

Les bases de l'harmonie Par newjazz

Téléchargez la dernière version de ce document sur l'espace media Audiofanzine,
Rubrique « [Théorie musicale](#) ».



<https://fr.audiofanzine.com/membres/81949/>



Ce document est une compilation d'articles du dénommé NewJazz, rédacteur du site pour les musiciens (au sens large) « AudioFanzine ».

Le contenu est donc strictement identique à chaque article original, dont je donne d'ailleurs le lien en tête de chaque paragraphe.

Tout le mérite revient donc à NewJazz. La seule différence tient à la présentation, à mon goût plus lisible en mettant en évidence les concepts et leur articulation.

Chacun trouvera (ou pas) son intérêt à lire sous cette forme, ces excellents articles, par exemple le fait de pouvoir surligner des passages, d'ajouter ses annotations, ou d'emmener le texte en vacances, dans le bus, à la laverie, où il veut en fait, ça ne nous regarde pas.

Avertissement : l'écoute des exemples audio nécessite une connexion internet (à supposer que les fichiers audio soient toujours en ligne, ce qui est le cas à ce jour à part de rares exceptions).

1	<u>LES GAMMES ET LES MODES</u>	5
2	<u>COMMENT SONT CONSTRUITES LES « GAMMES MAJEURES & MINEURES »</u>	7
3	<u>COMMENT DÉTERMINER LA TONALITÉ D'UN MORCEAU DE MUSIQUE</u>	10
4	<u>COMMENT CONSTRUIT-ON DES ACCORDS</u>	13
5	<u>INTRODUCTION AUX DEGRÉS</u>	17
6	<u>LES AUTRES DEGRÉS DE LA GAMME MAJEURE ET LE MODE MINEUR</u>	19
7	<u>LA « CADENCE PARFAITE »... ET QUELQUES AUTRES</u>	21
8	<u>LES NOTES RÉELLES ET LES NOTES ÉTRANGÈRES</u>	24
9	<u>LES ACCORDS STABLES ET LES ACCORDS INSTABLES</u>	27
10	<u>LES ACCORDS INTERMÉDIAIRES ET LE RYTHME HARMONIQUE</u>	29
11	<u>COMMENT LES ACCORDS TENDENT LES UNS VERS LES AUTRES</u>	32
12	<u>LES PROGRESSIONS D'ACCORDS</u>	34
13	<u>PLUS DE PROGRESSIONS D'ACCORDS</u>	37
14	<u>LES SUBSTITUTIONS D'ACCORDS</u>	40

15	<u>LA SUBSTITUTION « TRITONIQUE » ET LES « DOMINANTES SECONDAIRES »</u>	42
16	<u>LES SUBSTITUTIONS PAR « ACCORD RELATIF » ET PAR « ÉCHANGE TONAL »</u>	44
17	<u>INTRODUCTION AUX « MODULATIONS »</u>	46
18	<u>MODULATIONS : « NOTES CARACTÉRISTIQUES » ET « CADENCES »</u>	47
19	<u>UTILISATION DU « II-V-I » ET « ACCORDS PIVOTS »</u>	49
20	<u>MODULATIONS AUX « TONS VOISINS », AUX « TONS ÉLOIGNÉS » ET « CHROMATIQUES »</u>	51
21	<u>LES MODULATIONS PAR « ENHARMONIE »</u>	53
22	<u>LES « MOUVEMENTS » MÉLODIQUES ET HARMONIQUES</u>	55
23	<u>LES « CONSONANCES » ET LES « DISSONANCES »</u>	58
24	<u>CONTEXTE ET PREMIÈRE RÉOLUTION</u>	60
25	<u>LES « MOUVEMENTS OBLIGÉS » ET LES « RÉOLUTIONS »</u>	62
26	<u>« RÉOLUTIONS INDIRECTES »</u>	64
27	<u>LE « RETARD »</u>	66
28	<u>L'« ANTICIPATION » ET L'« APPOGGIATURE »</u>	68
29	<u>LA « PÉDALE » ET L'« ACCORD « SUS4 »</u>	70
30	<u>INTRODUCTION AU « VOICE-LEADING » ET AUX « VOICINGS »</u>	72
31	<u>PREMIER VOICE-LEADING</u>	74
32	<u>L'OUVERTURE DES ACCORDS</u>	76
33	<u>LES « VOICINGS » ET LES ACCORDS ENRICHIS</u>	78
34	<u>DES « VOICINGS » POUR LE II V I</u>	81
35	<u>LES « VOICINGS », LES NOTES IMPORTANTES ET CELLES À ÉVITER</u>	83
36	<u>LES MOUVEMENTS DE VOIX DANS LE VOICE-LEADING</u>	85
37	<u>LES « VOICINGS » DROPPÉS</u>	87
38	<u>LES VOIX PARALLÈLES</u>	89
39	<u>LES « VOICINGS » ET LES « CADENCES »</u>	91
40	<u>LES « VOICINGS » ET LES « CADENCES » - SUITE</u>	93
41	<u>LES « VOICINGS » ET LES « CADENCES » – SUITE ET PRESQUE FIN</u>	95
42	<u>LES « VOICINGS » ET LES « CADENCES », SUITE ET FIN RÉELLEMENT</u>	97
43	<u>« VOICINGS » DE MAIN GAUCHE POUR LE PIANO</u>	99
44	<u>LES « VOICINGS » AU PIANO (SUITE)</u>	101
45	<u>LES « VOICINGS » AU PIANO (SUITE ET FIN)</u>	103
46	<u>INTRODUCTION AUX MODES ET À L'HARMONIE MODALE</u>	105
47	<u>QUELQUES REPÈRES HISTORIQUES ET PHILOSOPHIQUES AUTOUR DES MODES</u>	107
48	<u>LES NOTES CARACTÉRISTIQUES DANS LE SYSTÈME MODAL</u>	109
49	<u>D'AUTRES MÉTHODES D'IDENTIFICATION DES MODES</u>	111

50	<u>LES RÈGLES HARMONIQUES DES MODES « IONIEN » ET « DORIEN »</u>	114
51	<u>LES RÈGLES DES MODES « PHRYGIEN », « LYDIEN » ET « MIXOLYDIEN »</u>	116
52	<u>LES RÈGLES HARMONIQUES DES MODES « ÉOLIEN » ET « LOCRIEN »</u>	119
53	<u>LES « CADENCES MODALES » 1</u>	121
54	<u>LES « CADENCES MODALES » 2</u>	123
55	<u>DEUX FIGURES D'ÉCRITURE DU « SYSTÈME MODAL »</u>	127
56	<u>INTRODUCTION AUX « MODES ALTÉRÉS »</u>	129
57	<u>« MODES ALTÉRÉS », LE CAS SPÉCIFIQUE DE LA « GAMME ALTÉRÉE »</u>	131
58	<u>« MODES ALTÉRÉS », LE CAS SPÉCIFIQUE DE LA « GAMME BARTOK »</u>	133
59	<u>« MODES ALTÉRÉS », LE CAS SPÉCIFIQUE DE LA « HALF-DIMINISHED SCALE »</u>	135
60	<u>APARTÉ, RETOUR SUR LA « PÉDALE »</u>	137
61	<u>LES MODES ISSUS DU SYSTÈME MINEUR MÉLODIQUE</u>	138
62	<u>LES MODES ISSUS DE LA GAMME MINEURE HARMONIQUE 1</u>	141
63	<u>LES MODES ISSUS DE LA « GAMME MINEURE HARMONIQUE 2 »</u>	144
64	<u>LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES »</u>	147
65	<u>LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » À PARTIR DES « MODES NATURELS »</u>	153
66	<u>LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ISSUES DES « MODES ALTÉRÉS » 1</u>	156
67	<u>LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ISSUES DES « MODES ALTÉRÉS » 2</u>	160
68	<u>LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ISSUES DES « MODES ALTÉRÉS » 3</u>	164
69	<u>LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ET LA SENSIBILISATION 1</u>	167
70	<u>LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ET LA SENSIBILISATION 2</u>	169
71	<u>LES MODES ISSUS DE LA GAMME « MAJEURE HARMONIQUE »</u>	172
72	<u>LES MODES ISSUS DE LA GAMME « MAJEURE HARMONIQUE » (2)</u>	175
73	<u>LES MODES ISSUS DE LA GAMME MAJEURE DOUBLE HARMONIQUE</u>	177
74	<u>INTRODUCTION À LA « POLYTONALITÉ » ET À LA « POLYMODALITÉ »</u>	181
75	<u>« BITONALITÉ », GAMMES « COMPLÉMENTAIRES » ET GAMME « PENTATONIQUE »</u>	182
76	<u>LES « POLY ACCORDS »</u>	184
77	<u>CONSTITUTION DES « ACCORDS HYBRIDES »</u>	186
78	<u>INTRODUCTION À LA « RÉ HARMONISATION »</u>	188
79	<u>« RÉHARMONISONS » AVEC DES « ACCORDS HYBRIDES »</u>	190
80	<u>ACCORDS D'ORNEMENT ET ACCORDS D'« APPOGGIATURES »</u>	193
81	<u>L'ATONALITÉ</u>	195
82	<u>L'ÉVOLUTION DE SCHÖNBERG DU CLASSICISME ROMANTIQUE À L'ATONALITÉ</u>	197
83	<u>LES ÉCHELLES ET ACCORDS SYMÉTRIQUES</u>	199
84	<u>LES MODES D'OLIVIER MESSIAEN I</u>	201

85	<u>MOI, MODES ET MESSIAEN (LA GAMME CHROMATIQUE)</u>	204
86	<u>LES « CLUSTERS » ET LES « AGRÉGATS »</u>	209
87	<u>AU-DELÀ DE L'HARMONIE</u>	211
88	<u>LA MUSIQUE « ACOUSMATIQUE »</u>	213
89	<u>RÉCAPITULATIF</u>	216
90	<u>HARMONISATION PRATIQUE (1)</u>	218
91	<u>HARMONISATION PRATIQUE (2)</u>	221
92	<u>HARMONISATION PRATIQUE (3)</u>	224
93	<u>HARMONISATION PRATIQUE (4)</u>	227
94	<u>HARMONISATION PRATIQUE 5</u>	228
95	<u>LA GAMME MINEURE MÉLODIQUE EN ACTION</u>	231
96	<u>LES SOUS-DOMINANTES EN ACTION</u>	234
97	<u>ADAPTER SON HARMONISATION EN PRATIQUE</u>	238
98	<u>ADAPTER SON HARMONISATION EN PRATIQUE PARTIE 2 (À POURSUIVRE)</u>	240
99	<u>ADAPTER SON HARMONISATION EN PRATIQUE PARTIE 3</u>	242
100	<u>ADAPTER SON HARMONISATION EN PRATIQUE PARTIE 4</u>	244

1 [Les gammes et les modes](#)

[Par newjazz le 03/09/2015](#)

Il y a parmi vous, je le sais, des musiciens certes talentueux, mais que l'aspect théorique de la musique a toujours un peu rebuté. Il y en a d'autres qui ont suivi un parcours classique, mais ont laissé tomber le solfège dès qu'ils en avaient appris assez pour pouvoir déchiffrer une partition.

Oui, mais voilà, on se retrouve souvent, à un moment donné, face à la sensation que, quand même, avoir 2 ou 3 notions théoriques supplémentaires, ça ferait du bien. Surtout quand on a la sensation de réinventer à chaque fois la roue dès qu'on essaie de créer une petite chose sonore qui ne soit pas trop bancale.

Cette nouvelle série d'articles s'est donc fixé comme objectif de rappeler quelques bases simples d'harmonie à tous ceux qui souhaiteraient découvrir ou redécouvrir le moyen d'améliorer facilement leurs compositions ou leurs improvisations.

C'est parti !

1.1	LES OCTAVES, LES INTERVALLES ET LES GAMMES	5
1.2	LES MODES MAJEUR ET MINEUR	6

1.1 [Les octaves, les intervalles et les gammes](#)

Avant tout, il faut se rappeler que dans la musique occidentale, l'ensemble des sons jouables par un instrument de musique est divisé en octaves qui se répètent des graves aux aigus. Une octave est elle-même subdivisée en 12 notes. On appelle l'ensemble de ces 12 notes l'« échelle chromatique », ou « gamme chromatique ».

Mais alors, si l'on a 12 notes, quel rapport avec le concept d'« octave », qui impliquerait plutôt 8 éléments si l'on en croit le préfixe « oct » ? C'est là qu'interviennent les notions de gamme diatonique et de système tonal. Toutefois, avant d'aborder ces domaines-là, il convient tout d'abord de définir la valeur et le nom de chaque intervalle entre les notes de l'échelle chromatique.

Les noms des intervalles évoquent les « modes majeur et mineur », nous verrons très rapidement de quoi il s'agit. Partons de la note « Do » (mais nous aurions pu choisir n'importe quelle autre note de départ...). Nous avons donc :

- ✓ Do-Réb : ½ ton, seconde mineure
- ✓ Do-Ré : 1 ton, seconde majeure
- ✓ Do-Mib : 1 ton et demi, tierce mineure
- ✓ Do-Mi : 2 tons, tierce majeure
- ✓ Do-Fa : 2 tons et demi, quarte juste
- ✓ Do-Fa# : 3 tons, quarte augmentée, appelée également le triton
- ✓ Do-Sol : 3 tons et demi, quinte juste
- ✓ Do-Sol # : 4 tons, quinte augmentée
- ✓ Do-La : 4 tons et demi, sixte majeure
- ✓ Do-La# : 5 tons, sixte augmentée
- ✓ Do-Si : 5 tons et demi, septième majeure
- ✓ Do-Do : 6 tons, octave



Bien, maintenant que nous avons clarifié la notion d'intervalle, revenons au système tonal dont nous avons parlé plus haut. De quoi s'agit-il ? Pour faire simple, le système tonal agence les 12 demi-tons de l'échelle chromatique afin d'en faire ressortir les 8 notes qui seront significatives (en fait 7 notes plus le doublement de la note d'origine de la gamme, appelée « tonique »). Ces 8 notes constituent une « échelle diatonique ». Pour information, il existe des gammes constituées d'un nombre différent de 8 notes, qui feront l'objet d'un article ultérieur.

1.2 Les modes majeur et mineur

Je vous ai dit que le système tonal permet d'organiser les 12 demi-tons de l'échelle chromatique afin de constituer des gammes diatoniques. Celles-ci peuvent être agencées selon 2 modes principaux : le « mode majeur » et le « mode mineur ». Là aussi, il en existe d'autres (plein, même), mais qui découlent tous de ces 2 modes de base. Ils feront l'objet eux aussi d'un futur article. Les notes qui constituent une gamme diffèrent selon que celle-ci soit majeure ou mineure, et donc ainsi diffère également la « couleur » sonore du morceau. Pour faire très, très, mais alors vraiment très caricatural, on peut désigner respectivement le « mode majeur » et le « mode mineur » par : le mode « joyeux » et le mode « triste ».

Afin de vous permettre de vous faire une petite idée des différences d'ambiance que nous obtenons selon le mode que l'on choisit, voici 2 petits exemples sonores, l'un majeur et l'autre mineur, et s'ils sont mélodiquement proches, leur atmosphère diffère beaucoup.

[Air majeur](#)

[Air mineur](#)

Mais avant de nous occuper de composition – et plus précisément d'harmonisation - nous allons, dans le prochain article, nous pencher sur la génération d'accords.

2 Comment sont construites les « gammes majeures & mineures »

Par newjazz le 30/07/2015

On rentre cette semaine dans le vif du sujet, avec les différents « modes », « majeur » ou mineur », « mélodiques » ou « harmoniques », ainsi que les « gammes relatives ».

2.1	LE MODE MAJEUR	7
2.2	LES GAMMES RELATIVES	7
2.3	LE MODE MINEUR (ET SES TROIS DRÔLES DE GAMMES)	8

2.1 Le mode majeur

Voici le mode de construction d'une « gamme majeure » en ton entier et demi ton :

$$1 + 1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 + 1 + \frac{1}{2}$$

Si l'on fait le compte, on retombe bien sur nos pattes : on a 12 demi-tons et 8 notes. Chaque « gamme majeure » est donc composée de certaines notes bien précises. Pour information, sachez que chaque élément d'une gamme possède également un numéro de degré et une fonction au sein de cette même gamme.

Comme nous le voyons dans l'exemple, « Ré » est ainsi le second degré de la gamme de « Do majeur », et il porte la fonction de « sus-tonique ». Nous verrons dans un prochain article à quoi correspondent ces fonctions.

Gamme majeure (ici: Do majeur)

Degré : I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII (I)
Fonction : tonique	sus-tonique	médiate	sous-dominante	dominante	sus-dominante	sensible	tonique

[Audio](#)

2.2 Les gammes relatives

Nous avons pu observer dans l'exemple précédent que la gamme de « Do majeur » est composée exclusivement de notes non altérées (ni dièse, ni bémol, uniquement les touches blanches d'un clavier). Mais il existe également une « gamme mineure » qui n'utilise que ces notes-là, c'est la gamme de « La mineur », dont la « tonique » est située très exactement à 1 ton et demi en dessous de la « tonique » de la gamme de « do majeur ».


Deux gammes qui partagent le même ensemble de notes et dont les toniques sont situées à un ton et demi d'écart sont dites « relatives ». Toute « gamme majeure » possède sa « gamme relative mineure », et vice versa.

2.3 Le mode mineur (et ses 3 drôles de gammes)

Comme si ce n'était pas assez compliqué comme cela, le « mode mineur » ne propose pas qu'un seul type de gammes, comme le « mode majeur », mais 3. Nous allons voir lesquels.

La « gamme mineure relative » d'une « gamme majeure » s'appelle une « gamme mineure naturelle ». Attention, ce n'est pas parce que les « toniques » sont à un ton et demi d'écart que toutes les autres notes le sont ! Si c'était le cas, la « gamme relative » d'une « gamme majeure » serait... une autre « gamme majeure » ! Voici donc le mode de construction d'une « gamme mineure » en nombre de tons entier et $\frac{1}{2}$ tons : $1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 + \frac{1}{2} + 1 + 1$

Gamme mineure naturelle (ici La mineur, relative de Do majeur)



1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton

[Audio](#)

Ci aussi, lorsque nous comptons, nous retrouvons 12 demi-tons et 8 notes (7 + la tonique reportée à l'octave). La première grande différence avec une « gamme majeure » est que la « tierce », à compter de la tonique, est maintenant « mineure ». L'autre grande différence avec la « gamme majeure » réside dans le fait que le second demi-ton n'est plus entre les 7^{ème} et 8^{ème} degrés de la gamme, mais entre le 5^{ème} et le 6^{ème}. Le dernier intervalle est donc constitué maintenant d'un « ton entier », et non plus d'un « demi-ton ». On dit qu'il n'y a plus de « sensible ». On n'a plus alors cette même sensation de fin que provoque le demi-ton final.

