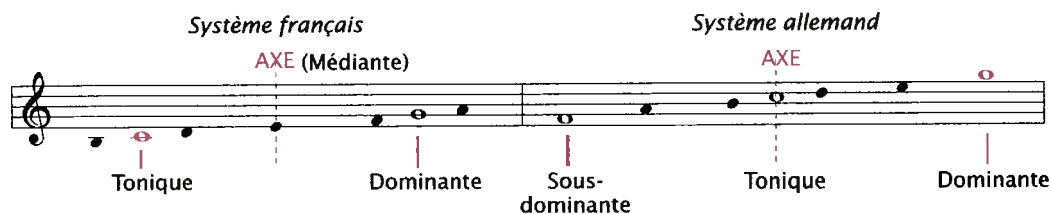
1. Il y a deux degrés principaux (France) :

la **tonique**, entourée de la sensible (sous-tonique) et de la sus-tonique ;
la **dominante**, entourée de la sous-dominante et de la sus-dominante ;
ces deux degrés forment une quinte que la médiate partage en deux tierces.

2. Il y a trois degrés principaux (Allemagne) :

la **tonique**, entourée de la sensible (sous-tonique) et de la sus-tonique ;
la **dominante**, une quinte plus aiguë, quinte partagée par la médiate ;
la **sous-dominante**, une quinte plus grave, quinte partagée par la sous-médiate.

Le premier système s'applique à une logique plutôt mélodique des degrés. Le second, lui, est mieux adapté à la compréhension des enchaînements harmoniques d'une phrase ou d'une œuvre (voir, plus loin, les fonctions).



> LES NOTES TONALES ET MODALES

1. Les **notes tonales** sont les degrés de la gamme qui indiquent le ton : la tonique, la sous-dominante et la dominante, I, IV et V.

En harmonie, ces degrés sont nommés les degrés forts.

Ces degrés correspondent, par rapport à la tonique, aux intervalles dont la qualification est « juste » : la quarte, la quinte et l'octave.

Ils forment l'ossature invariable des gammes car ils sont identiques en majeur comme en mineur.

2. Les **notes modales** sont les degrés de la gamme qui indiquent le mode : la médiate et la sus-dominante, III et VI.

En harmonie, ce sont des degrés faibles (parce que moins précis pour exprimer une tonalité).

Exemple 70
Deux logiques
d'analyse des degrés

IV LA TONALITÉ

Ces degrés correspondent, par rapport à la tonique, à deux intervalles dont la qualification est « majeur ou mineur » : la tierce et la sixte.

Ils constituent les notes caractéristiques des modes majeurs et mineurs.

Mode majeur

Notes tonales identiques dans les deux modes

Mode mineur

I III IV V VI

Notes modales différentes selon le mode

Exemple 71
Notes tonales
et modales

> LES TROIS FONCTIONS

Les degrés peuvent, théoriquement, s'enchaîner les uns aux autres dans n'importe quel ordre. Dans la réalité, les compositeurs ont progressivement pratiqué une hiérarchie entre les degrés, considéré certains enchaînements comme plus forts que d'autres et déterminé un ordre logique pour les degrés (essentiellement pendant le cours du XVII^e siècle).

Les théoriciens ont, par la suite, remarqué cette utilisation fréquente de séquences d'enchaînements de degrés, séquences progressivement entrées dans notre culture et dans nos réflexes psycho-acoustiques. Ce fut alors la découverte des fonctions tonales : tonique (T), sous-dominante (SD ou S) et dominante (D).

Exemple 72
Les trois fonctions
(Scarlatti, Sonate L 430
[Kirkpatrick 531])

Ces trois fonctions sont en rapport de quinte. La tonique en constitue le centre, la dominante, la quinte supérieure et la sous-dominante, la quinte inférieure.