Et justement, le second type de « gamme mineure », appelé « gamme mineure harmonique », est né de la volonté qu'ont eue certains de le reproduire, ce demi-ton final. Ils ont ainsi créé la « gamme mineure harmonique » : $1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 + \frac{1}{2} + 1 - \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$

Gamme mineure harmonique (ici La mineur harmonique)



1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton et demi 1/2 ton

[Audio](#)

À l'écoute toutefois, d'autres encore ont jugé trop important l'intervalle d'un ton et demi entre le 6^{ème} et le 7^{ème} degré, et un peu dérangement à l'oreille. Ils ont donc décidé de le réduire en augmentant le 6^{ème} degré d'un demi-ton.

Et c'est ainsi qu'est né le 3^{ème} type de « gamme mineure », la « gamme mineure mélodique », dont on peut dire qu'elle débute comme une « gamme mineure » et se termine comme une « gamme majeure ».

Sa construction, en ton entier et $\frac{1}{2}$ ton est la suivante : $1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 + 1 + 1 + \frac{1}{2}$

2. Comment sont construites les « gammes majeures & mineures »

Gamme mineure mélodique (ici La mineur mélodique)

1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton

[Audio](#)

À noter que si la « gamme mélodique » fonctionne en montant vers les aigus, elle sonne de manière plus étrange en redescendant vers les graves, car dans ce cas l'oreille s'attend à avoir une « gamme majeure ». On emploie alors plutôt la « gamme mineure naturelle » pour descendre, ce qui vaut à cette dernière sa seconde dénomination de « gamme mineure mélodique descendante », comme on peut l'entendre dans cet exemple (montée en mineur mélodique et descente en mineur naturelle) :

[Audio](#)

3 Comment déterminer la tonalité d'un morceau de musique

Par newjazz le 03/09/2015

Comme nous l'avons vu précédemment, la construction d'une gamme nécessite le respect de certains intervalles bien précis entre les notes. Pour cela, en fonction de la « tonique » choisie, il faudra employer un certain nombre de dièses ou de bémols – des altérations, représentées en début de chaque ligne de la partition à côté de la clef – pour pouvoir coller au « mode majeur ou mineur » voulu.

Par effet de miroir, on peut utiliser cette caractéristique pour déduire la « tonalité » d'un morceau.

3.1	L'ARMURE	10
3.2	LA TONALITÉ À PARTIR DE L'ARMURE	10
3.3	LE « CYCLE DES QUINTES »	11
3.4	LES TONS VOISINS	12

3.1 L'armure

Une gamme donnée comprendra donc toujours les mêmes altérations. Ainsi, « Sol majeur » ne comporte que l'unique altération « Fa# », alors que « Ré b majeur » en comporte 5 (les versions "bémolisées" de Si, Mi, La, Ré et Sol). Ces altérations sont inscrites en tout début de chaque portée, à côté de la clé. On dit d'ailleurs qu'elles sont « à la clé ». Elles correspondent en quelque sorte à la signature d'une gamme donnée – terme d'ailleurs employé par les Anglo-saxons. En France, nous utilisons le terme d' « armure », qui découle du concept d' « armoiries » ou blason. Bref, dans les 2 cas, nous avons l'idée de quelque chose qui caractérise la tonalité.

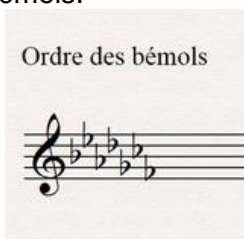
3.2 La tonalité à partir de l'armure

Toutefois, l'armure ne rend que partiellement compte de la « tonalité » d'une œuvre. Mais avant de poursuivre, il faut savoir que les altérations de l'armure se suivent toujours dans le même ordre :

FA-DO-SOL-RÉ-LA-MI-SI pour les dièses.



SI-MI-LA-RÉ-SOL-DO-FA pour les bémols.



Pour commencer à cerner la tonalité d'un morceau à partir de son armure, il faut procéder de la manière suivante. Si l'on a des dièses, on prend le dernier dièse (de gauche à droite), et on l'augmente d'un demi-ton.

Exemple : avec 2 dièses à la clé, FA et DO, on obtient « RÉ majeur ». Si l'on a des bémols, on prend l'avant-dernier bémol, et ... on n'y touche pas ! Exemple, avec 3 bémols à la clé, SI, MI et LA, on obtient « MI bémol majeur ». S'il n'y a qu'un seul bémol à la clé, on obtient « FA majeur ». Oui, mais... Rappelons-nous une chose : un même ensemble de notes peut aussi bien correspondre à une « gamme majeure » qu'à sa « gamme relative mineure » ! C'est pourquoi la simple lecture de l'armure d'un morceau ne permet en fait pas de définir avec certitude si l'on est en présence d'une « tonalité majeure », ou bien de sa « tonalité relative mineure ». Dans l'exemple précédent concernant les dièses, on pourrait donc tout aussi bien être en « Ré majeur » qu'en « Si mineur ».



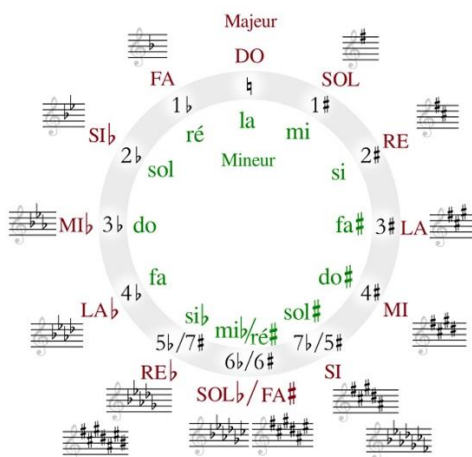
La même chose vaut pour l'exemple des bémols : il n'est pas possible de définir, à la simple lecture de l'armure, si l'on est bien en « Mi bémol majeur » ou alors en « Do mineur », sa relative.



C'est là qu'intervient un élément important: la dernière note du morceau ! En fait, dans un très grand nombre de cas, le morceau se terminera par la « tonique de la gamme » employée, ce qui permettra la plupart du temps de confirmer définitivement la tonalité du morceau.

3.3 Le « cycle des quintes »

Et puisque nous parlons de tonalité et d'armure, il est un outil très puissant qui permet de repérer d'un seul coup d'œil à la fois les altérations d'une gamme donnée, sa relative majeure ou mineure, et les relations entre toutes les notes de la gamme chromatique.



- ✓ Extérieur du cycle : Gammes majeures
- ✓ Intérieur du cycle : Gammes mineures relatives
- ✓ Sens horaire : Parcours des tonalités générées par l'ajout de dièses à la clé & progression par « quintes »
- ✓ Sens antihoraire : Parcours des tonalités générées par l'ajout progressif de bémols à la clé, & progression par « quartes »

Dans un sens comme dans l'autre, on fait le tour de l'ensemble des tonalités correspondant aux 12 degrés de l'échelle chromatique.

Cet outil s'appelle le « cycle des quintes ». À l'extérieur de ce cycle, nous avons les noms des « gammes majeures ». Leurs « gammes mineures relatives » sont quant à elles inscrites à l'intérieur du cycle des quintes.

D'ailleurs, s'il est convenu de l'appeler comme cela, c'est un nom qui ne lui correspond que partiellement.

- ✓ En effet, en consultant le « cycle des quintes » dans le sens horaire, on découvre les tonalités générées par l'ajout de dièses, et l'on progresse effectivement par « quintes ».
- ✓ Par contre, dans le sens antihoraire, ce sont les tonalités générées par l'ajout progressif de bémols à la clé que l'on découvre, et là, on progresse... par « quarts » !

Dans un sens comme dans l'autre, on fait le tour de l'ensemble des tonalités correspondant aux 12 degrés de l'échelle chromatique.

3.4 Les tons voisins

Pour conclure cet article, un petit mot sur les « tons voisins ». Tout d'abord, il ne faut pas les confondre avec les « tons » comme unités de mesure des intervalles (cf. [article 1](#)). Les tons voisins d'une gamme donnée sont tout d'abord sa relative, et les tonalités situées immédiatement à gauche (une quarte au-dessus) et à droite (une quinte au-dessus) sur le cycle des quintes. Enfin, on y ajoute les relatives respectives de ces 2 dernières gammes.

Chaque gamme dispose donc de 5 tons voisins. Par exemple, pour « Sol majeur », les tons voisins seront :

- ✓ Mi mineur (sa relative)
- ✓ Do majeur (sa quarte supérieure)
- ✓ Ré majeur (sa quinte supérieure)
- ✓ La mineur (relative de Do majeur)
- ✓ Si mineur (relative de Ré majeur)

Ce sont des tonalités qui ont donc, soit la même armure (pour la « gamme relative »), soit une altération de différence avec la gamme de départ. À noter que lors d'un travail de composition ou d'improvisation, il est intéressant d'enchaîner les tonalités voisines pour obtenir rapidement des résultats. Je dis ça, je ne dis rien...

Mais avant de nous occuper de composition – et plus précisément d'harmonisation - nous allons, dans le prochain article, nous pencher sur la génération d'accords.

4 Comment construit-on des accords

Par newjazz le 10/09/2015

Nous avons vu dans les articles précédents les « modes majeurs et mineurs », comment se construisait une gamme et comment l'on pouvait déduire la tonalité d'un morceau à partir de son armure.

Mais l'harmonie, c'est avant tout l'art de faire sonner des sons ensemble, simultanément. Et c'est là qu'il devient particulièrement intéressant de comprendre comment l'on peut construire et utiliser des accords.

4.1	LES ACCORDS	13
4.2	RENVERSEMENTS	14
4.3	LES ACCORDS À 4 NOTES (ACCORDS « DE SEPTIÈME »)	15
4.4	LES NOTATIONS D'ACCORDS	16

4.1 Les accords

Un accord se compose de plusieurs notes jouées simultanément, et qui peuvent être réduites à des empilements de tierces. Pour pouvoir être identifié harmoniquement, un accord doit se composer d'au moins 3 notes, donc 2 tierces.

Un « accord majeur » se constitue d'une « note fondamentale », à laquelle on ajoute une « tierce majeure », puis une « tierce mineure ». Par exemple, si la fondamentale est « Do », la « tierce majeure » au-dessus nous donnera un « Mi », et la « tierce mineure » au-dessus de ce dernier nous donnera à son tour un « Sol ». On appelle cela l'« accord parfait majeur ».

Pour un « accord mineur », si l'on conserve l'exemple d'un accord basé sur la fondamentale Do,

- ✓ la « tierce mineure » au-dessus nous donne un « Mi b », et
- ✓ la « tierce majeure » au-dessus nous donne un « Sol ».

On appelle cela l'« accord parfait mineur ». Enfin, l'accord ayant pour « fondamentale » la 7^{ème} des « gammes majeure, mineure harmonique et mineure mélodique » (mais pas naturelle !) est composé d'une superposition de 2 « tierces mineures ». On parle alors d'un « accord diminué ». L'écart entre la fondamentale et la note supérieure de l'accord est constitué d'un triton (3 tons, voir [art.1](#)). Nous verrons toute son importance dans un article ultérieur.



On constatera que la différence entre l'« accord parfait majeur » et l'« accord parfait mineur » ne se situe qu'au seul niveau de la note du milieu de l'accord.

4.2 Renversements

Du milieu de l'accord, ai-je dit ? Pour être plus clair, j'aurais dû parler de la « tierce » – c'est-à-dire de la note située 1 ton et demi ou bien 2 tons au-dessus de la fondamentale. Quant à la 3^{ème} note de l'accord, on l'appelle la « quinte ». Que l'accord soit majeur ou mineur, cette dernière est toujours « juste », invariablement située à 3 tons et demi de la fondamentale de l'accord. Pourquoi ai-je précisé tout cela ? Tout simplement parce que, il faut le savoir, les accords ne se promènent pas toujours dans nos partitions sous leur forme initiale décrite plus haut, mais qu'ils peuvent être renversés (et parfois même, amputés de certaines de leurs notes, mais chut!).

Le principe du « renversement » est le suivant : toujours faire basculer la note la plus basse d'un accord à l'octave supérieure.

- ✓ Dans notre exemple d'accord de « Do majeur », le premier renversement s'obtient en transposant à l'octave supérieure la fondamentale « Do ».
- ✓ Le second renversement s'obtient à partir du premier, en transposant cette fois-ci la tierce « Mi » à l'octave supérieure.
- ✓ Et pour finir, en transposant le « Sol » à l'octave, on revient à la forme initiale de l'accord, le tout transposé d'une octave.

Accord parfait majeur

état fondamental 1^{er} renversement 2^{ème} renversement état fondamental

Accord parfait mineur

En général, les théoriciens se rejoignent sur l'idée que

- ✓ la forme initiale de l'accord offre un sentiment de stabilité,
- ✓ le premier renversement un sentiment de légèreté, et
- ✓ le second renversement un sentiment d'instabilité qui appelle souvent un autre accord – voir un doublement par un accord basé sur la tonique.

Il en va bien sûr de même pour toutes les autres formes d'accords, mineur ou... autre justement. Avant de poursuivre, voici les harmonisations que nous pouvons commencer à construire sur les gammes que nous connaissons.

Accords gamme majeure (Do majeur) [Audio](#)

Accords gamme mineure naturelle (Do mineur) [Audio](#)

Accords gamme mineure harmonique (Do mineur) [Audio](#)

Accords gamme mineure mélodique (Do mineur)

[Audio](#)

4.3 Les accords à 4 notes (accords « de septième »)

Il existe des accords à 4 notes. Ils sont basés sur les accords à 3 notes que nous venons de voir, auxquels on rajoute une 3^{ème} tierce, majeure ou mineure. Celle-ci étant située à un intervalle de 7^{ème} de la note fondamentale de l'accord, on appelle ce dernier un « accord de 7^{ème} ». Celui-ci peut être :

- ✓ « majeur » si l'on ajoute une « tierce majeure » à un « accord parfait majeur »,
- ✓ « mineur » si l'on ajoute une « tierce mineure » à un « accord parfait... mineur ».

Si, par contre, l'on ajoute une « tierce mineure » à un « accord parfait majeur », on obtient un accord dit de « 7^{ème} de dominante ». Nous verrons que cet accord a une importance tout à fait particulière dans la construction harmonique d'un morceau.

L'accord de septième basé sur le 7^{ème} degré de la gamme (ne pas confondre 7^{ème} degré d'une gamme, et l'intervalle de 7^{ème} entre la fondamentale et la note supérieure de l'accord !), est composé d'un « accord diminué » (voir plus haut), superposé d'une « tierce mineure ». On trouve cet accord dans les « gammes majeure et mineure mélodique » (mais ni naturelle, ni harmonique).

Voici comment se présentent les « accords de 7^{ème} » :

Et voici les harmonisations des « gammes majeures et mineures » en « accords de 7^{ème} » :

Accords de septième - gamme majeure (Do majeur)

[Audio](#)

Accords de septième - gamme mineure naturelle (Do mineur)

[Audio](#)

Accords de septième - gamme mineure harmonique (Do mineur)

[Audio](#)

Accords de septième - gamme mineure mélodique (Do mineur)

[Audio](#)

4.4 Les notations d'accords

Pour clore cet article, je souhaiterais juste mentionner les 2 types de codifications qui existent pour désigner les accords, la méthode classique et la méthode anglo-saxonne. La méthode classique, un peu plus complexe, et qui n'est plus guère utilisée en musique actuelle, fera l'objet d'un article ultérieur. En ce qui concerne la méthode anglo-saxonne, principalement utilisée en jazz, il faut tout d'abord savoir que les Anglo-Saxons n'appellent pas les notes de la même manière que nous.

Celles-ci sont désignées par des lettres – A, B, C, D, E, F, G. En partant de là :

- ✓ Un « accord majeur » est désigné par sa seule lettre, éventuellement suivie de la mention « maj » ou « M ». Exemple : F ou Fmaj ou FM est un accord de « Fa majeur ».
- ✓ Un « accord mineur » est obligatoirement suivi de la mention « min ».
- ✓ Si un « accord majeur ou mineur » est suivi du chiffre « 7 », il s'agit d'un accord de 7^{ème}.

À noter que dans ce cas-là, un « accord majeur de 7^{ème} » sera nécessairement caractérisé par la mention « maj » ou « M ».

Car sinon, s'il n'y a que le « 7 », ce sera un accord de « 7^{ème} de dominante ».

Pour que ce soit bien clair : « F » est un accord de « Fa majeur », mais « F7 » est un accord de « Fa 7^{ème} de dominante » (ou « dominante 7 »). Pour labelliser un accord de 7^{ème} de « Fa majeur », il faudrait indiquer « Fmaj 7 » ou « FM7 ».

Dans les prochains articles, nous verrons comment nous pouvons employer ces accords pour harmoniser une mélodie.

5 Introduction aux degrés

Par newjazz le 17/09/2015

Alors voilà une situation bien connue des compositeurs... et la raison d'être de cette série d'articles !

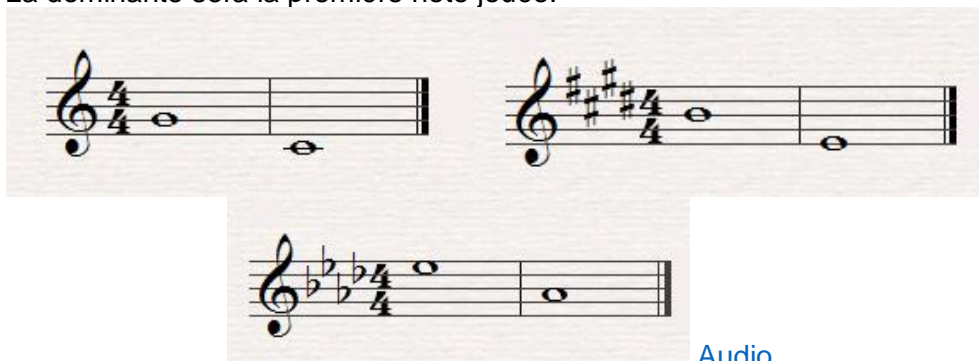
Vous avez trouvé une phrase musicale qui vous botte, plus que ça même : LE thème qui touchera le cœur et/ou fera bouger les fesses de la planète entière, vous en êtes persuadé. Sauf que toute seule, comme ça, malgré sa puissance évocatrice évidente, votre trouvaille mélodique manque un peu d'épaisseur, de matière. Vous aimeriez la rendre plus charnue, quoi ! C'est justement là qu'intervient l'harmonisation, avec son arme de prédilection : les accords (nous n'aborderons pas le contrepoint tout de suite). Sauf que ces accords, il ne s'agit évidemment pas de les placer au hasard. Or, nous l'avons vu dans les articles précédents, non seulement chaque note d'une gamme (donc de la tonalité d'un morceau) peut être harmonisée par un accord, mais en plus elle possède une fonction particulière. C'est là-dessus que nous allons nous pencher plus profondément.

Quand on décide d'harmoniser un morceau, il faut veiller à ne pas forcément coller un accord à chacune des notes que l'on trouve : on risquerait surtout d'aboutir à un résultat... tout sauf harmonieux ! Il faut donc agir avec discernement. Après avoir défini la « tonalité » d'un morceau (voir [article 3](#)), la seconde étape d'une harmonisation consiste donc à repérer la fonction des différentes notes de sa mélodie.

Dans le système tonal, les degrés principaux sont le 1^{er} et le 5^{ème} degré d'une gamme (tous les autres sont plus ou moins dépendants de ces deux-là, comme nous le verrons dans un futur article).

- ✓ La note du 1^{er} degré d'une gamme est appelée la « tonique », car c'est elle qui porte la « tonalité ».
- ✓ Le 5^{ème} degré, appelé dominante, est là pour renforcer le caractère de la tonalité. En effet, par un effet psycho acoustique – en tous cas en ce qui concerne notre oreille occidentale - chaque note est « attirée » par celle se situant une « quinte » juste en dessous d'elle.

Vous pouvez tenter l'expérience. En-dehors de tout contexte de morceau, jouez une note, n'importe laquelle, et faites-la suivre de celle située exactement une « quinte juste » (3 tons et demi, cf. [article 1](#)) en dessous d'elle : vous obtiendrez immédiatement une sensation de résolution, de fin si vous préférez. La seconde note jouée par vous sera alors la tonique de la tonalité. La dominante sera la première note jouée.



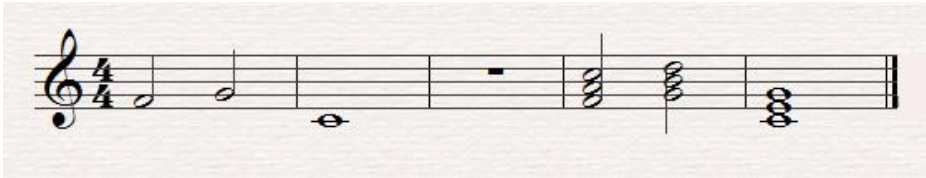
[Audio](#)

Ce mouvement du 5^{ème} vers le 1^{er} degré de la gamme est appelé une « cadence » (du latin « cadere », tomber) « parfaite ». Cette formule est souvent utilisée pour terminer un morceau. Donc, dans de nombreux cas, les 2 degrés employés à la fin de la mélodie d'un morceau sont donc la « dominante » (ou l'une des notes constituant de l' « accord de dominante », comme nous le verrons prochainement) et la « tonique » (ou l'une des notes constituant de

l' « accord de tonique »). Il existe bien d'autres « cadences », et chacune possède un rôle bien précis dans la composition et l'harmonisation d'un morceau, ce qui fera l'objet d'un prochain article. Pour l'instant, poursuivons notre première étude sommaire des degrés d'une tonalité donnée.

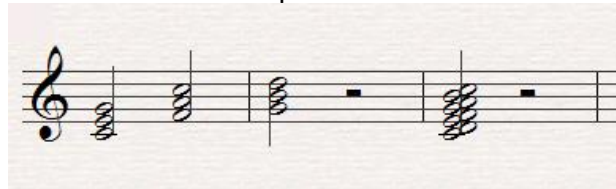
Après les degrés I et V, le plus important est le IV^{ème}, celui de la « sous-dominante ». Il a pour fonction de renforcer le V^{ème} degré. On trouvera dans de nombreux morceaux un accord de « sous-dominante » précédant la « cadence parfaite » V-I.

Ici, 2 exemples illustrant la même cadence IV-V-I, d'abord avec les degrés « nus », puis sommairement harmonisés :



[Audio](#)

Si vous vous reportez à l'article précédent, vous constaterez 2 choses concernant les accords correspondant aux degrés I, IV et V d'une « gamme majeure ». La première, c'est qu'ils sont tous « majeurs », justement. La seconde, c'est qu'ils regroupent à eux 3 toutes les notes de la gamme, comme on peut le voir dans l'exemple suivant :



On peut donc, dans l'absolu, harmoniser quasiment n'importe quel morceau « classique » occidental en ne s'appuyant que sur les accords de ces degrés-là.

Si l'on se rappelle l'[article 3](#) (Comment déterminer la tonalité d'un morceau de musique) de cette série, on constate également que les degrés IV et V d'une « tonalité » sont des « tons voisins » de la « tonique », situés immédiatement à gauche et à droite de la « tonique » sur le « cycle des quintes ». Il est donc facile, à partir de ce dernier, de repérer les degrés IV et V de n'importe quelle gamme et ainsi de débiter l'harmonisation d'un morceau, quelle que soit sa « tonique ».

La prochaine fois, nous étudierons les autres degrés de la gamme, et évoquerons rapidement le cas de l'harmonisation en « mode mineur ».

6 Les autres degrés de la gamme majeure et le mode mineur

Par newjazz le 24/09/2015

Comme nous l'avons vu dans l'article précédent, au sein d'une « gamme majeure », les accords I, IV et V sont eux-mêmes... « Majeurs ».

6.1 LES AUTRES DEGRÉS DE LA GAMME MAJEURE

19

6.2 ET POUR LE MODE MINEUR ?

19

6.1 Les autres degrés de la gamme majeure

À propos des accords restants, ceux correspondant aux degrés II, III et VI sont « mineurs ». À noter que ces accords constituent à leur tour respectivement les degrés IV, V et I de la « gamme mineure relative » de la « gamme majeure » concernée. Et, par effet de miroir, les « accords majeurs » d'une « gamme mineure naturelle » (degrés III, VI et VII) sont eux aussi équivalents respectivement aux degrés I, IV et V de la « gamme relative majeure » de ladite gamme.

Un petit exemple pour vous aider à y voir plus clair :

Gamme de Do majeur (relative de La mineur)									
Degrés: VI	VII	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Accords: La mineur	Si diminué	Do majeur	Ré mineur	Mi mineur	Fa majeur	Sol majeur	La mineur	Si diminué	Do majeur
Accords: La mineur	Si diminué	Do majeur	Ré mineur	Mi mineur	Fa majeur	Sol majeur	La mineur	Si diminué	Do majeur
Degrés: I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III
Gamme de La mineure naturelle (relative de Do majeur)									

L'accord du 7^{ème} degré d'une « gamme majeure », quant à lui, bénéficie d'un statut un peu particulier. Constitué de la superposition de 2 « tierces mineures », il n'est ni « majeur » ni « mineur ». On dit alors qu'il s'agit d'un accord « diminué ». Mais on préfère souvent considérer qu'il s'agit d'un accord de « 7^{ème} de dominante » (cf. [article 4](#)) sans sa fondamentale.

On notera que les degrés I, IV et V sont considérés comme étant les degrés forts de la gamme. Nous entrerons plus en détail dans l'étude des degrés et des fonctions dans un futur article.

6.2 Et pour le mode mineur ?

Comme vous l'avez peut-être remarqué, jusque-là, les règles énoncées et les exemples cités au sein de cet article et du précédent n'ont concerné principalement que le « mode majeur ». En « mode mineur », on retrouve à peu près les mêmes règles. Toutefois, rappelons-nous que nous avons 3 gammes en « mode mineur » (cf. [article 2](#)) :

- ✓ la naturelle,
- ✓ l'harmonique et
- ✓ la « mélodique ».

Laquelle faut-il alors utiliser pour harmoniser au mieux un morceau ? Cela dépendra bien sûr de la mélodie et de la couleur générale que l'on souhaite donner à sa composition. Mais on peut d'ores et déjà dire que dans la majorité des cas, il sera préférable, si l'on souhaite rester

dans le cadre de l'harmonie tonale occidentale classique, d'utiliser l'une des gammes disposant de la note sensible (demi-ton entre la 7^{ème} note de la gamme et la tonique). On a donc le choix, dans ce cas, entre la « gamme mineure harmonique » et la « gamme mineure mélodique ».

Pourquoi est-il important d'avoir la « note sensible » ?

- ✓ Eh bien notamment parce que, lorsque l'on a la « note sensible », on peut construire l'« accord de la dominante », constitué, comme on l'a vu dans l'[article 4](#),
 - du 5^{ème} degré de la gamme,
 - d'une « tierce majeure » (d'où l'importance de la sensible, car sans la « sensible » cette tierce serait mineure) et
 - d'une « tierce mineure » par-dessus.
- ✓ On peut également citer le fait que la sensible d'une mélodie est elle aussi attirée « naturellement » (toujours selon les critères de goût et d'habitude de l'oreille occidentale) vers la tonique de la gamme.

Nous verrons dans un futur article les phénomènes d'« attirance » des degrés d'une gamme entre eux, ce qui pourra nous aider également à harmoniser nos morceaux, voire carrément à composer. Toutefois, je tiens à répreciser une chose : notre oreille s'est peu à peu habituée, depuis le XX^{ème} siècle, à ne plus forcément recourir à la « sensible ». On accepte ainsi de plus en plus que la « gamme naturelle » soit employée en lieu et place de la « gamme harmonique ».

Pour terminer cet article, voici 2 petits exemples de fin de morceaux en « mode mineur ». Dans le premier exemple, nous emploierons la « gamme mineure harmonique », qui, je le répète, dispose de la sensible et permet donc de construire un véritable « accord de dominante », ceci afin d'obtenir une véritable « cadence parfaite », comme nous pouvons le voir et l'entendre :

Harmonisation mineure
avec la gamme mineure harmonique

Accord de Mi majeur (2ième renversement) avec la sensible Sol#, basé sur le Vième degré de la gamme de La mineur harmonique. Accord de La mineur basé sur la tonique du morceau

[Audio](#)

Dans le second exemple, nous emploierons la « gamme mineure naturelle », donc sans la sensible. L'accord du V^{ème} degré ne sera donc plus réellement une dominante au sens strict du terme, et l'effet obtenu ne sera « sensiblement » (c'est le cas de le dire) plus le même :

Harmonisation mineure
avec la gamme mineure naturelle

Accord de Mi mineur (2ième renversement) sans la sensible Sol#, basé sur le Vième degré de la gamme de La mineur naturelle. Accord de La mineur basé sur la tonique du morceau

[Audio](#)

Je vous propose de nous retrouver la semaine prochaine pour explorer plus en détail le concept des « cadences » et faire connaissance avec leurs principales représentantes.

7 [La « cadence parfaite »... et quelques autres](#)

[Par newjazz le 01/10/2015](#)

Si l'on a coutume de dire que la musique est un langage, l'on peut considérer qu'elle est constituée de phrases, et que les « cadences » en représentent en quelque sorte les ponctuations.

Dans cet article, nous allons revenir d'abord sur la « cadence parfaite » que nous avons évoquée précédemment, puis nous allons étudier les autres principales formes de « cadences » qui existent.

7.1	LA CADENCE PARFAITE	21
7.2	LA DEMI-CADENCE	22
7.3	LA CADENCE PLAGALE	22
7.4	L'ANATOLE	23
7.5	LA CADENCE ROMPUE	23

7.1 [La « cadence parfaite »](#)

Comme nous avons commencé à le voir dans les articles précédents, non seulement chaque degré d'une gamme possède une fonction précise, mais le degré V suivi du degré I forment une « cadence parfaite » qui sert bien souvent à clore un morceau, ou du moins une phrase musicale.

Petit aparté, pour illustrer l'importance historiquement particulière de ces degrés de la gamme. Entre le V^{ème} et le VI^{ème} siècle de notre ère, le philosophe Boèce prône l'utilisation de rapports mathématiques simples « 2:1 » ou « 3:2 » dans l'architecture et la musique. La musique est considérée à cette époque comme la science qui modèle le monde, affectant d'ailleurs positivement ou négativement jusqu'à la santé même de l'être humain. Or, les rapports 2:1 et 3:2 correspondent aux rapports entre la « note fondamentale » et ses « premières harmoniques supérieures », l'octave (« 2:1 ») et la « quinte » (« 3:2 »), donc le 1^{er} degré et le V^{ème} (sur les harmoniques, voir le [dossier sur la synthèse sonore](#) : [article 3 Les fréquences](#)).

La « cadence parfaite » servant souvent, je le répète, à clore une phrase musicale ou bien un morceau entier, on peut alors considérer que, rapportée au langage écrit traditionnel, celle-ci correspondrait à un point. La « cadence parfaite » représente donc — comme son nom le laisse deviner — la forme de cadence la plus importante.

Petite précision : dans le cas d'une « cadence parfaite », on dit aussi que l'« accord de dominante » fait une approche pour atteindre l'« accord de tonique de la gamme ». Et pour renforcer l'effet de cette « approche », on emploie souvent l'accord de « 7^{ème} de dominante » à 4 notes plutôt que l'« accord majeur » à 3 notes (voir [article 4](#)). Nous verrons dans un futur article la raison de ce « renforcement ».

Dans les exemples qui vont suivre, et pour vous habituer petit à petit aux renversements d'accords, tous les exemples suivants seront constitués d'une ligne mélodique dans la partie supérieure, harmonisée par des accords au second renversement, sauf l'accord final de chaque phrase musicale qui sera dans sa position fondamentale. La seule forme de cadence qui dérogera à cette « règle » sera l'« anatole », afin de conserver sa signature sonore caractéristique. Je vous laisserai d'ailleurs repérer par vous-même les accords renversés !

Mais revoyons déjà ici l'exemple d'une « cadence parfaite majeure » :

Cadence parfaite majeure

Degrés: V I

Cadence parfaite

[Audio](#)

7.2 La « demi-cadence »

Une forme particulière de la « cadence parfaite » est la « demi-cadence ». On pourrait la définir non plus comme un point, mais plutôt comme une virgule, car elle ne marque pas la fin d'une phrase musicale, mais sert plutôt à relancer le discours. On l'appelle également « cadence à la dominante » car elle ne mène pas à la « tonique », mais... à la « dominante ». On la trouve aussi souvent précédant une « cadence parfaite ».

Dans l'exemple suivant, on a d'abord la « demi-cadence » seule, puis la « demi-cadence » suivie d'une « cadence parfaite ». À noter que concernant la « demi-cadence », le degré qui mène vers le « V » n'est pas obligatoirement le « IV ». Mais c'est tout de même ce dernier que j'ai gardé dans l'exemple suivant pour conserver une cohérence avec l'ensemble des exemples de l'article.

Demi cadence

Degrés: IV V IV V I

Demi-cadence Demi-cadence Cadence parfaite

[Audio](#)

7.3 La cadence plagale

Nous avons ensuite la cadence dite « plagale », qui se définit par un passage du IV^{ème} au 1^{er} degré de la gamme. Celle-ci porte en elle un caractère beaucoup moins fort que la « cadence parfaite », et n'est que très peu usitée seule pour terminer un morceau. Par contre, elle peut servir pour accentuer encore la fin « cadence parfaite » finale d'un morceau.

Cadence plagale

Degrés: IV I V I IV I

Cadence plagale Cadence parfaite Cadence plagale

[Audio](#)

7.4 L'anatole

L'une des plus célèbres formes de « cadences » est l'« anatole ». Elle est composée d'un enchaînement des degrés VI, II, V et I sous la forme... VI-II-V-I ou bien sous la forme I-VI-II-V (qui réaboutit au « I » la plupart du temps).

Anatole

Degrés: VI II V I I VI II V I

Anatole 1^{ère} forme Anatole 2^{ème} forme Cadence parfaite

[Audio](#)

À noter que l'on peut également considérer l'anatole comme une chute (une « cadence » !) de « quinte juste inférieure » en « quinte juste inférieure à partir du degré VI de la tonalité du morceau, et jusqu'à la tonique.

7.5 La cadence rompue

Enfin, nous avons la cadence dite « rompue » ou « évitée », qui se différencie de la « cadence parfaite » en ce qu'elle ne mène pas au 1^{er} degré, mais au VI^{ème}. On a donc dans ce cas-là une progression V-VI. Elle n'achève pas le morceau (d'où son nom de « cadence rompue », mais permet de l'orienter sur une couleur harmonique différente, souvent bienvenue avant d'achever réellement la pièce musicale. Et, dans le cas d'une « tonalité majeure », cette couleur harmonique n'est d'ailleurs rien d'autre que... celle de la relative de la tonalité du morceau, puisque le VI^{ème} degré d'une gamme donnée correspond au 1^{er} degré de la « gamme relative mineure » de cette même gamme !

Cadence rompue

Degrés: IV V VI IV V I

Demi-cadence Cadence rompue Demi-cadence Cadence parfaite

[Audio](#)

À noter que la « cadence rompue » de l'exemple précédent, en menant le morceau vers le degré VI de la tonalité, peut faire basculer ce dernier dans la tonalité de sa « relative mineure », ici « La mineur ». Ceci est un exemple typique de « modulation », ce qui en jargon harmonique signifie l'utilisation d'un degré issu d'une gamme donnée pour passer à l'utilisation d'une autre tonalité. Nous étudierons les modulations de manière plus approfondie dans un futur article.

La semaine prochaine, pour poursuivre notre quête de la juste harmonisation, je vous propose de comprendre ensemble comment définir quelles notes appartiennent à quels accords et à quelles tonalités, à travers l'étude des notes « réelles » et des notes « étrangères ».

8 Les notes réelles et les notes étrangères

Par newjazz le 19/11/2015

Nous avons commencé à voir succinctement dans les articles précédents ce que sont une gamme, les modes majeurs et mineurs et comment une gamme pouvait être harmonisée dans ces différents modes grâce aux accords.

Nous avons également commencé à explorer les mouvements harmoniques que l'on peut trouver en musique au travers des « cadences », elles-mêmes basées sur les fonctions des différents degrés des gammes repérables dans la mélodie du morceau.

« Bon, ça va la théorie, là, on est parés, quand est-ce qu'on commence à harmoniser pour de vrai ? »

Encore un peu de patience, les amis ! Au sein d'une mesure, saurez-vous par exemple quelles notes harmoniser, et à quel emplacement rythmique ? Hein ? Non ? Alors, c'est ce que nous allons décortiquer dans les prochains articles avec les concepts de « notes réelles », « notes étrangères » et « rythme harmonique ».

Tout d'abord, il faut savoir que certaines notes cachent bien leur jeu : elles n'ont pas forcément la fonction qu'on leur accorderait au premier regard ! Et pour leur accorder leur juste fonction, il est primordial de se souvenir de quels accords ces notes font partie, et de différencier celles qui appartiennent à un accord donné et celles qui ne le font pas. On parle alors de notes réelles et de notes étrangères.

8.1	LES NOTES RÉELLES	24
8.2	LES NOTES ÉTRANGÈRES	25

8.1 Les notes réelles

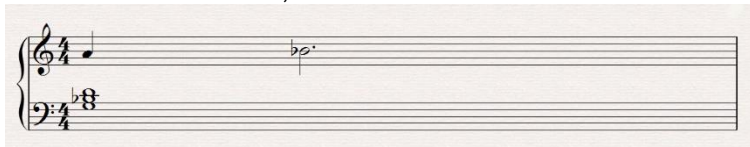
Les notes réelles sont les notes qui appartiennent à une tonalité ou à un accord. Exemple : « Sol » est une note réelle entre autres de l'accord de « Do majeur » et de la gamme du même nom. Et maintenant, roulements de tambours, une profonde vérité sur l'art de l'harmonisation : ce n'est pas parce qu'une note particulière de la mélodie n'est pas porteuse d'une fonction donnée qu'elle ne peut pas faire partie d'un accord qui, lui, sera porteur de cette fonction.