Allegro

Accords : mi M

la M

si M

mi M

Degrés : I = T

IV = SD

V = D

I = T

Tonalité : mi majeur

Dans la pratique musicale, il faut faire un léger effort pour monter d'une quinte alors que descendre d'une quinte constitue une détente. Cela explique l'ordre le plus fréquent pour les fonctions : la phrase part de la

tonique, évolue vers la sous-dominante (détente initiale), atteint la dominante (effort central) et conclut sur la tonique (détente conclusive).

Cet enchaînement « d'école », bien que très fréquent, ne doit cependant pas être pris pour une réalité intangible. Les degrés ne seront pas forcément employés de manière aussi évidente que dans l'exemple 72, issu d'une sonate de Scarlatti.

> LES SEPT DEGRÉS

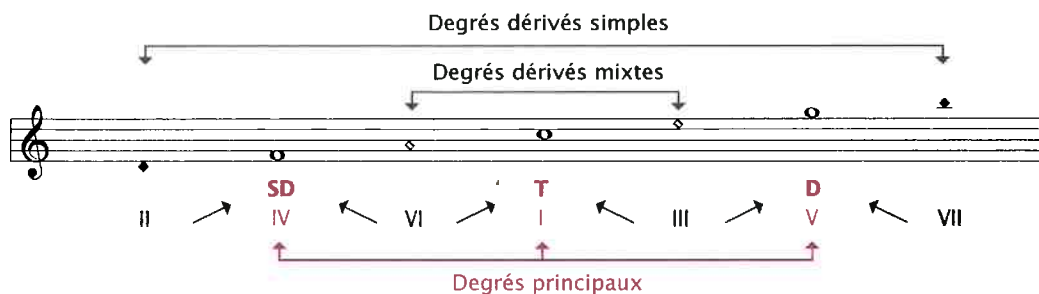
Dans une phrase musicale, les fonctions tonales peuvent bien entendu être exprimées par les degrés forts (I, IV, V). Ce sont alors des phrases très affirmées. Mais souvent, les degrés faibles (II, III, VI, VII) prennent la place et la fonction des degrés forts : différents degrés peuvent donc exprimer une même fonction.

Les trois fonctions peuvent se regrouper en trois familles et se répartir entre les sept degrés de la façon suivante :

- I = T, IV = SD, V = D pour les **degrés principaux**.
- II = SD, VII = D pour les **degrés dérivés simples**.
- VI = T ou SD, III = T ou D pour les **degrés dérivés mixtes**.

Par exemple, I = T signifie que le premier degré a une fonction de tonique et qu'il appartient aux degrés principaux.

L'exemple 73 montre comment ces trois familles de degrés sont reliées. Les degrés principaux expriment l'équilibre du ton par des quintes. Les degrés dérivés simples, aux deux extrémités, prolongent ces quintes et prennent directement leurs fonctions. Les degrés dérivés mixtes sont plus ambigus car ils partagent les quintes. Ils peuvent, selon le contexte, prendre deux fonctions différentes.



Exemple 73
Répartition des trois
fonctions entre les
sept degrés

Bien entendu, cette répartition des fonctions entre les degrés ne constitue qu'une généralité. Il existe de nombreuses autres possibilités. Il suffit de penser à la quarte et sixte cadentielle, accord de tonique à fonction de dominante ! Par ailleurs, il existe d'autres méthodes générales pour répartir les fonctions entre les sept degrés, notamment celle de Heinrich Schenker, montrée dans l'exemple 74.

IV LA TONALITÉ

Répartition des degrés
par éloignement de la tonique

1 ^{er} rang	2 ^e rang	3 ^e rang	4 ^e rang
I	V	VI	VII
		IV	II
		II	

Exemple 74
Représentation des
fonctions tonales chez
Heinrich Schenker

> LES DEGRÉS ET LES FONCTIONS EN PRATIQUE

Percevoir les fonctions des degrés nécessite une grande pratique de la musique tonale. Il faut isoler les notes fondamentales (en rouge dans l'exemple 75) pour parvenir à sentir leur rôle au sein du déroulement de la phrase. C'est extrêmement utile, car cette représentation éclaire profondément l'interprétation et la compréhension musicale.

Exemple 75
Les trois fonctions en
majeur (Mozart,
Sonate K 545)

Les exemples suivants, qui présentent quelques débuts de phrases musicales, ont été choisis pour mettre en évidence le lien entre degré et fonction. En effet, au moment de l'installation d'une tonalité, les compositeurs enchaînent généralement les trois fonctions.

Allegro

mf

I T V D I T IV SD I T V D I T

Bewegt

O - ben auf des Ber - ges Spi - tze liegt das Schloss in Nacht ge - hüllt;

f *mf*

I T V D I T IV SD I T V D I T

Exemple 76
Les trois fonctions en
mineur (Schumann,
Lied Die feindlichen
Brüder, op. 49 n° 2)

Un enchaînement identique de fonctions est présenté par les exemples 75 et 76, d'abord en majeur, puis en mineur. D'une grande netteté, il constitue, avec l'enchaînement de Scarlatti présenté à l'exemple 72, un prototype de l'équilibre tonal.

L'exemple 77 est particulièrement instructif. En quatre mesures, Bach utilise six degrés distincts. Il est pourtant possible de ramener ces degrés à deux séquences identiques de fonctions. Remarquez comme la fonction de tonique initiale prend trois couleurs distinctes et comme le premier enchaînement D-T, celui du milieu de phrase, est ouvert, présenté par des renversements, alors que l'enchaînement D-T conclusif est clos, exprimé par des positions fondamentales (ce point sera développé au chapitre sur les cadences).

Exemple 77
Hiérarchie des degrés
(J. S. Bach, Choral
Nun lob' den Herren)

I VI III IV V I II V I
T SD D T SD D T

Supprimer la tonique initiale est un moyen formidable pour rendre l'entrée en matière plus saisissante. L'exemple 78 présente deux formes de l'enchaînement sous-dominante – dominante – tonique. La fonction réelle du premier accord de Schumann (sous-dominante) ne peut être perçue qu'à l'apparition de la dominante.

Exemple 78
Début sur la sous-dominante (Schumann, Lied Der Nussbaum, op. 25 n° 3 ; Chopin, Scherzo n° 1)

Allegretto Presto con fuoco

IV V I II V I
SD D T SD D T

Il existe tout de même des exceptions spectaculaires à cet équilibre des degrés, comme l'opéra *L'Or du Rhin* de Richard Wagner débutant par cent trente-six mesures de tonique ! (ex. 79).

Exemple 79
Cent trente-six mesures de tonique ! (Wagner le début de *L'Or du Rhin*)

Ruhig heitere Bewegung

I
T

IV LA TONALITÉ

Parfois aussi, les compositeurs installent la tonalité, uniquement avec deux fonctions. Les exemples 80 à 83 présentent l'enchaînement tonique-dominante, représenté par I-V ou par III-I et l'enchaînement tonique-sous-dominante, représenté par I-IV, par I-II ou par I-VI.

Allegretto

I V I V I V I V I
T D T D T D T D T

Exemple 80
Équilibre tonique/dominante
(Schubert, Impromptu, op. 142 n° 2)

Allegro vivace

I IV I IV I
T SD T SD T

Exemple 81
Équilibre tonique/sous-dominante
(Schubert, Moment musical, op. 94 n° 5)

Langsam

I II I II I I VI I
T SD T SD T T SD T

Exemple 82
Substituts de la sous-dominante
(Schubert, Lied Gesang des Harfners, op. 12 n° 2 ; Wagner, Lohengrin)

Ja, du weisst es, theu - re See - le,

p

III I III I III VI III II V I
 D T D T D T — SD D T

Exemple 83
 Substituts de la dominante
 (Richard Strauss, *Lied Zueignung*, op. 10 n° 1)

Les cadences

> CONCLURE, RESPIRER ET SURPRENDRE

- Comment provoquer la sensation d'arrêt conclusif nécessaire à la fin d'une œuvre ?
- Comment rendre cette sensation moins nette lorsqu'il s'agit d'une simple phrase ?
- Comment donner le sentiment d'une respiration, d'une césure ?