Dans l'exemple suivant, le « Ré » de la mélodie n'est pas la dominante de « Do ». Pourtant, on peut l'harmoniser avec l'accord de dominante « Sol majeur », car « Ré » est une note réelle de cet accord. Et là, l'enchaînement Ré-Do de la fin du morceau se transforme d'un coup, d'un seul, en un enchaînement V-I, donc une « cadence parfaite », qui peut éventuellement clôturer un morceau.

Degrés des accords

8.2 Les notes étrangères

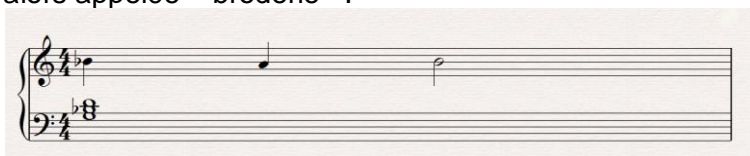
Les « notes étrangères », quant à elles, sont en toute logique celles qui... n'appartiennent pas à une « tonalité » ou un « accord » donnés. Dans l'exemple suivant, « La » est une note étrangère à l'accord de « Sol mineur » qui accompagne la ligne mélodique. On remarquera également que celle-ci ne dure que l'espace d'un temps, car elle appelle fortement à être résolue rapidement sur le « Si bémol », note réelle de l'accord de « Sol mineur ».



Comme je vous l'ai indiqué dans le précédent article, nul besoin d'harmoniser toutes les notes d'une mélodie. Pour l'instant, il vous suffit de savoir que lorsque l'on a harmonisé une note dans une mesure grâce à un accord, on se retrouve souvent avec des notes étrangères à cet accord dans cette même mesure. Dans de nombreux cas, ces notes ne nécessitent pas d'être elles-mêmes harmonisées, et sont dites « notes de passage ». Ces dernières se reconnaissent de la manière suivante. Elles se situent entre 2 autres notes, à un intervalle d'une seconde majeure ou mineure, et forment un mouvement continu ascendant ou descendant.

Ainsi, dans l'exemple suivant, « La », « note étrangère » à l'accord de « Sol mineur », est une note de passage entre « Sol » et « Sib », respectivement « notes réelles » (et accessoirement fondamentales) des accords de « Sol mineur » (première mesure) et « Sib majeur » (seconde mesure).

Quand le mouvement n'est plus uniforme, mais qu'il produit un aller-retour, la note intermédiaire est alors appelée « broderie ».



Enfin, une dernière catégorie de notes qui n'a pas besoin d'être harmonisée spécifiquement est représentée par les « anacrouses ». Sous ce nom pour le moins insolite se cache ce que l'on appelle plus communément une « levée », c'est-à-dire une note ou un ensemble de notes qui servent d'introduction à une phrase musicale.

On remarque que l'« anacrouse » de l'exemple suivant n'est pas constituée de « notes réelles » de l'accord de « Do mineur » qui suit, et que compte tenu des faibles intervalles qui les séparent, celles-ci seraient difficilement harmonisables par un seul et même accord.



Dans d'autres cas de figure, l'« anacrouse » pourrait être harmonisée facilement, mais on préférera conserver la légèreté de la note seule pour ne pas charger l'harmonisation.



Bon, mais ceux qui voudront harmoniser pourront toujours le faire, hein, chacun reste libre de faire comme il l'entend (c'est le cas de le dire...)!

Dans les prochains articles, nous parlerons de la stabilité des accords.

9 Les accords stables et les accords instables

Par newjazz le 26/11/2015

Dans les articles précédents, nous avons entamé la réflexion sur l'utilisation la plus pertinente des accords pour harmoniser une mélodie.

Nous avons donc commencé à étudier le rôle des différents degrés de la gamme, leur utilisation au sein notamment de « cadences », ainsi que la nature et le rôle de ces dernières. Nous nous sommes également penchés sur la question des notes réelles et des « notes étrangères », ceci afin de nous aider à définir, d'une part, quelles notes d'une mélodie peuvent être harmonisées, et, d'autre part, quels accords utiliser à cette fin. Mais dans cette quête de la juste harmonisation, il est 2 outils supplémentaires que je vous propose de découvrir dans les 2 prochains articles, à savoir la notion de stabilité (ou d'instabilité) d'un accord, et celle de rythme harmonique.

9.1	LES ACCORDS STABLES	27
9.2	LES ACCORDS INSTABLES	27

9.1 Les accords stables

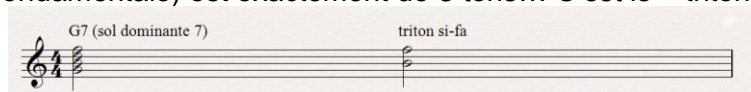
On parle d'« accords stables » quand, à leur écoute, l'on n'éprouve pas de besoin particulier de les entendre évoluer vers un autre accord. En général, les accords stables ont en commun le fait qu'ils ne contiennent pas le degré 4 de la gamme. Dans la « gamme majeure », ce sont les accords I, I6, IM7, III-, III-7, VI-,VI-7.

Les 3 premiers sont des « accords de tonique », car leur « fondamentale » est la « tonique », ouah ! Les autres sont dits « accords de substitution ». Nous expliquerons de quoi il s'agit dans un futur article, pour l'instant vous n'avez besoin que de savoir que... ce sont des « accords stables ».

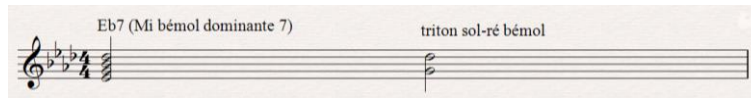
9.2 Les accords instables

À l'inverse, nous avons les « accords instables ». Ceux-ci sont souvent des « accords de dominante ». L'une de leurs caractéristiques est de contenir le « triton ». Kézako ? Rien à voir avec un quelconque amphibien, d'ailleurs nous l'avons déjà brièvement évoqué dans le tout premier article de cette série. Comment, vous ne vous en rappelez pas ? Le « triton » est l'intervalle entre 2 notes composées de 3 tons entiers, d'où son nom, également appelé « quarte augmentée ».

On retrouve cet intervalle dans les accords de « 7^{ème} de dominante » au niveau de l'écart entre la « tierce majeure » de l'accord et la « 7^{ème} mineure ». Par exemple, l'accord de « Sol dominante 7 » (généralement noté « G7 », « accord de dominante » de la gamme de « Do majeur ») est composé des notes suivantes : Sol, Si, Ré et Fa. L'écart entre « Si » (« tierce majeure » de l'accord en partant de la fondamentale) et « Fa » (« 7^{ème} mineure » de l'accord en partant de la fondamentale) est exactement de 3 tons... C'est le « triton ».



Allez, un autre exemple pour ceux qui en auraient assez de la gamme de « Do majeur ». « Mib dominante 7 » (« Eb7 », accord de dominante de la gamme de « La bémol majeur »), est composé des notes Mib, Sol, Sib et Réb. Le triton se situe, dans cet accord, entre « Sol » et « Réb ».



Si nous l'extrayons et que nous le jouons seul, nous remarquons qu'il réclame absolument une résolution, comme nous pouvons l'entendre dans l'exemple suivant :

[Audio](#)

C'est principalement cette tension qui accentue encore le besoin de résolution vers la tonique des « accords de dominante ».

Nous verrons dans un prochain article d'autres règles qui régissent les « attirances » de certains degrés et accords vers d'autres. Juste un petit « spoiler » : le degré IV d'une tonalité donnée est également facteur d'instabilité, car il tend vers le degré III, qui est quant à lui toujours contenu dans les « accords de tonique ». Or, la 7^{ème} de l'« accord de dominante 7 » est le degré IV de la tonalité générale du morceau.



10 Les accords intermédiaires et le rythme harmonique

Par newjazz le 28/01/2016

Aujourd'hui, nous allons nous remémorer un élément essentiel de la musique, j'ai nommé le « rythme ».

Vous serez peut-être étonnés de voir apparaître ce concept dans le cadre d'une série d'articles sur l'harmonie. Eh bien, vous surprendrais-je réellement si je vous annonçais que tout, absolument tout, est lié en musique, et que mélodie, harmonie (hello, messieurs Cliff et Lavilliers), et rythme sont absolument indissociables les uns des autres ? Nous avons notamment vu que chaque cadence provoquait un effet précis. Pour fonctionner, une cadence doit former un certain ordre dans l'enchaînement des accords qui la composent. Or, qu'est-ce que le rythme sinon la mise en ordre temporelle d'un morceau ?















10.1 LE TEMPS ET SES DIVISIONS **29**

10.2 TEMPS FORTS, FAIBLES ET INTERMÉDIAIRES **30**

10.1 Le temps et ses divisions

Avant de commencer, nous allons faire un bref rappel de ce que sont les principales manières de diviser le temps. Déjà, nous allons lever immédiatement une ambiguïté de langage : en musique, le « temps » que nous connaissons est lui-même divisé en « temps ». Il s'agit de subdivisions toutes situées à égale distance temporelle les unes des autres, tant que le tempo (la vitesse) du morceau ne varie pas. D'ailleurs, dans le langage courant, l'on confond souvent ce dernier, le tempo, avec le rythme. Les 2 concepts sont en fait très différents : un morceau dont le tempo est fixé peut contenir plusieurs rythmes différents. Mais revenons à nos "temps".

Leur principale utilité est de servir d'unité de base à la mesure de la durée des notes et des silences. Ci-dessous, un petit tableau qui récapitule tout ça.

Notes				Silences		
Représentation	Dénomination	Durée (en temps)	« Code »	Représentation	Dénomination	Durée (en temps)
	Ronde	4	1		Pause	4
	Blanche	2	2		Demi-pause	2
	Noire	1	4		Soupir	1
	Croche	1 / 2	8		Demi-soupir	1 / 2
	Double-croche	1 / 4	16		Quart de soupir	1 / 4
	Triple-croche	1 / 8	32		Huitième de soupir	1 / 8
	Quadruple-croche	1 / 16	64		Seizième de soupir	1 / 16

Un point situé après une note ou un silence augmente la durée de celle-ci ou de ce dernier de la moitié de sa valeur.



Exemple de durée pour une noire pointée : une noire + une croche (une « demi-noire ») = 1 temps + 1 demi-temps = 1 temps et demi, en mode binaire.
En mode ternaire, par contre, ce n'est plus la noire mais la noire pointée qui sert de base de définition du « temps ». En mode ternaire, une noire pointée vaut donc un temps.

Vous vous demandez certainement à quoi correspond le « code » des notes que vous voyez dans le tableau. Tout d'abord, il faut savoir que les temps sont réunis au sein de « mesures », symbolisées sur la partition par l'espace entre 2 traits verticaux. Ces mesures sont le plus souvent de 2, 3 ou 4 temps (mais on peut en trouver de beaucoup plus exotiques !).

On distingue 2 « modes rythmiques » : le « mode binaire » et le « mode ternaire ».

- ✓ Dans le premier, l'unité de temps est la noire,
- ✓ dans le second, la noire pointée.

Pour faire très simple, le « mode ternaire » implique un rythme constamment en mouvement : c'est celui de la valse, ainsi que celui qui définit le « swing » du jazz. Le rythme binaire est quant à lui le mode principal utilisé en rock et dans nombre de musiques actuelles. La musique classique fait un usage quasi équivalent des 2 modes.

Le « code des notes » représente en fait la fraction de 4 temps à laquelle ces notes correspondent. Cette codification sert principalement lors de la définition de la taille des mesures. Par exemple, une mesure à 3 temps sera codifiée ainsi :



Où « 4 » représente la noire (fraction de $\frac{1}{4}$ d'une ronde de 4 temps), et « 3 », le nombre de fois où cette noire pourra être contenue dans la mesure. Sachant qu'une noire vaut un temps, cette codification désignera donc bien une mesure à 3 temps. Le code de la noire est celui principalement choisi lorsqu'il s'agit de représenter un décompte temporel en « mode binaire ».

Pour le « mode ternaire », comme la noire pointée n'a pas de code propre, on se base sur la croche, avec donc 3 croches pour un temps. Ainsi dans l'exemple suivant, on a 2 mesures. L'une contient 6 croches, l'autre 2 noires pointées. Dans les 2 cas, nous avons 2 temps en « mode ternaire ».



Mais vous trouvez sans doute que nous nous éloignons fortement de l'harmonie avec ces questions de rythmes. Comme je le disais plus haut, en musique, tout est lié. Car — roulements de tambour — c'est aussi l'emplacement temporel des accords qui construit une cadence (entre autres).

10.2 Temps forts, faibles et intermédiaires

Pour comprendre cela, il est indispensable de bien saisir les notions de temps fort, temps faible, et intermédiaire. Pour faire simple, un temps fort est en général un temps appuyé, aussi bien percussivement quand l'instrumentation inclut des... percussions, qu'harmoniquement. Cela se traduit par le fait que l'on veillera à utiliser, sur les « temps forts », des « accords stables » (voir article précédent). Par opposition, un « temps faible » est un temps qui n'est pas marqué. On utilisera plus souvent des « accords instables » sur ces temps-là. Sur les « temps intermédiaires » enfin, on emploiera des « accords stables » mais moins marqués que pour les « temps forts », comme des « accords de sous-dominante », par exemple.

Ci-contre, un petit tableau récapitulatif

Mesure à (x) temps	Répartition des temps forts, faibles, et intermédiaires
1	le seul temps est fort
2	temps fort – temps faible
3	temps fort- temps faible – temps faible (parfois intermédiaire)
4	temps fort – temps faible – temps intermédiaire – temps faible
5	temps fort – temps faible – temps faible – temps fort – temps faible

Il est important de noter que selon les morceaux, les schémas présentés ici peuvent se développer non pas sur une seule, mais sur plusieurs mesures.

Par exemple, l'enchaînement « temps fort » — « temps faible » — « temps intermédiaire » — « temps faible » de la mesure à 4 temps peut aussi se retrouver dans une construction plus large,

- ✓ mesure forte,
- ✓ mesure faible,
- ✓ mesure intermédiaire,
- ✓ mesure faible.

11 [Comment les accords tendent les uns vers les autres](#)

Par newjazz le 11/02/2016

Dans les articles précédents, nous avons vu comment fonctionnent les « cadences », et comment notamment le V^{ème} degré d'une gamme allait vers le I^{er} degré (oui, je sais, je le répète à quasiment tous les articles). Or, au-delà du fonctionnement des « cadences », les « accords » ont une tendance naturelle à se diriger — ou non — vers d'autres accords. En connaissant les attirances particulières de chaque type d'accords, on peut très rapidement — et simplement — construire une « harmonisation » qui tient la route.

Comme nous l'avons vu dans l'[article 9](#), on différencie, au sein d'une même tonalité, les « accords stables » et les « instables ».

- ✓ Les « accords stables » n'appellent pas de résolution particulière, ou bien peuvent tendre vers de nombreux autres accords.
- ✓ Les « accords instables » à l'inverse appellent souvent une résolution en particulier, comme dans notre exemple préféré de la « cadence parfaite », où le 5^{ème} degré de la tonalité appelle de toutes ses forces une résolution sur la tonique.

Les Anglo-saxons appellent ce phénomène d'inter attractivité des accords en harmonie musicale le « Chord-Leading ».

Voici un tableau qui récapitule ce fonctionnement.

Accord de degré...	Tend vers...
I maj	aucun accord en particulier
II min	IV maj, V maj, VII dim
III min	II min, IV maj, VI min
IV maj	I maj, III min, V maj, VII dim
V maj	I maj
VI min	II min, IV maj, V maj, I maj
VII dim	I maj, III min

On peut également souligner que les mouvements d'un accord vers l'autre n'ont pas tous le même impact. On pourrait ainsi classer par ordre d'impact décroissant les mouvements suivants :

- ✓ quarte juste ascendante, quinte juste descendante
- ✓ quarte juste descendante, quinte juste ascendante
- ✓ seconde ascendante
- ✓ tierce descendante
- ✓ seconde descendante
- ✓ tierce ascendante

C'est ce qui fait d'ailleurs la force de la progression VI-II-V-I que nous avons vue dans l'article 7 ([La cadence parfaite... et quelques autres](#)), qui n'est composée que des mouvements les plus forts entre les accords : « quintes justes descendantes » et « quarte juste ascendante » (parfois transformée elle-même en « quinte juste descendante »). Nous verrons d'ailleurs dans un prochain article que le premier degré de la gamme n'est pas le seul à pouvoir bénéficier d'un renforcement par sa dominante... Et dans un autre article, nous étudierons plus en détail les raisons qui poussent les accords à s'attirer entre eux. Toutefois, pour conclure celui-ci, nous pouvons déjà évoquer le cas de la note sensible.

Le rôle de la sensible

Il est important de souligner ici que la sensible, donc le 7^{ème} degré d'une « gamme majeure » ou des « gammes mineures harmonique et mélodique », présente une très forte tendance à vouloir résoudre sur la « tonique » située un demi-ton au-dessus d'elle (le 7^{ème} degré d'une

« gamme mineure naturelle », situé un ton entier en dessous de la tonique supérieure, n'est pas considéré comme une sensible, on l'appellera alors la « sous-tonique »). Ainsi, comme par hasard, on se rend compte que l'« accord de dominante » contient, en plus du V^{ème} degré qui tend vers la tonique inférieure, le VII^{ème} degré qui tend vers la tonique supérieure. On a donc un double mouvement vers la tonique !

Et pour finir, l'on peut constater que lorsque l'on emploie un « accord de 7^{ème} de dominante », la « 7^{ème} mineure » que l'on ajoute à la « triade » (accord de 3 notes) basée sur la dominante crée à la fois un « triton » (voir [article 9](#) de la série) avec la 2^{ème} note de l'accord, et une attirance vers la 3^{ème} note de l'« accord de tonique ».

Degrés: V I

Sensible
Septième mineure de l'accord de dominante, triton avec la sensible

Fondamentale
Troisième note de l'accord de tonique

Dominante

Fondamentale

12 Les progressions d'accords

Par newjazz le 03/03/2016

Dans le dernier article, je vous avais montré que les « accords » avaient tendance à s'attirer les uns les autres en fonction de leur « degré » dans la « tonalité » du morceau dans lequel ils étaient employés.

Plus généralement, je vous ai présenté tout au long de cette série les « cadences », et notamment la « cadence parfaite ». À ce sujet, je vous invite d'ailleurs à relire plus particulièrement l'[article 7](#).