Ces différentes conclusions et articulations sont créées par les cadences, riche répertoire d'enchaînements mélodiques et harmoniques caractéristiques. Dans son sens étymologique, *cadere* (tomber en latin), désigne une chute.

Une cadence peut remplir différentes fonctions :

- **conclure** : les principales cadences sont conclusives et offrent une palette importante, depuis la fin discrète jusqu'à la fin triomphante.
- **respirer** : c'est une fonction déterminante. Elle peut prendre de nombreuses formes : petite respiration, respiration suspensive, respiration interrogative...
- **surprendre** : cela se produit, par exemple, en poursuivant soudainement une phrase musicale alors que l'on croyait en avoir déjà atteint la conclusion. Les cadences créent ainsi des ruptures, des parenthèses, de brusques changements d'idées...

La fonction occupée par une cadence dans une phrase détermine son type particulier. Ceux-ci sont détaillés par ce chapitre. Pour un résumé, voyez le tableau de la fin de cet ouvrage.

> LA CADENCE PARFAITE

La cadence parfaite est la principale cadence conclusive.

Elle enchaîne un accord de dominante et un accord de tonique, les deux accords étant à l'état fondamental.

On peut y constater un double mouvement d'attraction : la dominante, à la basse, se résout sur la tonique et, dans une autre voix, la sensible va à la tonique. C'est lorsque la voix la plus aiguë fait entendre la tonique

que le sentiment de fin est le plus net, comme dans l'exemple 84 (Beethoven).

The musical score for Example 84 is in G major, 2/4 time. It features a piano cadence. The first two measures are marked *sfz* (sforzando), followed by a *p* (piano) dynamic. The final two measures are marked *ff* (fortissimo). Above the staff, the letters S and T are placed above the final two chords. Below the staff, the letters V and I are placed below the final two chords, indicating the dominant and tonic respectively.

La cadence des *Papillons* de Robert Schumann montre au contraire une fin surprenante et un peu énigmatique : l'accord de dominante, triple piano, se décompose peu à peu, ne laissant traîner qu'un *la* aigu. La cadence arrive alors, dans le grave, et avec le minimum de notes ! Ce cycle de pièces pour piano op. 2 pourrait même être qualifié d'étude sur les cadences parfaites, tant les fins y sont originales et raffinées.

Exemple 84
Cadence parfaite
conclusive
(Beethoven, 1^{er}
mouvement de la
1^{re} Sonate, op. 22)

The musical score for Example 85 is in G major, 2/4 time. It features a piano cadence. The first measure is marked *ppp* (pianissimo). The final two measures are marked with chord symbols V and I, indicating the dominant and tonic respectively.

Bien que les cadences se définissent par l'enchaînement de deux accords, il s'agit en général de groupes cadentiels, parfois même assez longs. Dans un groupe cadentiel, un ou plusieurs accords à fonction de sous-dominante précèdent souvent la dominante.

Attention, pour qu'il y ait une cadence parfaite, il ne suffit pas d'enchaîner un accord de dominante et un accord de tonique à l'état fondamental, il faut surtout un appui rythmique sur l'accord de tonique et une véritable ponctuation du discours musical.

Exemple 85
Cadence parfaite
énigmatique
(Schumann, *Papillons*)

> LA DEMI-CADENCE

La demi-cadence est la principale cadence suspensive.

Elle présente un arrêt sur un accord de dominante.

Note : cette cadence est souvent amenée par un demi-ton mélodique. En effet, pour transformer une dominante en une « tonique » provisoire, les compositeurs ont l'habitude de hausser le quatrième degré ou d'abaisser le sixième degré d'un demi-ton chromatique. Ces deux altérations peuvent être simultanées.

Dans l'exemple 86 (Mozart), le *si* ♯ de la mesure 5 n'a aucune fonction modulante, le *do* suivant est très clairement une dominante. Nous reviendrons sur cet exemple à la section suivante.

IV LA TONALITÉ

Rondo

Exemple 86
Demi-cadence
 (Mozart, Rondo de
 la Sonate K 533)

> UNE DIFFÉRENCE TRÈS ANCIENNE : OUVERT/CLOS

C'est à l'époque gothique qu'apparut l'un des premiers équilibres cadentiels. Les mélodies des troubadours étaient le plus souvent construites en deux membres. Le premier donnait un sentiment de suspension, il était ouvert. Le second terminait la phrase, il était clos. Cet effet était obtenu par la relation des dernières notes de chaque membre de phrase. La note conclusive était la finale du mode (ancêtre de la tonique) alors que la note suspensive pouvait être toute autre note.

Dans le chant suivant, du troubadour Marcabru, le repos de la phrase est ouvert sur la note *ré* et clos sur la note *do*. Sa notation nécessite une explication : les troubadours indiquaient les notes et non les rythmes. Les valeurs notées au-dessus de la partition ne constituent donc qu'une hypothèse d'interprétation (ici, celle de Richard H. Hoppin).

L'au - trier jost' u - na se bis - sa Tro - bei pas - to - ra mes - tis - sa,

Exemple 87
Ouvert/clos (1)
 (Marcabru, Pastorela)

Dans la musique tonale, ce même effet est obtenu en alliant deux types de cadences : l'effet suspensif avec une demi-cadence, un arrêt sur la dominante et l'effet conclusif avec la cadence parfaite sur la tonique du ton.

L'exemple 88 (Purcell) montre cet effet sur une phrase de deux membres de quatre mesures.

Exemple 88
Ouvert/clos (2)
 (Purcell, Menuet
 extrait des Music's
 Hand-Maid)

L'exemple 89 (Mozart) élargit l'effet ouvert/clos à une phrase de deux membres de huit mesures.

Note : cette phrase est un exemple caractéristique d'antécédent-conséquent ; le deuxième membre reprend en effet toute la thématique du premier, pour la résoudre. Elle montre aussi comment Mozart contrebalance, mesure 12, la demi-cadence qui avait déjà été présentée à la section précédente.

Rondo

> LA QUARTE ET SIXTE CADENTIELLE

Le deuxième renversement de l'accord de tonique est d'une importance particulière pour les cadences. Lorsque cette quarte et sixte est une tension (appoggiature) qui trouve sa résolution sur un accord de dominante, on la nomme quarte et sixte cadentielle.

Elle peut prendre place dans pratiquement tous les types de cadences : parfaite, demi, rompue, imparfaite... Elle était très fréquente pendant l'époque classique, fin XVIII^e.

Cadence parfaite

Quarte et sixte cadentielle

Exemple 89
Ouvert/clos (3)
(Mozart, Rondo
de la Sonate K 533)

Exemple 90
Quarte et sixte
cadentielle (1)
(Mozart, Rondo de
la Sonate K 533)

Au XIX^e, si les compositeurs romantiques l'utilisent toujours, c'est moins souvent et en lui donnant plus d'ampleur. Ses grandes proportions la réservent alors aux moments conclusifs (elle peut désormais durer plusieurs mesures). L'exemple 91 (Mendelssohn) montre comme la quarte et sixte se charge d'énergie chez les compositeurs romantiques.

Elle sera abandonnée par les générations suivantes (Debussy la nommait « la vieille dame »).

IV LA TONALITÉ

Quarte et sixte
cadentielle ——— V

Quarte et sixte
cadentielle ——— V

Exemple 91
Quarte et sixte
cadentielle (2)
(Mendelssohn,
Rondo Capriccioso)

> LA CADENCE IMPARFAITE

La cadence imparfaite est soit une cadence interne à une phrase musicale, soit une cadence conclusive.