Aujourd'hui, pour rompre un peu avec un aspect peut-être un peu (trop ?) théorique, je vous propose dans les 2 prochains articles de vous présenter un certain nombre de progressions parmi les plus répandues dans la musique occidentale, classique ou moderne, sans forcément trop entrer dans les explications. Celles qui s'avèrent nécessaires viendront plus tard ! Ces 2 articles seront de ce fait l'occasion d'entrer un peu plus dans la pratique. Je vous invite en effet à essayer ces progressions sur votre instrument de prédilection, vous verrez que nombre d'entre elles vous sembleront familières !

12.1 UN PETIT RAPPEL	34
12.2 LA CADENCE PICARDE ET LA CADENCE ANDALOUSE	35
12.3 LES EMPRUNTS AU MODE MINEUR	35

12.1 Un petit rappel

Rappelons-nous tout d'abord que les « cadences parfaites », à savoir le fameux V-I, sont souvent préparées par un accord qui les précède, à savoir l'accord de degré IV. Celui-ci a fonction de « sous-dominante », tout comme l'accord de degré II de la gamme, par lequel il peut être substitué. Cela nous donne donc les « cadences » suivantes :

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

Degrés IV V I II V I I IV V I II V

On peut également faire précéder le V^{ème} degré par un « Vsus4 ». « sus4 » signifie que l'on remplace la tierce de l'accord par une « quarte juste », ce qui donne l'accord suivant :

Sol sus4 Sol 7 Do maj

12.2 La cadence picarde et la cadence andalouse

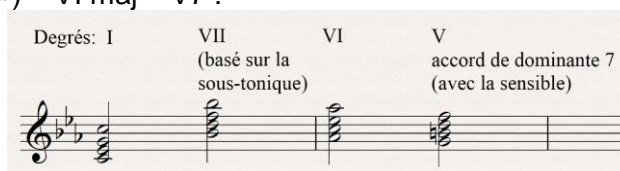
Deux types de « cadences » que nous n'avions pas encore vues sont la « cadence picarde » et la « cadence andalouse ». Le terme « picard » ne se rapporte pas à la Picardie, mais serait issu du patois du Nord et signifierait « aigu ». Quoi qu'il en soit, cette cadence se distingue de toutes celles que nous avons étudiées jusque-là. Toutes les précédentes vous faisaient rester dans le même mode, « majeur » ou « mineur » selon le cas. Dans le cas de la « cadence picarde », un morceau en « mode mineur » se termine en... « Mode majeur ». Parler de « cadence picarde » est d'ailleurs un abus de langage. La cadence en elle-même reste « parfaite », c'est la « tierce de l'accord du degré I » qui devient « picarde » par son augmentation d'un demi-ton.



L'idée était de permettre auxdits morceaux de finir sur une note positive, ou de donner une sensation de gloire. C'est une technique qui a notamment largement été employée par Jean-Sébastien Bach.

La « cadence andalouse », qui tire son nom de son fréquent emploi en musique flamenca, se présente de la manière suivante :

I min – VII maj (degré 7 de la « gamme mineure naturelle », basé non sur la « sensible » mais sur la « sous-tonique ») – VI maj – V7 :



Outre la musique espagnole, on retrouve cette formule dans « Hit the Road, Jack » de Ray Charles ou « Don't let me be misunderstood ». Ceci est un exemple de « cadence mineure », dont nous avons assez peu parlé jusque-là.

12.3 Les emprunts au mode mineur

D'autres « cadences », sans être à proprement parler mineures, n'hésitent pas pour autant à emprunter certains éléments aux « modes mineurs », et notamment au « mode mineur naturel ». Ainsi, dans les formules suivantes, nous empruntons le V^{ème} degré à ce mode:

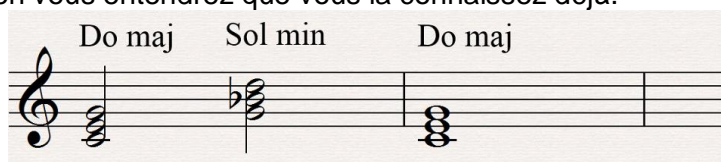
I-Vmin



ou



Mais une cadence que l'on trouve très fréquemment, c'est celle qui contient l'emprunt du IV^{ème} degré mineur, sous la forme suivante : I-IV-IVmin-I. Comme dit en début d'article, jouez-la, vous verrez, pardon vous entendrez que vous la connaissez déjà.



Dans le prochain article, nous verrons comment certaines « cadences » peuvent s'enchaîner entre elles, ainsi que les progressions d'accords « stars » de la musique populaire.

13 Plus de progressions d'accords

Par newjazz le 16/03/2016

Dans l'article précédent, je vous ai proposé une série de « cadences » et de « progressions » d'accords fréquemment employées. Poursuivons ensemble cette découverte !

13.1	LE RETOUR DU CYCLE DES « QUINTES » ET DES « TONS VOISINS »	37
13.2	LES PROGRESSIONS MAGIQUES	38
13.3	LE RETOUR DES RENVERSEMENTS	39

13.1 Le retour du cycle des « quintes » et des « tons voisins »

Tout d'abord, rappelons-nous le « cycle des quintes » et les « tons voisins », mentionnés dans l'[article 3](#) que je vous conseille de relire rapidement afin de mieux profiter de ce qui va suivre.

Dans l'exemple suivant, la progression suit parfaitement l'ordre des tonalités défini par le « cycle des quintes » (accords en position fondamentale) :

I – IV – VII dim – III min – VI min – II min – V – I

Degrés I II III IV V I

[Audio](#)

En ce qui concerne les « tons voisins », je vous rappelle qu'ils constituent les degrés suivants:

- ✓ le VI (la relative de la gamme)
- ✓ le IV (la sous-dominante de la gamme)
- ✓ le V (la dominante de la gamme)
- ✓ le II (la relative du IV)
- ✓ le III (la relative du V)

Dans l'[article 3](#), je vous avais déjà indiqué que les « tons voisins » pouvaient être employés assez librement pour créer des progressions viables. En voici quelques exemples, toujours en position fondamentale (nous ré aborderons les renversements un peu plus bas) :

I – II min – III min – IV – V – I

Degrés I II III IV V I

[Audio](#)

I – VI min – II min – V – I (l'anatole !)

Degrés I VI II V I

[Audio](#)

I – VI min – IV – V – I

Degrés I VI IV V I

Audio

I – V – VI min – IV

Degrés I V VI IV

Audio

13.2 Les progressions magiques

Cette dernière progression est d'ailleurs considérée comme l'une des progressions « magiques », car très largement employée dans la musique populaire anglo-saxonne, comme le montre cette vidéo que nombre d'entre vous connaît sans doute déjà, mais dont je ne résiste pas à l'envie de vous la présenter ici :



À noter que dans la chanson francophone, on a plutôt tendance à utiliser cette progression-là :

I min – VI – III - bVII

Degrés I VI III VII

Audio

Telle qu'illustrée dans cette vidéo (un peu coup de gueule...) :



Concernant le dernier exemple, on notera 2 choses. Premièrement, la gamme utilisée est la mineure naturelle, le 7^{ème} degré étant basé non plus sur la sensible (½ ton en dessous de la « tonique »), mais bien sur la « sous-tonique » (1 ton en dessous de la « tonique »).

13.3 Le retour des renversements

Et deuxièmement, on notera que j'ai utilisé les accords dans leur position renversée (voir [article 4](#)), ce qui permettait entre autres de ne faire que très peu varier la note haute, afin de renforcer la cohérence de l'ensemble et dégager une ligne de basse. Un autre exemple de ligne de basse que l'on peut produire en utilisant les renversements d'accords serait une « descente diatonique », comme dans l'exemple suivant :

I – III min renversé – II renversé – V – I



Dans l'exemple sonore, la basse de chaque accord sera jouée en premier, afin de mieux faire entendre son mouvement. [Audio](#)

Ces renversements d'accords sont en général utilisés comme accords de passage, le début et la fin de la progression étant souvent marqués par des accords en position initiale.

Pour terminer, on pourra constater que toutes les progressions que je vous ai indiquées dans ces 2 derniers articles reprennent les schémas d'« attirance » entre les accords que je vous avais décrits dans l'[article 11](#). Tout se tient !

Dans le prochain article, nous verrons notamment comment certains accords peuvent être remplacés par d'autres, et faire ainsi l'objet de ce que l'on appelle des « substitutions » d'accords.

14 Les substitutions d'accords

Par newjazz le 24/03/2016

Dans les 2 derniers articles, nous avons marqué une petite pause pratique dans le déroulé très théorique de cette série, et je vous avais proposé quelques exemples concrets de « progressions harmoniques » facilement utilisables... et très souvent utilisées. Mais si nous voulons sortir un peu des sentiers battus, il est temps maintenant de nous replonger dans un peu de théorie « pure et dure ».

Après avoir étudié les degrés d'une tonalité et leur fonction, ainsi que la construction d'accords à partir de ces derniers et l'utilisation desdits accords au sein de « progressions » et « cadences » spécifiques, nous allons dans les prochains articles nous intéresser de plus près à la manière dont nous pouvons remplacer certains de ces accords par d'autres afin de diversifier encore nos harmonisations.

14.1 L'ENRICHISSEMENT D'ACCORDS	40
14.2 LES DEGRÉS QUI PARTAGENT UNE MÊME FONCTION	40

14.1 L'enrichissement d'accords

L'une des méthodes les plus simples pour varier les accords employés est de les remplacer par des versions plus riches d'eux-mêmes. Nous avons déjà vu dans l'article 4 ([Les substitutions d'accords](#)) que nous pouvions ajouter une 4^{ème} note pour transformer les « triades » en « accords de 7^{ème} ». Mais ceux-ci peuvent eux-mêmes être encore enrichis. En général, cela se réalise par l'ajout de « tierces » supplémentaires, dans la tonalité de base du morceau. Celles-ci peuvent parfois être altérées, dans les cas notamment d'accords de passages (voir les « notes de passage » dans l'[article 8](#)) ou pour créer une « modulation » (concept que nous aborderons prochainement).

[Audio](#)

Dans le cas de ces accords, on parle également de « superstructures ». À noter que l'on peut aussi ajouter une « seconde majeure » supplémentaire à la « triade » de base, donc une « sixte » à la « fondamentale » de l'accord. On appelle cela un « accord de sixte ». Toutefois, dans le cas d'un « accord de sixte majeur », on remarquera qu'il peut être considéré également comme le premier renversement de l'« accord de 7^{ème} » construit sur sa « relative mineure ».

Exemple ci-dessous : l'accord « Do6 » est le premier renversement de « La min 7 » :

14.2 Les degrés qui partagent une même fonction

Nous avons vu dans les précédents articles, que les différents degrés d'une gamme portent chacun une fonction particulière. Toutefois, les 3 fonctions principales sont celles portées par les degrés I, IV et V, à savoir les fonctions de « tonique », « sous-dominante » et « dominante ». Prenons l'exemple de la « demi-cadence » suivie de la « cadence parfaite », donc la progression IV-V-I (voir [article 7](#) de cette série). Celle-ci peut être remplacée par la progression II-V-I - très souvent employée dans le jazz notamment - car le degré II porte la

même fonction de « sous-dominante » que le degré IV. On peut donc remplacer l'un par l'autre dans une progression donnée.

[Audio](#)

Le tableau ci-après rappelle les fonctions de chaque degré d'une tonalité, et vous indique quels sont les accords qui portent la même fonction et peuvent donc être éventuellement remplacés.

Degré	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fonction	Tonique	substitut de sous-dominante	substitut de tonique	Sous-Dominante	Dominante	substitut de tonique	substitut de dominante

Mais il est important de rappeler une chose : les « substitutions », quelles qu'elles soient, sont malgré tout à effectuer avec la plus grande prudence. Ainsi, le degré I sera difficilement remplaçable par un autre degré de tonique dans une « cadence parfaite » finale sans remettre en cause la nature même de cette « cadence ». En musique comme dans tous les autres domaines, l'analogie absolue n'existe pas !

Dans le prochain article, nous nous pencherons sur les « substitutions » liées à la fonction de dominante.

15 La substitution « tritonique » et les « dominantes secondaires »

Par newjazz le 31/03/2016

Aujourd'hui, je vous propose de continuer notre exploration des « substitutions d'accords », avec 2 nouvelles formes basées sur la fonction de « dominante ».

15.1 LA SUBSTITUTION « TRITONIQUE »

42

15.2 LES DOMINANTES SECONDAIRES

42

15.1 La substitution « tritonique »

Et pour ce faire, nous allons nous intéresser une fois de plus à la « cadence parfaite ». Décidément, celle-ci apparaît de plus en plus comme l'élément incontournable de la musique tonale ! Nous avons durant cette série moult fois constaté que la « cadence parfaite » implique une sensation de résolution sonore. Ce sentiment de résolution est dû principalement à la tension préalable créée par la présence du « triton » dans l'« accord de 7^{ème} de dominante » (cf. [article 9](#)).

Dans l'exemple suivant, nous voyons que le « triton » Si-Fa contenu dans l'accord de « Sol 7^{ème} de dominante » est également présent dans l'accord « Réb 7^{ème} de dominante ».

G7 (Sol dominante 7) triton Si-Fa Db7 (Ré bémol dominante 7) triton Fa-Si

[Audio](#)

Les 2 accords possédant le même « triton », ils peuvent se résoudre de la même manière, soit par un accord de « Do » (majeur ou mineur), soit par un accord de « Sol b » (majeur ou mineur).

Degrés Dmin G7 Cmaj Dmin Db7 Cmaj
II V I II subV I

[Audio](#)

Bien entendu, ce genre de « substitution », comme toutes les autres d'ailleurs, est à utiliser avec pertinence en fonction du contexte sonore général du morceau.

Un exemple où cette substitution fonctionne particulièrement bien est dans le cadre de la cadence II-V-I, où le V sera donc remplacé par l'accord possédant le même « triton » « bII7 », entraînant une « progression chromatique » à la basse, dans notre exemple Ré-Réb-Do. On parle, dans ce genre de situation, de « dominante substitut » ou « dominante de substitution ». Dans l'exemple précédent, « Do#7 » est donc « dominante substitut » de « Sol7 ». Son chiffrage sera donc « sub V7 ». Attention, les « dominantes substitués » ne sont surtout pas à confondre avec les « dominantes secondaires », que nous allons voir immédiatement.


15.2 Les dominantes secondaires

Nous avons vu la force que représente la résolution du V^{ème} degré par le I^{er}. Cette « force » peut être utilisée pour accentuer n'importe quel accord dans un morceau donné. Cela peut se faire très simplement en faisant précéder l'accord que l'on souhaite accentuer par l'« accord de dominante » de la gamme de sa propre fondamentale. On parle alors de « dominante secondaire ». Une fois de plus, on peut constater l'importance du « cycle des quintes » (cf.

[article 3](#)). C'est en effet grâce à lui que l'on pourra facilement déterminer lesdites « dominantes secondaires ».

Ainsi, dans l'exemple suivant, « Ré7 » (D7) est dominante de « Sol7 » (G7), lui-même dominante de « Do majeur » (Cmaj). « Ré7 » est donc une « dominante secondaire » de la tonalité de « Do majeur ». À noter qu'on le désigne par le chiffrage « V7/V » – dominante 7 du degré V de la tonalité. Pour info, j'ai placé le « Fa# » de l'accord « Ré7 » en voie supérieure afin de bien faire entendre la « progression chromatique » vers le « Fa » de l'accord de « Sol7 ».

	D7	G7	Cmaj
Degrés	V7/V	V7	I



[Audio](#)

À noter que dans ce cas précis, l'accord de « Ré7 » introduit une nouvelle « note, étrangère » à la gamme de « Do majeur », à savoir « Fa# ».

Dans certaines conditions bien précises sur lesquelles nous reviendrons dans un prochain article, l'utilisation de « dominantes secondaires » permet donc, en modifiant temporairement les altérations d'un morceau, de passer d'une « tonalité » à l'autre. On appelle cela « moduler ». On remarquera, toujours dans l'exemple précédent, que les fondamentales des accords proposés (Ré7, Sol7 et Do maj) correspondent aux fondamentales de la progression II-V-I (Ré min 7, Sol 7 et Do maj) évoquée dans l'article précédent. La « dominante secondaire » peut donc tout à fait remplacer le degré 2 dans cette progression :

	Dmin 7	G7	Cmaj	D7	G7	Cmaj
Degrés	II	V7	I	V7/V	V7	I



[Audio](#)

Nous poursuivrons l'exploration des substitutions d'accords dans le prochain article. D'ici là, portez-vous bien !

16 Les substitutions par « accord relatif » et par « échange tonal »

Par newjazz le 14/04/2016

Cette semaine, nous allons nous pencher sur 2 manières supplémentaires d'effectuer des « substitutions d'accords » : la « substitution par accord relatif » et la « substitution par échange tonal ». Mais avant tout, nous allons compléter l'article précédent et en terminer avec les « substitutions de dominantes ».

16.1	LA DOMINANTE SANS FONDAMENTALE	44
16.2	LA SUBSTITUTION PAR « ACCORD RELATIF »	44
16.3	LA SUBSTITUTION « TONALE »	45

16.1 La dominante sans fondamentale

En effet, il nous semble important de souligner que l' « accord de dominante » d'une tonalité donnée peut être remplacé par l'accord du degré VII basé sur la sensible. On se rappellera que ce dernier inclut le « triton » (cf. [articles 1](#) et [9](#)) et l'on constatera qu'en dehors de la fondamentale, la « triade » du degré VII reprend toutes les notes de l'accord de « 7^{ème} de dominante », tel qu'on peut le voir dans l'exemple suivant :

G7 (Sol dominante 7) B dim (Si diminué)

[Audio](#)

On désigne donc souvent la « triade » du degré VII comme une dominante sans « fondamentale ». La substitution de l'accord de degré V par celui de degré VII constitue d'ailleurs une exception à la règle que nous allons maintenant aborder.

16.2 La substitution par « accord relatif »

L'étude des « gammes relatives » ([article 3](#)) nous a montré que 2 « gammes relatives » entre elles sont composées d'exactly les mêmes notes, avec leurs toniques séparées d'un ton et demi. À partir de là, on peut considérer que chaque accord d'une tonalité donnée peut être remplacé par son « accord relatif » mineur ou majeur (cf. par exemple le remplacement du degré IV par le degré II dans la progression IV-V-I dans l'[article 14](#))

Le tableau ci-dessous présente un rappel des « substitutions » possibles dans ce cadre-là :

Degré	I	II	IV	VI
peut être remplacé par son relatif	VI	IV	II	I

Comme je vous l'ai annoncé dans le paragraphe précédent, l'accord de degré V présente une exception à cette règle, en conséquence de quoi il ne figure pas dans ce tableau. En effet, son accord relatif serait celui basé sur le degré III. Or, ce dernier, malgré son statut de relatif au degré V, est en effet considéré comme un accord de tonique (cf. [article 14](#)). Il ne peut donc pas remplacer l'accord de dominante. Logique, non ?

Et c'est encore plus vrai lorsque l'on considère les accords de septième. Dans ce cas, l'accord de dominante inclut le fameux « triton » (cf. [article 9](#)), ce que ne fait pas l'accord de 7^{ème} basé sur le degré III.