Elle enchaîne un accord de dominante et un accord de tonique, l'un ou les deux accords étant à l'état de renversement.

1. Le plus souvent, la cadence imparfaite débute par une dominante comme une cadence parfaite. La phrase est alors relancée par l'accord de tonique à l'état de renversement. La cadence parfaite escomptée aura généralement lieu un peu plus loin.

Exemple 92
Cadence imparfaite
suspensive (Mozart,
Sonate K 457)

2. Lorsque c'est l'accord de tonique qui est à l'état fondamental, il est possible de finir sur une cadence imparfaite. C'est souvent le cas lorsque le compositeur souhaite conclure avec une basse conjointe.

Attention, ne voyez pas des cadences imparfaites partout ! Réservez ce terme aux moments où la phrase musicale donne un sentiment de cadence, de respiration.

Cadence imparfaite

I V I V I V I

Exemple 93
Cadence imparfaite
conclusive (Beethoven,
6^e Sonate, op. 10 n° 2)

> LA CADENCE PLAGALE

La cadence plagale est une cadence conclusive.

Elle enchaîne un accord de sous-dominante et un accord de tonique. L'accord de sous-dominante peut être renversé.

Son caractère est tout à fait différent de celui de la cadence parfaite. Elle peut être très douce (les compositeurs l'emploient souvent pour évoquer un sentiment religieux, comme dans l'exemple 94) ou très pompeuse (les musiques « hollywoodiennes » d'un certain genre l'utilisent abondamment).

Religiosamente

IV I IV I IV I

Exemple 94
Cadence plagale
(Berlioz, conclusion du
1^{er} mouvement de la
Symphonie fantastique)

Une utilisation assez fréquente de l'enchaînement plagal se place juste après une cadence parfaite, avec une basse tenue sur la tonique (on appelle ce procédé : note pédale, voir le chapitre sur les notes étrangères).

> LA CADENCE ROMPUE

La cadence rompue introduit un effet de surprise.

Elle se présente comme une cadence parfaite où l'accord de tonique, résolution attendue, est esquivé. Un autre accord lui est substitué.

Dans l'exemple 95 (Beethoven), la cadence rompue interrompt la phrase. Mais, après un silence, la cadence est ensuite reprise pour, cette fois, conclure.

L'accord de substitution à la tonique est le plus souvent un accord du sixième degré. Cependant, cela peut être tout autre accord (sauf évidemment celui de la tonique).

IV LA TONALITÉ

La sensation procurée par la cadence rompue n'est pas conclusive. Au contraire, elle fait rebondir la phrase musicale vers de nouveaux prolongements.

The musical score for Example 95 is in G major, 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The first measure (V) is a broken cadence, starting with a piano (*p*) dynamic. The second measure (VI) is a broken cadence, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third measure (V) is a broken cadence, starting with a piano (*p*) dynamic. The fourth measure (I) is a perfect cadence. The notes are: V (G4, B4, D5), VI (F#4, A4, C5), V (G4, B4, D5), I (G4, B4, D5).

Exemple 95

Cadence rompue
(Beethoven, Final de
la 7^e Sonate, op. 10 n° 3,
premier extrait)

> LA CADENCE ÉVITÉE

La cadence évitée est une cadence rompue (voir la section précédente). Pour certains auteurs ces deux termes sont synonymes. Mais pour d'autres, la différence se trouve dans le caractère modulant de la cadence évitée.

Nous n'avons pas encore abordé les modulations mais c'est très simple à comprendre : l'accord qui va créer un effet de surprise, substitué à l'accord de tonique attendu un accord dans une nouvelle tonalité, généralement une dominante.

La nouvelle tonalité est très souvent celle de la sous-dominante, mais toutes les autres tonalités sont possibles.

L'exemple 96 (Beethoven) montre une cadence évitée qui se nomme aussi cadence rompue modulante. Beethoven fait cette cadence juste après une cadence rompue simple. Il existe donc une gradation de tension entre ces deux cadences.

The musical score for Example 96 is in G major, 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The first measure (V) is a broken cadence, starting with a piano (*p*) dynamic. The second measure (VI) is a broken cadence, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third measure (V) is a broken cadence, starting with a piano (*p*) dynamic. The fourth measure (I) is a modulating broken cadence, starting with a piano (*p*) dynamic. The notes are: V (G4, B4, D5), VI (F#4, A4, C5), V (G4, B4, D5), I (F#4, A4, C5) in the key of D major.

Exemple 96

*Cadence rompue
modulante*
(Beethoven, Final de
la 7^e Sonate, op. 10
n° 3, second extrait)

L'exemple 97 (Bach) montre une cadence évitée typique : le *si* ♭ inattendu fait rebondir ce prélude vers ses quatre mesures de conclusion (coda).

> LA TIERCE PICARDE

Autant il est simple de donner une impression de fin en majeur, autant la fin se perçoit moins nettement dans le mode mineur. C'est pourquoi de nombreuses œuvres en mineur se terminent en majeur.

Cela se pratique à deux échelles différentes :

- au niveau d'une œuvre en mineur, le dernier mouvement est souvent au ton principal majeur (ton homonyme) ;
- au niveau d'un mouvement en mineur, le dernier accord est souvent majorisé. Il suffit pour cela de changer la tierce mineure de l'accord de tonique en tierce majeure. Cette tierce modifiée au moment de la cadence se nomme tierce picarde ou surprise majeure.

La surprise majeure était pratiquement obligatoire à la Renaissance. À partir de l'époque baroque, les fins en mineur vont se généraliser et la tierce picarde aura tendance à devenir un académisme.

L'origine du terme tierce « picarde » est obscure, mais n'a probablement rien à voir avec la Picardie. Elle proviendrait plutôt de picart, qui signifie aigu dans le Nord de la France.

> CADENCE BACH ET CADENCE FAURÉENNE

Deux compositeurs ont laissé leur nom à une cadence :

- la cadence Bach combine une cadence parfaite et une cadence plagale. La voix supérieure enchaîne la sensible et la tonique comme dans la

Exemple 97
Cadence évitée
(J. S. Bach, fin du
Prélude n° 1 du
Clavier bien tempéré I)

Tierce
picarde

Exemple 98
Tierce picarde
(J. S. Bach, fin de la
Fugue n° 16 du
Clavier bien tempéré II)

cadence parfaite alors que la basse enchaîne la sous-dominante et la tonique comme dans la cadence plagale. L'accord de dominante y est présenté sous la forme d'une septième diminuée.

- la cadence faurénne possède plusieurs types, colorant les traditionnelles cadences parfaites et demi-cadences. Nous allons présenter son troisième type, celui d'esprit modal. Dans un mode avec sous-tonique, la cadence faurénne enchaîne un septième degré avec l'accord de tonique. Le septième degré est présenté sous la forme d'un second renversement, +6 ou même d'un troisième, +4, comme dans la Sicilienne de *Pelléas et Mélisande*. Il est à noter que Fauré a en fait assez peu utilisé cette cadence, et jamais dans sa musique pour piano.

Exemple 99
La cadence Bach et la cadence faurénne

Cadence Bach Cadence faurénne

V I VII I

IV V I

Cadence Bach

Exemple 100
Cadence Bach
(J. S. Bach, fin de
la Sixième Partita)

Exemple 101
Cadence faurénne
(Fauré, Sicilienne de
Pelléas et Mélisande)

Allegretto molto moderato

Cadence faurénne

sol I ré IV II I VI VII VI VII I

Les cadences médiévales seront abordées dans le chapitre sur « La pensée harmonique depuis ses origines ». Comme ce sont des cadences d'intervalles, les aborder au sein des chapitres sur la tonalité constituerait un anachronisme.