16.3 La substitution « tonale »

Mais nous pouvons aller encore plus loin dans les échanges d'accords entre gammes. Dans l'[article 15 \(La substitution « tritonique » et les « dominantes secondaires »](#)), nous avons vu que nous pouvions remplacer, dans la progression II-V-I, l'accord du degré II par une « dominante secondaire », basée sur la même « fondamentale ». Eh bien, on peut remplacer l'accord de chaque degré d'une gamme donnée par son équivalent dans les « gammes parallèles ». Pour information, on appelle « gammes parallèles » les gammes qui possèdent la même « tonique ». Ainsi les gammes de « Mi majeur », « Mi mineur naturelle », « Mi mineur harmonique » et « Mi mineur mélodique » sont toutes des « gammes parallèles » de « Mi ».

Alors bien sûr, il sera généralement déconseillé de remplacer un accord de degré I majeur par son homologue mineur dans une « cadence parfaite » finale, à moins de souhaiter imprimer un changement radical de caractère à son morceau.

Ci-dessous, 2 exemples de substitution tonale :

Degrés IV V I IVmin V I

[Audio](#)

III IV II V I IIImaj IV II V I

[Audio](#)

Mais je vous propose d'expérimenter également par vous-mêmes avec d'autres progressions et d'autres remplacements ! Comme vous le constaterez sans doute, l'apport de « notes étrangères » à la tonalité de base apportera son lot de couleurs sonores nouvelles, et vous donnera très certainement l'envie de faire moduler parfois votre morceau dans une autre tonalité.

Et la « modulation », c'est justement ce que nous aborderons dans notre prochain article !

17 Introduction aux « modulations »

Par newjazz le 05/05/2016

Dans les articles précédents... Oui, je sais, je commence souvent mes articles de cette manière-là, mais j'aime bien établir des liens chronologiques, que voulez-vous !

Donc, dans les articles précédents, comme je le disais, je vous ai présenté les différentes possibilités de « substitutions d'accords » en vue d'apporter un peu de variété dans nos compositions, improvisations et autres. Et comme nous l'avons vu, ceci s'est de nombreuses fois effectué grâce à l'introduction de notes et d' « accords étrangers » à la tonalité de base du morceau.

Bien souvent, l'introduction de ces « notes étrangères » n'implique rien d'autre que l'apport d'une nouvelle couleur harmonique dans le morceau, telle que nous l'avons vu dans l'[article 8](#) concernant lesdites notes. Mais dans de nombreux autres cas, nous assisterons à un véritable changement de la tonalité générale du morceau ! C'est dans ces cas-là que nous parlerons de « modulation ». Pour que celle-ci soit effective, il ne suffit pas de voir apparaître de « nouvelles altérations » dans le « texte » de la partition, loin de là. Nous avons vu dans l'[article 8](#) suscité qu'il peut s'agir que de simples notes de passages, voire carrément juste d'appoggiatures.

Nous avons également vu dans d'autres articles que nous pouvons avoir de simples « substitutions d'accords » sans que pour autant notre morceau ne module dans une autre « tonalité ». Il peut s'agir par exemple d'enrichissements passagers d'accords grâce à des notes étrangères (cf. [article 14](#)). Ou bien encore, nous pouvons avoir affaire à des « dominantes secondaires » (cf. [article 15](#)) qui, bien loin de faire varier la tonalité générale d'un morceau, viennent au contraire renforcer encore le statut des degrés de la tonalité du morceau vers lesquels elles tendent. Ou enfin, nous pouvons nous trouver face à un simple « échange tonal » (cf. [article 16](#)) qui se contentera de remplacer un accord d'une tonalité donnée par son équivalent dans une tonalité parallèle (un accord de « Mi majeur » par un accord de « Mi mineur », par exemple), mais là non plus sans que pour autant la tonalité générale du morceau n'en soit affectée.

Mais alors, que faut-il donc faire pour que cette fameuse tonalité soit enfin ébranlée, et que l'on puisse parler de « modulation » ? Eh bien, il faut notamment pour cela que la modification soit suffisamment longue dans la durée, afin que notre oreille « comprenne » que nous sommes passés dans une autre tonalité. Et notre oreille ne le comprendra que si la nouvelle tonalité parvient à imposer sa logique propre. Nous avons en effet constaté dans les premiers articles de cette série que la tonalité d'un morceau répondait à des critères bien précis d'armure, d'intervalles, et de relations entre les degrés de ladite tonalité. Pour pouvoir considérer que l'on est bien passé d'une tonalité à l'autre, donc considérer que l'on a modulé, il faut donc que l'on puisse attribuer les mêmes critères à la nouvelle tonalité. On découvrira par exemple que les nouvelles altérations apparues dans le morceau correspondent à l'armure de telle nouvelle tonalité, confirmée par la présence de tels et tels accords successifs qui forment la « cadence parfaite » de cette même tonalité, etc.

Bref, tout ceci vous semble peut-être encore obscur et abstrait. Ne vous en faites pas, nous explorerons tout cela en détail dès la semaine prochaine !

18 Modulations : « notes caractéristiques » et « cadences »

Par newjazz le 26/05/2016

Bien souvent au sein d'une œuvre musicale quelle qu'elle soit, le compositeur éprouve le besoin de se détacher de la tonalité d'origine pour aller en explorer d'autres. Les raisons peuvent en être multiples : modifier l'humeur (la « tonalité », aha !) du morceau, relancer l'écoute de l'auditeur, créer des surprises, etc. C'est dans ces cas-là qu'entre en jeu le principe de la « modulation », auquel nous allons nous intéresser dans les prochains articles.

18.1 LES « NOTES CARACTÉRISTIQUES »

47

18.2 LE RETOUR DE LA « CADENCE »

47

18.1 Les « notes caractéristiques »

Une « modulation » se fera quasi toujours (sauf si l'on module dans la gamme relative de la tonalité d'origine – cf. [article 2](#)) par l'irruption d'au moins une nouvelle note dans la tonalité d'origine. Bien souvent, cette note pourra être la sensible de la nouvelle tonalité, mais pas nécessairement.

Ces nouvelles notes qui apparaissent dans la tonalité d'origine et qui vont définir la nouvelle tonalité sont appelées « notes caractéristiques ». L'apparition de ces notes caractéristiques n'entraîne pas pour autant une modification de l'armure générale du morceau. En effet, une modulation n'a la plupart du temps vocation qu'à être temporaire. L'armure n'est modifiée que si le changement de tonalité vient à être définitif.

Dans l'exemple suivant, nous passons de la tonalité de « Do majeur » à celle de « Fa majeur » en bonne partie grâce à l'utilisation du « Sib », caractéristique de la tonalité de « Fa majeur » :

Degrés de la première tonalité (Do majeur)

Degrés de la seconde tonalité (Fa majeur)

[Audio](#)

Mais ce n'est pas tout à fait la seule raison, comme nous allons le voir tout de suite !

18.2 Le retour de la « cadence »

Comme évoqué dans l'article précédent, pour qu'il y ait « modulation » — et non une simple « ornementation » telle que nous l'avons vu dans l'[article 8](#) concernant les « notes étrangères » — il faut en premier lieu que l'oreille ait eu le temps d'entendre un changement de tonalité. Dans notre exemple précédent, la « modulation » en question s'étend sur plus de 2 mesures, ce qui est largement suffisant. Mais il est également nécessaire que les changements d'altérations répondent à une logique qui définisse la nouvelle « tonalité ». Et c'est là que nous dégainons une fois de plus l'arme fatale de l'harmoniseur fou (ou plutôt avisé !), j'ai nommé la « cadence » !

Ainsi, dans notre exemple précédent, nous avons une « cadence parfaite » entre « Do septième de dominante » et « Fa majeur » entre la seconde et la 3^{ème} mesure. Par son pouvoir résolvant, cette « cadence parfaite » nous permet d'affirmer la « modulation » entre les 2 tonalités du morceau. Mais puisque nous parlons des « cadences » et de leur utilisation pour

moduler, il en est une qui s'impose absolument naturellement dans ce cadre, c'est la « cadence rompue » (cf. [article 7](#)). Dans celle-ci, en effet, nous passons d'une tonalité majeure à sa relative mineure par simple substitution du degré I attendu de la tonalité d'origine par son degré VI (qui devient le degré I de la nouvelle tonalité). Et d'ailleurs, nous avons vu dans les [articles 14](#) et [16](#) que le degré VI d'une tonalité donnée portait la même « fonction tonale » que le degré I et pouvait donc facilement se substituer à lui. Mon dieu, tout se tient donc !

Je vous laisse sur cette ô combien troublante considération, et je vous propose de nous retrouver dès la semaine prochaine pour moduler de plus belle.

19 Utilisation du « II-V-I » et « accords pivots »

Par newjazz le 23/06/2016

Le précédent article nous a montré que nous pouvions faire usage des « cadences » afin d'opérer des « modulations ». Nous verrons toutefois que, cadence ou pas, une modulation fluide passe avant tout par la présence d'« accords pivots ».

19.1 LES « II-V-I » EN SÉRIE

49

19.2 LES « ACCORDS PIVOTS »

49

19.1 Les « II-V-I » en série

Une formule cadencielle fréquemment utilisée pour moduler est le « II-V-I ». On peut la démultiplier à l'infini jusqu'à atteindre le nouveau centre tonal que l'on souhaite. Je vous montre.

Dans l'exemple suivant, on cherche à moduler de « Do majeur » à « Lab majeur ». Pour cela, on passera par 3 « cadences » « II-V-I » :

[Audio](#)

Pour mettre en œuvre ce type de « modulation », il faut considérer que chaque nouveau degré I de la formule « II-V-I » est en fait le degré II de la formule suivante. Les accords correspondants seront donc toujours mineurs. Le I final par contre pourra être aussi bien mineur que majeur, selon l'effet recherché. Chaque « demi-cadence intermédiaire » « II-V » ne sera considérée que comme... un intermédiaire, et l'on n'attribuera réellement le titre de modulation qu'à la tonalité d'arrivée.

Dans notre exemple, la « demi-cadence » du milieu est donc un intermédiaire. Attention donc à ne pas considérer ses altérations comme des notes caractéristiques (voir article précédent) de la tonalité finale (je sais ça peut sembler logique, mais bon...). Cette forme de modulation démontre s'il était encore nécessaire à quel point le « cycle des quintes » (cf. [article 3](#)) est décidément un incontournable de notre système tonal occidental.

19.2 Les « accords pivots »

Et cela nous amène tout naturellement au sujet des accords dits « pivots ». Kézako ? Ce sont des accords qui appartiennent à différentes tonalités, et qui peuvent donc servir aisément à moduler entre celles-ci. L'exemple précédent regorge littéralement de ces accords, comme on peut le voir. Ainsi, par exemple, le « Ré mineur » et le « Sol majeur » de la première « demi-cadence » II-V sont des accords appartenant tout aussi bien à la gamme de « Do majeur » (la tonalité de départ du morceau) qu'à celle de « Do mineur mélodique », tonalité du I mineur qui suit, qui est lui-même en même temps le second degré de la gamme du « Sib mineur » qui suit, qui est lui-même en même temps le second degré de la gamme du « Lab majeur » final, tonique de la tonalité d'arrivée. Vous avez suivi ?

On va faire plus simple avec l'exemple suivant, dans lequel nous allons moduler simplement de la tonalité de « Sol majeur » à celle de « Ré majeur » :

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first four measures are grouped under a bracket labeled "Sol majeur". Above the staff, the degrees are labeled: IV, V, I, VI. The notes in these measures are: G4-B4-D5 (IV), G4-B4-D5 (V), G4-B4-D5 (I), and G4-B4-D5 (VI). The fifth measure is a pivot chord, E4-G4-B4 (E minor), which is labeled as "Degrés" below the staff. This chord is also labeled as "II" above the staff. The last two measures are grouped under a bracket labeled "Ré majeur". Above the staff, the degrees are labeled: V, I. The notes in these measures are: E4-G4-B4 (V) and E4-G4-B4 (I). A blue "Audio" link is located to the right of the staff.

L'accord de « Mi mineur » de la 3^{ème} mesure appartient aux 2 tonalités : dans la première il s'agit du 6^{ème} degré, alors que c'est le second degré de la tonalité d'arrivée. Il agit donc comme un « accord pivot ». On notera bien sûr à l'occasion qu'il n'est donc pas nécessaire qu'un « accord pivot » soit un « accord de dominante ».

Comment un « accord pivot » agit-il exactement sur notre oreille ? Comme nous l'avons vu dans les articles précédents, l'oreille détermine une tonalité donnée en fonction de l'environnement diatonique du morceau. L'« accord pivot » va donc être interprété par l'oreille en premier lieu selon le rôle dudit accord dans la première tonalité. Survient la « modulation » dont il est le pivot : l'oreille va réinterpréter a posteriori la place de cet accord dans la nouvelle tonalité.

Nous poursuivrons la semaine prochaine nos tribulations modulatoires.

20 Modulations aux « tons voisins », aux « tons éloignés » et « chromatiques »

Par newjazz le 12/08/2016

Les précédents articles nous ont présenté certaines des méthodes permettant de moduler d'une tonalité vers l'autre, notamment en usant d'« accords pivots » pour assurer une transition fluide. Mais maintenant que nous avons vu comment moduler, il serait intéressant de savoir vers quoi nous pouvons moduler.

C'est ce à quoi nous allons nous atteler dès à présent. Et après le « retour des cadences » dans l'[article 18](#), voici donc...

20.1	LE RETOUR DES « TONS VOISINS »	51
20.2	LES MODULATIONS AUX « TONS ÉLOIGNÉS »	51
20.3	LES « MODULATIONS CHROMATIQUES »	52

20.1 Le retour des « tons voisins »

Souvenez-vous, nous les avons évoqués dans l'[article 3](#), en relation avec le « cycle des quintes ». Rappelons rapidement que les « tons voisins » d'une tonalité donnée sont la tonalité basée sur la quinte supérieure (ou quarte inférieure), celle basée sur la quinte inférieure (ou quarte supérieure) et les « gammes relatives » de ces dernières ainsi que de la tonalité d'origine. Comme nous l'avons déjà constaté, les armures des tonalités voisines d'une gamme ne diffèrent que d'une altération (hors les altérations accidentelles des « gammes mineures » harmonique et mélodique). Ces faibles différences d'armures permettent donc des modulations très fluides d'une tonalité à l'autre : plus les tonalités sont voisines entre elles, plus la « modulation » sera douce. D'ailleurs, si l'on reprend l'exemple de l'[article 18](#), on constate que l'on a modulé d'une tonalité (Do majeur) vers l'une de ses tonalités voisines (« Fa majeur »), et ce par l'emploi d'une seule altération, la bémolisassions du « Si ».

Le petit exemple suivant présente 2 autres « modulation » vers des « tonalités voisines » de celle de départ :

The image contains two musical staves. The first staff is titled "Do mineur" and shows a sequence of chords in D minor: F (F3, A2, C3), C (E2, G2, B2), G (B1, D2, F2), and D (F2, A2, C3). The second staff is titled "Do # mineur" and shows a sequence of chords in D# minor: F# (F#3, A#2, C#3), C# (E#2, G#2, B#2), G# (B#1, D#2, F#2), and D (F2, A2, C3). A bracket connects the two staves, indicating a modulation from D minor to D# minor. A small number "5" is written above the first chord of the second staff. The word "Audio" is written in blue text to the right of the second staff.

La modulation aux « tons voisins » a longtemps été le seul type de modulation utilisé. Ce n'est qu'après le XVIII^{ème} siècle, à l'époque où se termine la période baroque et où débute la période classique, que l'on a commencé à s'aventurer à moduler vers des tonalités hors de cet ensemble.

20.2 Les modulations aux « tons éloignés »

Il est important de souligner ici que plus l'on s'éloigne des tonalités voisines, plus l'on s'éloigne du contenu harmonique d'origine, et donc plus la modulation sera prononcée. On considère que l'on module vers les tons éloignés à partir du moment où l'on constate une différence d'au

moins 2 altérations (toujours hors altérations accidentelles, cf. plus haut) entre les tonalités de départ et d'arrivée. On peut aller ainsi jusqu'à 6 altérations d'écart, avant de tomber dans le domaine de l'« enharmonie »... dont je parlerai dans le prochain article, ne soyez pas impatients !

Dans l'exemple suivant, on passe de « Do majeur » à « Mi majeur ». Il y a 4 altérations d'écart, donc 4 degrés d'écart sur le « cycle des quintes » :

[Audio](#)

20.3 Les « modulations chromatiques »

Mais parfois, nous pouvons éprouver le besoin d'opérer un changement encore plus radical. Et pour cela, rien de tel qu'une « modulation chromatique », c'est à dire d'un demi-ton vers le haut ou vers le bas à partir de la tonalité de départ. Car contrairement à ce que l'on pourrait penser, une « modulation chromatique » est très brusque, car c'est elle qui engage le plus gros changement d'altérations !

Dans l'exemple suivant, nous passons ainsi brutalement de « Do mineur » à « Do# mineur (7 degrés d'écart sur le « cycle des quintes »), je vous laisse entendre l'effet produit. Les 2 dernières notes de la première ligne font office d'ornementation :

[Audio](#)

Ce type de « modulation » est très souvent employé pour relancer l'intérêt d'une mélodie en se contentant de la décaler vers une autre tonalité. Bien souvent, comme dans l'exemple ci-dessus, ce genre de modulation est définitif et entraîne un changement d'armure.

Pour conclure cet article je vous laisse avec les 2 règles suivantes :

- Plus les tonalités de départ et d'arrivée sont voisines entre elles sur le « cycle des quintes », et plus la modulation sera douce.
- Plus les tonalités de départ et d'arrivée sont proches les unes des autres en termes d'intervalles, et plus la « modulation » sera brutale.

21 Les modulations par « enharmonie »

Par newjazz le 19/08/2016

J'aime autant vous prévenir tout de suite, le présent article pourra peut-être sembler un peu ardu à certains. Mais si vous avez suivi tous les autres articles jusqu'à présent, vous devriez avoir toutes les cartes en main pour comprendre ce qui suit. Sinon, n'hésitez pas à pos(t)er des questions dans les commentaires !

21.1	QU'EST-CE QUE L'ENHARMONIE ?	53
21.2	L'ACCORD DE « SIXTE AUGMENTÉE »	53
21.3	L'ACCORD DE « 7^{ÈME} DIMINUÉE »	54

21.1 Qu'est-ce que l'enharmonie ?

Pour commencer, nous avons besoin d'une petite définition de l'enharmonie. Celle-ci désigne le fait de dénommer de manières différentes une seule et même note, « Ré# » et « Mib » par exemple. À noter que cette identité de note n'est valable que sur les instruments dits tempérés (les instruments à clavier ou encore les instruments à cordes frottés par exemple). Les instruments non tempérés (voix humaine, violon, basse non-frottée, trombone...) permettent de différencier éventuellement le « Ré# » du « Mib » cités plus haut. Cette petite précision effectuée, voyons comment nous pouvons l'adapter dans les faits.