> DES CADENCES DISSIMULÉES

Les cadences articulent les formes musicales et séparent les parties d'un mouvement. Les compositeurs veulent généralement mettre en évidence ces articulations.

Pourtant, ils souhaitent parfois les rendre imperceptibles. Ainsi, certains compositeurs cachent ou gommant les contours des cadences afin de rompre avec la monotonie d'enchaînements trop attendus. La meilleure technique consiste alors à désolidariser le mouvement harmonique du mouvement mélodique : il suffit que la mélodie ait déjà enchaîné sur une nouvelle idée lors de la cadence. Cela se nomme un tuilage.

Dans l'exemple 102, extrait de la *Fugue en ut majeur* du premier livre du *Clavier bien tempéré* de J. S. Bach, deux entrées thématiques (le « sujet » de la fugue) distraient l'oreille de l'auditeur de la logique harmonique au moment d'une cadence parfaite avec tierce picarde en ré mineur.

Cadence parfaite

V I

Attention : pour la compréhension des formes musicales, c'est toujours la logique des cadences, articulations réelles, qui prime.

> TONIQUE OU DOMINANTE ?

Une des difficultés des cadences consiste à faire la différence entre une demi-cadence au ton principal et une cadence parfaite au ton de la dominante. La nuance est parfois si subtile que le doute ne peut être levé avec certitude.

Cette nuance est pourtant importante, elle change la perspective de l'interprétation musicale. Si l'interprète opte pour une cadence parfaite à la dominante, il va renforcer la stabilité de l'arrêt. Au contraire, dans le cas d'une demi-cadence, c'est la fonction d'enchaînement avec la suite qui sera privilégiée.

Exemple 102
Cadence parfaite
masquée par l'entrée
de deux sujets
(J. S. Bach, Fugue n° 1 du
Clavier bien tempéré I)

IV LA TONALITÉ

Les exemples 103 et 104 montrent le Scherzo et son Minore de la *Sonate, op. 2 n° 2* de Beethoven. L'accord de *mi* de la mesure 4 du Scherzo marque nettement un arrêt sur la dominante de type demi-cadence, alors que celui sur le *mi* de la mesure 8 du Minore est une cadence parfaite au ton de la dominante. Il n'y a à proprement parler modulation que dans le second cas.

Exemple 103
Demi-cadence nette
(Beethoven, Scherzo de
la 2^e Sonate, op. 2 n° 2)

Scherzo
Allegretto

1/2 cadence

Cadence parfaite

II V V I

Minore

V I

Exemple 104
Cadence parfaite nette
(Beethoven, Minore
du Scherzo de la
2^e Sonate, op. 2 n° 2)

Par contre, pour ce Menuetto extrait de la *Première Symphonie* de Beethoven (ex. 105), il n'y a aucun moyen pour lever le doute. Dans un tel cas, l'interprète doit choisir et convaincre musicalement de la justesse de son interprétation.

Allegro molto e vivace

II — V ?
V — I

Exemple 105
Doute sur le type de la
cadence (Beethoven,
Menuetto de la
Première Symphonie)

> DE L'HUMOUR DANS LES CADENCES

Les cadences ont été tellement utilisées par les compositeurs qu'elles sont devenues comme des clichés. Il suffit d'en débiter une pour que l'auditeur devine la suite. Cela crée une complicité entre le compositeur et l'auditeur, mais cela crée également un formidable moyen pour plaisanter en mettant des grains de sable dans cette belle mécanique.

Les compositeurs qui ont le plus joué avec cette plaisanterie sont les compositeurs néoclassiques du début du xx^e siècle.

Percevez-vous l'humour de la musique de Prokofiev de l'exemple 106 ?

Cadence parfaite

mf *ff*

RÈ DO RÈ V I

Exemple 106
 Cadence humoristique
 (Prokofiev, Gavotte de la
 Symphonie classique)