21.2 L'accord de « sixte augmentée »

Un accord riche en possibilités de « modulation enharmonique » est l'accord dit de « sixte augmentée », basé sur l'accord de « sixte ». Attention, il ne faut pas confondre ce dernier avec un accord de 6^{ème} type « CM6 » (cf. [article 20](#)). La dénomination « sixte augmentée » se réfère ici à la méthode de chiffrage classique – sur laquelle nous reviendrons dans un prochain article – et dans laquelle l'accord de « sixte » désigne le premier renversement d'un accord à 3 notes. Pourquoi « de sixte » ? Parce que dans cette position-là, il y a une « sixte d'intervalle » entre la note la plus basse et celle la plus élevée de l'accord.

Mi mineur en position fondamentale	Premier renversement de Mi mineur: accord de sixte
------------------------------------	--

[Audio](#)

Ainsi, dans le dernier exemple, nous avons l'accord Sol-Si-Mi, qui est le premier renversement de l'accord Mi-Sol-Si (accord de « Mi mineur »). L'accord Sol-Si-Mi# est donc l'accord de « sixte augmentée ». Il est « enharmonique » de Sol-Si-Fa, accord de « 7^{ème} de dominante » (sans la « quinte ») de la tonalité de « Do ». On peut ainsi passer facilement de la tonalité de « Mi mineur », en faisant glisser d'un demi-ton de « Mi » vers « Mi# » (« Fa enharmonique ») pour construire un accord de « sol dominante 7 » et passer donc ainsi en tonalité de « do ».

[Audio](#)

21.3 L'accord de « 7^{ème} diminuée »

Une autre manière d'illustrer le rôle de l'enharmonie dans les « modulations tonales » se fera par l'emploi de l'accord de « 7^{ème} diminuée », dont nous en avons un exemple ci-dessous :

[Audio](#)

Contrairement aux autres accords, il est composé exclusivement de « tierces mineures », avec un intervalle de « seconde augmentée » lorsque l'on enchaîne les arpèges comme dans l'exemple précédent. Ceci a pour effet que chacun de ses renversements peut correspondre à une nouvelle position fondamentale (cf. [article 20](#)). Il permet donc de moduler dans 4 tonalités différentes !

Mais quel rapport avec l'enharmonie, allez-vous me dire ? Les notes de l'accord sont nommées différemment selon le « renversement » employé. À la base, cet accord est l' « accord de 7^{ème} de la sensible » des gammes « mineures harmoniques » (cf. [article 20](#)). Chacun de ses « renversements » correspond à l' « accord de 7^{ème} » de la « sensible » d'une nouvelle « gamme mineure ». L'orthographe de l'accord change donc afin de respecter le diatonisme de la nouvelle gamme. Vous suivez ? Le petit exemple ci-dessous vous aidera à y voir plus clair :

[Audio](#)

Ici, le premier accord correspond à la « sensible » de la gamme de « La mineur harmonique », alors que le second accord - « renversement » du premier ! - correspond à la « sensible » de la gamme de « Do mineur harmonique ». L'enharmonie se situe au niveau des notes « Sol # » et « Lab » des accords respectifs.

[22 Les « mouvements » mélodiques et harmoniques](#)

[Par newjazz le 26/08/2016](#)

Dans l'article précédent, je vous avais parlé des renversements dans le cadre des modulations par enharmonie. J'en profite donc, par une transition d'une époustouflante subtilité, pour explorer avec vous plus en détail dans le présent article et les suivants les diverses manières dont nous pouvons tirer parti desdits renversements.

Mais pour cela, nous allons d'abord devoir nous intéresser aux « mouvements ».

22.1	LES MOUVEMENTS	55
22.2	LES « MOUVEMENTS MÉLODIQUES »	56
22.3	LES « MOUVEMENTS HARMONIQUES »	57

22.1 Les mouvements

Comme nous l'avons vu par le passé, les accords sont des ensembles de notes jouées simultanément. Or, on peut considérer que chaque note d'un accord représente une voix distincte, et que la succession de plusieurs accords marque également la progression individuelle de chacune de ces voix.

Nous avons vu ensemble dans les [articles 11](#) à [13](#) (ici le [12](#)) de cette série quelles étaient les règles définissant les « progressions d'accords » et les « attirances » entre eux. Toutefois, les règles que je vous ai présentées à l'époque ne tenaient pas compte de la progression individuelle de chaque voix entre les accords. Ce sont ces progressions que l'on appelle des « mouvements ». Ces mouvements sont dits « mélodiques » quand ils n'impliquent qu'une seule voix et « harmoniques » quand ils en impliquent plusieurs.

22.2 Les « mouvements mélodiques »

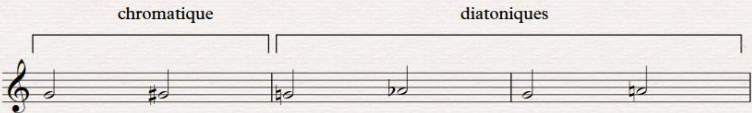
C'est très simple, ils disposent de 2 caractéristiques:

- ✓ leur direction (ascendante ou descendante) et
- ✓ leur nature (conjointe ou disjointe).

Je pense qu'il est clair pour tout le monde que la direction d'un mouvement mélodique définit si celui-ci monte ou descend en termes de hauteur de notes. Pour ce qui est de la nature de ce « mouvement », les termes "conjoint" et "disjoint" se rapportent tout simplement à l'intervalle entre 2 notes consécutives.

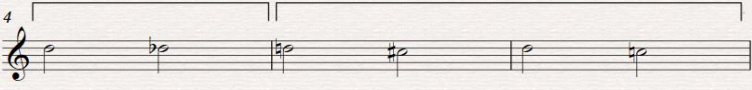
- ✓ Si cet intervalle est inférieur ou égal à la seconde majeure, on parlera de « mouvement conjoint ».
- ✓ Sinon on parlera de « mouvement disjoint ».

Mouvements conjoints ascendants




chromatique diatoniques

Mouvements conjoints descendants




4 chromatique diatoniques

Mouvement disjoint ascendant



7

Mouvement disjoint descendant



8

✓ [mouvement conjoint ascendant](#)

✓ [mouvement conjoint descendant](#)





✓ [mouvement disjoint ascendant et descendant](#)

22.3 Les « mouvements harmoniques »

On distingue 4 types de « mouvements harmoniques » différents :

- ✓ le mouvement parallèle,
- ✓ le mouvement contraire,
- ✓ le mouvement oblique et enfin
- ✓ le mouvement direct, parfois associé au mouvement oblique par certains auteurs.

Ces termes peuvent sembler un peu abscons comme ça, mais ne vous inquiétez pas, vous allez voir qu'ils recouvrent des réalités sonores très simples que vous avez forcément déjà croisées.

Mouvement parallèle		✓ mouvement parallèle
Mouvement contraire		✓ mouvement contraire
Mouvement oblique		✓ mouvement oblique
Mouvement direct		✓ mouvement direct

Le « mouvement parallèle » implique une progression dans laquelle l'intervalle entre les voix restera toujours le même: la seconde voix suivra donc toujours fidèlement la première. Évidemment, il faudra veiller à adapter les intervalles en question pour ne pas sortir involontairement de la tonalité, comme dans l'exemple où se succèdent des « tierces majeures » et des « tierces mineures ».

Les théories d'harmonisation classique ont interdit les progressions de quintes et d'octaves pour de multiples raisons sur lesquelles nous reviendrons dans un futur article, pour favoriser celles de « tierces » et de « sixtes » (majeures ou mineures). Toutefois, dans les musiques actuelles, les progressions de « quintes » et d'« octaves » sont monnaie courante (cf. les « powerchords » dans le rock !). Le « mouvement contraire » implique que les 2 voix empruntent des chemins inverses l'une par rapport à l'autre. Quand les 2 voix se croisent, on parle d'échange.

- ✓ Un « mouvement harmonique » est dit « oblique » lorsque la hauteur de l'une des voix reste statique alors que l'autre évolue.
- ✓ Enfin, le mouvement « direct » désigne un mouvement où les 2 voix évoluent dans le même sens mais où les intervalles entre les voix diffèrent.

Tout ceci ouvre la voie vers l'étude du « contrepoint », que nous verrons ultérieurement. Mais dans les tout prochains articles, nous étudierons comment nous pouvons tirer parti de ces « mouvements » pour harmoniser une mélodie, dégager une ligne de basse, etc.

23 [Les « consonances » et les « dissonances »](#)

Par newjazz le 15/09/2016

Si nous voulons commencer à dégager des mélodies et des lignes de basse à partir des renversements d'accords comme je vous l'ai promis dans l'article précédent, il convient de nous pencher sur l'épineuse question de la « consonance » et de sa jumelle maléfique, la « dissonance »... chose valable et primordiale pour l'ensemble de l'harmonie, d'ailleurs !

Pourquoi cette question est-elle épineuse ? Tout simplement parce que la perception de ce qui est consonant ou dissonant est extrêmement subjective, et qu'elle dépend de multiples facteurs personnels, historiques et socio-culturels. Outre le fait déjà que notre propre oreille ne cesse d'évoluer au cours de notre existence, ce qui paraît agréable à une oreille occidentale du XXI^{ème} siècle ne l'aurait pas été pour une oreille – toujours occidentale - du XVIII^e siècle, ou ne le sera pas forcément pour une oreille orientale contemporaine, même si dans le domaine musical également on assiste aujourd'hui à une certaine forme de mondialisation.

23.1	TABLEAU DES « CONSONANCES » ET « DISSONANCES »	58
23.2	LA « CONSONANCE » EN FONCTION DES HARMONIQUES DU SON	59
23.3	LA « CONSONANCE » SELON LA POSITION DES NOTES	59
23.4	LA DYNAMIQUE DE L'ALTERNANCE DISSONANCE/« CONSONANCE »	59

23.1 Tableau des « consonances » et « dissonances »

Ce préambule effectué, voyons ensemble dans le tableau ci-dessous comment se répartissent les intervalles entre « consonance » et « dissonance » selon le goût occidental d'aujourd'hui.

Consonances			Dissonances
parfaites	imparfaites	mixtes	
octaves et quintes justes	tierces et sixtes	quarte juste	secondes, septièmes et quarte augmentée (triton)

The diagram shows a musical staff with notes from C4 to C5. Brackets above the staff categorize intervals as Dissonances or Consonances. Below the staff, specific interval names are listed with their quality (mineure, majeure, juste).

Dissonances			Consonances				
			mixte	imparfaites		parfaites	
mineure	majeure	mineure majeure	juste	mineure majeure	mineure majeure	juste	juste
Secondes	Septièmes	Triton	Quarte	Tierces	Sixtes	Quinte	Octave

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| ✓ seconde mineure | ✓ tierce mineure |
| ✓ seconde majeure | ✓ tierce majeure |
| ✓ septieme mineure | ✓ sixte mineure |
| ✓ septieme majeure | ✓ sixte majeure |
| ✓ triton | ✓ quinte juste |
| ✓ quarte juste | ✓ octave juste |

À ce tableau je rajoute celui des harmoniques d'un son fondamental (pour rappel de ce que sont les harmoniques, je vous renvoie une fois de plus à l'[article 4](#) du dossier sur la synthèse sonore). À noter qu'il s'agit ici des harmoniques naturels, et non « tempérés » comme sur un piano. Je reviendrai sur cette notion dans un futur article.

Liste des 16 premiers harmoniques naturels du Do 32,7 Hz

Harmonique ^{°1}	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	...
Nom de note	Do	Do	Sol	Do	Mi	Sol	Sib	Do	Rê	Mi	Fa#	Sol	Sol#	La#	Si	Do	...
Fréquence en Hz	32.7	65.4	98.1	130.8	163.5	196.2	228.9	261.6	294.3	327	359.7	392.4	425.1	457.8	490.5	523.2	...

Ces tableaux font ressortir 3 choses.

23.2 La « consonance » en fonction des harmoniques du son

La première, c'est qu'un intervalle est d'autant plus consonant que l'on associe au son fondamental l'harmonique le plus proche. La « consonance » la plus parfaite est l'« octave », puis la « quinte juste », puis la « tierce majeure » etc. Si cette constatation peut donner un semblant de valeur scientifique à notre perception actuelle de la « consonance », je rappelle que cette perception est basée sur des éléments culturels. D'ailleurs, on remarquera que la « quarte » (« Fa » dans notre exemple) ne fait pas partie des harmoniques naturels d'une note!

23.3 La « consonance » selon la position des notes

Et puisque nous évoquons la « quarte », voici la seconde leçon que l'on peut tirer de cette classification des « consonances » : 2 notes n'ont pas le même rapport de « consonance » entre elles selon leur position relative. Ainsi, la « quarte » Do-Fa est considérée comme une « consonance mixte », alors que la « quinte » Fa-Do est jugée comme une « consonance parfaite ».

Quarte juste Quinte juste

[Audio](#)

Seconde majeure Neuvième majeure

[Audio](#)

De même, si la « seconde majeure » Mi-Fa# est un peu fortement rugueuse à l'oreille, la « neuvième » Mi-Fa# à l'octave peut provoquer de nos jours une sensation d'ouverture assez agréable.

23.4 La dynamique de l'alternance dissonance/« consonance »

Enfin, la dernière chose que l'on constate, c'est que les intervalles qui nous semblent « consonants » sont ceux qui sont « agréables » à notre oreille et qui n'appellent pas de résolution particulière. En fait, on peut même considérer par effet de miroir que ce qui caractérise une « dissonance », c'est précisément la tension que l'on ressent à son écoute et le besoin de résolution qu'elle provoque, comme l'exemple maintes fois cité dans ce dossier de l'accord de « 7^{ème} de dominante » et qui semble appeler désespérément la tonique. C'est cette même tension qui confère aux intervalles « dissonants » leur caractère dynamique, contrairement aux intervalles « consonants » que l'on ressentira comme « statiques ». Cette staticité des intervalles « consonants » leur attribue d'ailleurs souvent les temps forts dans le cadre du rythme harmonique (dans les [articles 9](#) et [10](#), les accords dits « stables » sont ceux basés sur des intervalles consonants).

On peut même considérer que depuis que l'on joue des notes simultanées dans notre système occidental (oui, j'insiste sur cet aspect culturel des choses !), l'on a toujours cherché à établir une alternance entre intervalles dynamiques et statiques, donc « dissonants » et « consonants », et ce bien souvent pour marquer d'autant plus les temps forts de la mélodie et donc articuler d'autant mieux le discours musical.

Le prochain article nous permettra d'étudier un peu plus en profondeur les « dissonances », et notamment comment les résoudre.

24 Contexte et première résolution

Par newjazz le 31/08/2017

Mes amis, nous avons vu dans l'article précédent ce qu'étaient les « dissonances » et les « consonances » selon notre conception occidentale, ainsi que la « dynamique d'alternance » qui préside à leur utilisation. Nous allons explorer à partir du présent article de quelle manière nous pouvons mener lesdites « dissonances » vers lesdites « consonances » et opérer l'alternance en question.

Mais avant tout, il me semblait important de préciser encore une petite chose.

24.1 LA CONSONANCE SELON LE CONTEXTE	60
24.2 LA CADENCE PARFAITE, UNE RÉOLUTION PARFAITE	61

24.1 La « consonance » selon le contexte

En effet, la perception d'une « consonance » ou d'une « dissonance » dépend beaucoup du contexte. Pour illustrer mon propos, je vais faire appel à notre grand ami l'accord de « 7^{ème} de dominante ». Vous vous rappelez, n'est-ce pas, que l'une des principales caractéristiques en est le « triton » (cf. [articles 9](#) et [15](#)), lequel est classé comme une « dissonance » dans le tableau de l'article précédent, en tant que « quarte augmentée ».

Si l'accord s'avère très « instable » dans un cadre « diatonique », il est en revanche parfaitement « neutre » dans un « cadre chromatique », comme nous pouvons le constater dans les exemples suivants.

Triton dans un cadre diatonique



[Audio](#)

Triton dans un cadre chromatique



[Audio](#)

Ceci pour rappeler qu'en musique, tout n'est bien souvent qu'une question de contexte. Et à propos de contexte, revenons donc au système diatonique qui nous intéresse, et au concept de résolution.

24.2 La « cadence parfaite », une résolution parfaite

En guise d'exemple, nous allons conserver ce cher accord de 7^{ème} de dominante pour le moment, et ceci dans le cadre de notre non moins chère « cadence parfaite ».

The image shows a musical staff with two chords. The first chord is labeled 'Sol dominante 7' and the second is 'Do majeur'. The notation shows the notes of each chord: Sol, Si, Ré, Fa for the dominant 7th, and Do, Ré, Mi, Sol for the tonic major. An 'Audio' link is provided below the notation.

Dans la résolution ici présente, on observe les mouvements suivants :

- ✓ La « fondamentale » (Sol) de l' « accord de dominante » descend d'une « quinte juste » vers la « fondamentale » de l' « accord de tonique » (Do du bas) : le principe même de la « cadence parfaite ».
- ✓ La « tierce » (Si) de l' « accord de dominante », quant à elle, monte d'un demi-ton vers la « tonique supérieure » (Do du haut). Normal, vu que la tierce en question est la sensible de la tonalité générale du morceau, « Do majeur ».
- ✓ La « quinte » (Ré) de l' « accord de dominante » descend vers la « tonique ».
- ✓ La « septième » (Fa) de l' « accord de dominante » descend vers la « tierce » (Mi) de l' « accord de tonique ».

On peut également dire que le « triton » formé par la « tierce » et la « septième » de l'accord se résout de la manière suivante : la « tierce » (sensible de la tonalité) monte d'un demi-ton et la « 7^{ème} » descend d'un demi-ton.

Comme je l'ai déjà évoqué dans l'[article 22](#), on évitera autant que possible en harmonie classique pure et dure de conserver à la fois la « quinte » et la « fondamentale » des 2 accords, ceci pour éviter les mouvements parallèles de « quintes » qui sont proscrits par le « bon goût »... alors que dans d'autres styles musicaux c'est précisément cet aspect « mal dégrossi » que l'on recherche ! Bref, je vous en reparle ici par souci d'exhaustivité, mais ne vous torturez pas l'esprit avec cela, nous y reviendrons ultérieurement de manière plus détaillée.

Nous poursuivrons notre étude des résolutions dans le prochain article.

25 [Les « mouvements obligés » et les « résolutions »](#)

Par newjazz le 07/09/2017

Dans le précédent article, nous avons observé comment les différentes voix d'un accord évoluaient pour aboutir à un autre accord, selon des mouvements bien précis. On parle dans ces cas-là de mouvements dits « obligés ». Et ce sont sur eux que nous allons nous pencher plus en détail aujourd'hui.

25.1 LES MOUVEMENTS OBLIGÉS 62

25.2 RÉOLUTIONS ORDINAIRES ET EXCEPTIONNELLES 63

25.1 Les mouvements obligés

Les 2 principaux mouvements obligés que nous avons évoqués la dernière fois étaient :


- ✓ la montée d'une « seconde mineure » (demi-ton) de la « tierce » de l' « accord de dominante » (sensible de la tonalité) vers la « fondamentale » de l' « accord de tonique », et
- ✓ la descente d'une « seconde mineure » de la « septième » de l'« accord de dominante » vers la « tierce majeure » de l'« accord de tonique ».

Oui, ça sonne compliqué mais si vous décortiquez bien ce qui vient d'être écrit et que vous vous reportez à l'article précédent, vous devriez vous en sortir. À noter que l'exemple en question illustre une « cadence parfaite majeure ». Dans le cas d'une « cadence parfaite mineure », la « septième » de l' « accord de dominante » descend d'une « seconde majeure » vers la « tierce mineure » de l' « accord de tonique ».



[Audio](#)

Le concept de mouvement obligé est intimement lié à celui de « note attractive ». La note attractive principale que nous connaissons et que nous avons déjà moult fois croisée dans le présent dossier, c'est la « sensible », soit la note située un demi-ton en-dessous de la tonique d'une gamme. Mais il peut s'agir également d'une note autre que la sensible mais formant toutefois un « intervalle dissonant » tel que nous l'avons vu dans l'[article 23](#).



[Audio](#)

Ou encore d'une « note chromatique » dans une progression du même nom :



[Audio](#)

En revanche, l'attraction que nous connaissons bien du degré V vers le degré I d'une gamme ne rentre pas dans le cadre des « mouvements obligés ». En effet, les mouvements obligés sont toujours conjoints (cf. [article 22](#)).

25.2 Résolutions ordinaires et exceptionnelles

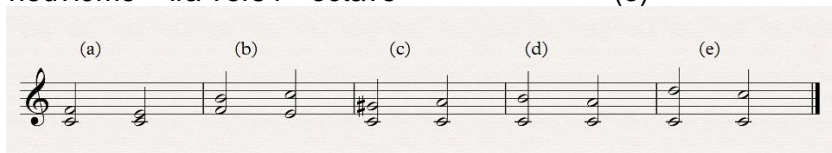
On peut assister à 2 formes de résolutions :

- ✓ l'ordinaire (régulière) ou
- ✓ l'exceptionnelle (irrégulière).

La « résolution ordinaire » correspond à l'utilité première que l'on attribue à une résolution : faire évoluer une « dissonance » vers une « consonance ». Ainsi, l'exemple que nous avons employé dans l'article précédent illustre une résolution de ce type.

Globalement on observe dans le cas d'une « résolution ordinaire » les transformations par « mouvements conjoints » suivantes :

- ✓ la « quarte » (« consonance mixte », « quasi-dissonance », cf. [article 23](#)) ira vers la « tierce » (a)
- ✓ la « quinte diminuée » (« triton ») ira vers la « tierce » par le « double mouvement » cité dans le paragraphe précédent (b)
- ✓ la « quinte augmentée » ira vers la « sixte » (c)
- ✓ la « septième » ira également vers la « sixte » (d)
- ✓ la « neuvième » ira vers l'« octave » (e)



[Audio](#)

Mais il arrive que le « mouvement obligé » d'une note attractive n'aboutisse pas à une « consonance », mais à une nouvelle « dissonance » chargée souvent de retarder l'arrivée de la « consonance » attendue. C'est dans ce cas de figure que l'on parle alors de « résolution exceptionnelle », sur laquelle nous allons nous pencher dès le prochain article. Tout comme nous verrons plus tard également que si les « dissonances » se résolvent, elles nécessitent aussi bien souvent d'être préparées...

Allez encore un peu de patience les amis et bientôt, armés de tout ce savoir-faire, nous pourrons nous lancer dans la première harmonisation d'une mélodie, c'est promis !!!

26 « Résolutions indirectes »

Par newjazz le 14/09/2017

Nous avons observé dans l'article précédent que les « résolutions » pouvaient être « régulières » ou... « Irrégulières ». Ce sont ces dernières que nous allons commencer à explorer aujourd'hui. Ce faisant, nous allons pouvoir à nouveau constater à quel point tout est lié dans le domaine de l'harmonie musicale. Car en effet, nous allons retrouver ici des notions que nous avons déjà abordées, à savoir celles concernant les « cadences » et les substitutions d'accords. Allons-y.

26.1 RÉOLUTION INDIRECTE CONSONANTE

64

26.2 RÉOLUTION INDIRECTE DISSONANTE

64

26.1 Résolution indirecte consonante

Nous avons vu la dernière fois que l'une des principales raisons d'être d'une « résolution irrégulière » est de retarder l'apparition de la résolution finale. Et nous avons également vu qu'une « résolution irrégulière » peut aboutir certes à une « dissonance », mais dans certains cas également à une « consonance ». Mais si vous avez bien suivi depuis le début de ce dossier, peut-être avez-vous été alors frappé par la foudre de la soudaine illumination, et vous êtes-vous dit : ventrebleu, ne parlerait-on pas ici de « cadence rompue » ?

Eh bien oui, la « cadence rompue » est une forme de « résolution irrégulière », puisque si elle n'aboutit pas à une « dissonance » à proprement parler, elle permet d'obtenir une nouvelle « consonance », autre que celle initialement prévue, et ainsi de retarder la « résolution » attendue (et accessoirement de moduler par exemple dans une tonalité relative à celle d'origine – cf. [article 18](#)).

Ainsi, dans l'exemple ci-dessous en « Fa majeur », la « demi-cadence » IV-V de la première mesure ne s'enchaîne pas sur une « cadence parfaite » V-I comme on l'attendrait, mais sur une « cadence rompue » V-III. La « cadence parfaite » – et donc la véritable « résolution » – n'intervient qu'en fin de morceau.

Degrés	IV	V	III	VI	II	V	I
--------	----	---	-----	----	----	---	---

Accords	Si b M	Do 7	La min 7	Ré min 7	Sol min 7	Do 7	Fa M
---------	--------	------	----------	----------	-----------	------	------

[Audio](#)

26.2 Résolution indirecte dissonante

Mais comme je l'ai dit précédemment, une « résolution irrégulière » présente en général la particularité de résoudre non sur une « consonance », mais bien sur une nouvelle « dissonance ». La « résolution indirecte » – et dissonante - la plus simple à obtenir est encore et toujours au niveau de la « cadence parfaite », en adjoignant à la « dominante normale » la « dominante de substitution » que l'on emploie habituellement... pour la remplacer (cf. [article 15](#)). Pourquoi ? Tout simplement parce que les 2 accords possèdent le même « triton », et donc la même « dissonance ». On conserve donc la dissonance en passant d'un accord à l'autre.

Dans l'exemple ci-dessous en « Do majeur », l'accord « Sol 7^{ème} de dominante » ne résout pas immédiatement sur l'« accord de tonique ». On passe par une « résolution indirecte » via « la » l'« accord de substitution » « Réb 7 ». La « dissonance » commune se situe au niveau

du « triton » Fa-Si. « Sol 7 » résout donc indirectement et de manière « dissonante » sur « Réb 7 », qui résout ensuite directement sur « Do majeur ».

Degrés IV V subV I

Piano

Accords Fa M Sol 7 Ré b 7 Do M

[Audio](#)

Enfin, les « mouvements obligés » évoqués dans l'[article 25](#) s'appliquent aux « résolutions directes ». Si l'on n'applique pas la totalité des « mouvements obligés » à un accord, on peut obtenir une « résolution indirecte » et « dissonante ». Ainsi, avec un « accord de septième de dominante », on résout sur un accord « dissonant » si l'on se contente de ne baisser que la « septième », comme dans l'exemple suivant :

Degrés V III

Accords La7 Fa# min 7

[Audio](#)

La « dissonance » n'est ici bien sûr pas liée directement au degré III qui n'est pas dissonant en soi lorsqu'il est en position « fondamentale », mais à son renversement qui place une « seconde majeure » en haut de l'accord.

27 [Le « retard »](#)

[Par newjazz le 05/10/2017](#)

On peut être parfois frappé par les similitudes qui existent entre les événements de la vie et la musique. En effet, dans la vie, que l'on soit en retard ou en avance, l'on n'est pas en phase avec son environnement. Eh bien en musique, c'est pareil : qu'il s'agisse de retard ou bien d'anticipation (comme nous le verrons dans le prochain article), il y a souvent « dissonance ». D'où l'importance d'être ... bien préparé !

27.1 CONSTRUCTION DU RETARD	66
27.2 UNE QUESTION DE RYTHME	67

27.1 Construction du retard

J'évoquais dans l'[article 23](#) l'alternance entre les « consonances » et les « dissonances ». L'effet de retard illustre bien ce phénomène. Car le retard se construit sur une succession de 3 accords : l'accord préparatoire (consonant), l'accord du retard (dissonant) et l'accord de résolution (à nouveau consonant). La fonction de chacun de ces accords est définie par une note bien précise. À ce propos, je vous invite à rejeter un œil sur la définition des notes réelles et des notes étrangères dans l'[article 8](#), si si, vous verrez que cela pourra vous être bien utile ! Mais revenons à nos 3 accords.

Dans le 1^{er}, nous avons la note dite « préparatoire », qui est une note réelle de l'accord en question. Dans le 3^{ème}, nous avons la note dite « résolutive », elle aussi une note réelle de l'accord qui la contient. Celle-ci résout la dissonance engendrée dans le 2^{ème} accord par la note dite « attractive », dissonance due au fait que la note concernée n'est plus une note réelle mais une note étrangère à l'accord qui la contient. Et je vous révèle maintenant le grand secret du retard : la note attractive du 2^{ème} accord n'est autre que le prolongement de la note préparatoire du premier ! Donc on peut dire que l'accord de préparation et l'accord de retard contiennent et sont définis dans leur fonction par le prolongement d'une même note créant alors une dissonance qui se résout dans le 3^{ème} accord. Nous allons voir tout de suite comment cela se traduit concrètement.

Dans l'exemple suivant, nous avons les accords de « Sol majeur », « Si mineur » et « Ré majeur ». La résolution harmonique se situe ici dans le passage de la note « Si » du 2^{ème} accord à la note « La » du 3^{ème} accord. Or, la note « Si » du 2^{ème} accord est une note prolongée du premier accord. Celui-ci est donc bien l'accord de préparation, Si mineur l'accord de retard et Ré majeur l'accord de résolution.

The image shows a musical score in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It illustrates three chords: Sol majeur (I), Si mineur (III), and Ré majeur (V). The Sol majeur chord consists of G4, B4, and D5. The Si mineur chord consists of B4, D5, and F#5. The Ré majeur chord consists of D5, F#5, and G#5. The Si note (B4) of the second chord is shown as a long note that starts in the first chord and continues through the second, creating a dissonance with the D5 and F#5 notes of the second chord. This dissonance is resolved in the third chord by moving to the G#5 note.

Fonction accord préparatoire accord de retard accord résolutif

Degré I (III) V

[Audio](#)

Mais on notera que dans cet exemple, le retard ne crée pas à proprement parler de dissonance, la note attractive Si n'est pas étrangère à l'accord de retard. C'est par l'accord résolutif (ici l'accord du degré V, « Ré majeur ») que l'on comprend réellement la fonction de retard du 2^{ème} accord.

En revanche, on trouvera une dissonance nette dans l'exemple suivant :

Fonction	accord préparatoire	accord de retard	accord résolutif
----------	---------------------	------------------	------------------

Degré	V		I
-------	---	--	---

[Audio](#)

Toutefois, en règle générale, on évitera de faire entendre simultanément la « note attractive » et la « note résolutive » comme ici (la note résolutive « Mi » est déjà comprise dans l'accord de retard, ce qui accentue encore la dissonance). On veillera également à réaliser un retard de manière conjointe.

27.2 Une question de rythme

Le concept de retard impliquant forcément une notion de temps, le retard harmonique se trouve fortement lié au rythme du morceau. Je vous invite d'ailleurs à ce sujet à relire éventuellement l'[article 10](#) de ce dossier concernant le rythme harmonique. Le retard se développe selon un schéma rythmique précis, qui consiste en général à déclencher le retard sur un « temps fort » (ou une partie forte du temps) et à le résoudre sur un « temps faible » ou intermédiaire (ou une partie faible du temps). Dans les 2 exemples précédents, le retard se produit sur le 1^{er} temps (fort) de la seconde mesure et se résout sur le 3^{ème} temps (intermédiaire) de la même mesure.

28 [L'« anticipation » et l'« appoggiature »](#)

Par newjazz le 12/10/2017

Bienvenue dans l'article d'aujourd'hui, où nous poursuivons notre exploration des décalages dans le domaine harmonique. La dernière fois, nous avons vu les retards, explorons aujourd'hui son contraire, l'« anticipation », et sa petite cousine, l'« appoggiature ».

28.1	L'ANTICIPATION	68
28.2	L'APPOGGIATURE	68


28.1 L'« anticipation »

Le retard et l'« anticipation » sont 2 phénomènes en miroir l'un de l'autre. Comme nous l'avons vu, le retard prolonge une note d'un accord précédent dans un nouveau contexte. L'« anticipation » quant à elle fait exactement l'inverse, en annonçant un accord par une note présente déjà dans le contexte précédent l'accord en question. Dans les 2 cas, nous pouvons passer par une phase « dissonante » réclamant une résolution sur l'accord suivant.

Tout comme le retard, la résolution de l'« anticipation » se fera par mouvement conjoint ascendant ou descendant. Mais au contraire du retard, l'« anticipation » se produira sur un temps faible. Enfin, on considère généralement que l'« anticipation » est plus courte que le retard.

L'exemple suivant présente une « anticipation », avec la note X totalement étrangère à l'accord Y mais réelle de l'accord Z dont elle annonce l'arrivée.

Anticipation



[Audio](#)

28.2 L'« appoggiature »

L'« appoggiature » est un phénomène qui se rapproche quant à lui davantage du retard, et nous allons voir pourquoi. Il faut tout d'abord distinguer l'« appoggiature » mélodique de l'harmonique et l'« appoggiature » brève de l'« appoggiature » longue. L'« appoggiature » mélodique trouve sa résolution sur une note, l'« appoggiature » harmonique sur un accord. Parfaitement cohérent !

Les « appoggiatures brèves » sont beaucoup plus facilement repérables et caractéristiques que les « appoggiatures longues ». Il s'agit de petites "pétezouilles" sonores, souvent situées un ton ou un demi-ton au-dessus ou au-dessous de la note ou de l'accord résolutif. Il n'y a pas vraiment de notion de durée les concernant. Ces petites miettes sonores sont caractérisées sur la portée par une note barrée.

Appoggiatures
brèves mélodiques



[Audio](#)



Les appoggiatures longues sont quant à elles représentées par une petite note non barrée cette fois. Elles ont une véritable durée qui est fonction de la nature de cette note (double-croche, croche, etc.). La durée de la petite note est alors retirée de la « note résolutive ».

Les « appoggiatures longues » peuvent également être représentées graphiquement par des « notes normales ». Mais alors me direz-vous, quel intérêt de les représenter en petites notes ? Tout simplement parce que cela permet de donner un repère visuel d'interprétation. On indique ainsi que les notes principales de la mélodie ne sont pas les notes d'« appoggiature » mais les notes résolutives.

Mais quoi qu'il en soit, qu'elle soit longue ou brève, l'« appoggiature harmonique » est toujours caractérisée par une note étrangère à l'accord de résolution. En cela, elle se rapproche du retard. Et tout comme lui, l'« appoggiature » se réalise principalement sur les temps forts (même si elle peut également se réaliser sur les temps faibles), le plus souvent aussi directement sur la pulsation. Sauf qu'à la différence du retard, elle n'a pas d'accord ou de note préparatoire. Elle tombe un peu du ciel en somme. C'est d'ailleurs bien souvent la définition donnée de l'« appoggiature » : un retard sans préparation.

29 [La « pédale » et l'accord « sus4 »](#)

[Par newjazz le 19/10/2017](#)

Dans les articles précédents, nous avons principalement étudié les « dissonances » et les « consonances », et comment celles-ci alternaient au sein de mouvements harmoniques.

Et si nous allions maintenant mettre un peu de stabilité au sein même de ces mouvements, qu'en pensez-vous ? C'est là que la « pédale » entre en jeu !

29.1 LA « PÉDALE »	70
29.2 L'ACCORD SUS4	71

29.1 La « pédale »

La « pédale », dans ce cas précis, ne désigne pas l'accessoire bien connu des pianistes et claviéristes de tous poils, et qui sert habituellement à maintenir le son une fois que les touches sont relâchées.

Et pourtant, conceptuellement, on n'en est pas loin. En effet la « pédale harmonique » consiste à faire durer une note sur plusieurs accords consécutifs, qu'elle soit répétée ou bien tenue. En général, une « pédale » fait quasiment toujours entendre la « tonique » ou la « dominante » de la tonalité générale du morceau ou de la tonalité de modulation. Concernant les modulations, je vous invite à vous reporter aux [articles 17](#) à [22](#). La « pédale » est dite simple si elle ne fait entendre que la tonique ou la dominante, et double si elle fait entendre les 2.

Les « pédales » sont bien entendu utilisables en majeur ou en mineur, brèves ou longues, pour faire entendre des « cadences » ou bien des accords sans lien fonctionnel.

Dans l'exemple suivant, on a ainsi une « pédale simple » sur « Do » qui se poursuit sur l'ensemble de la progression d'accords. Sur les 2 premières mesures, on peut également considérer que l'on a une « double pédale » de la tonique et de la dominante, « Do » et « Sol ».



[Audio](#)


Mais alors vous me direz, en quoi la présence de cette note apporte-t-elle une quelconque stabilité ? D'autant qu'elle n'empêche nullement l'alternance entre dissonance et consonance. Alors ?

Eh bien il se trouve que la « pédale » apporte un ancrage dans une succession d'accords. Le maintien ou la répétition d'une même note permet d'asseoir le morceau, d'aplanir le mouvement entre dissonance et consonance ou encore de créer une attente. La stabilité de la « pédale » permet également d'accentuer encore la cohérence de certains enchaînements d'accords, ou bien d'en adoucir d'autres. Nous verrons que dans certains cas, l'emploi de la « pédale » permet également de sortir du « cycle des quintes ».

29.2 L'accord sus4


Cet accord est particulièrement à même d'illustrer le fonctionnement de la « pédale ». Il nous faut nous pencher un peu plus en détail sur lui.

G7sus4



[Audio](#)

L'accord de « sus4 » est un accord un peu spécial. Il s'agit en règle générale d'un accord de « 7^{ème} de dominante » dont on a remplacé la « tierce » par la « quarte ». On dit alors que la « quarte » est « suspendue ». Or cette « quarte suspendue » confère un caractère totalement particulier à cet accord, notamment en lui faisant perdre le « triton », ce qui le destitue de son statut d'accord de dominante. Qui plus est, l'exemple suivant montre que par l'introduction de cette fameuse quarte, l'accord de « sus4 » se trouve composé aux $\frac{3}{4}$ de notes issues de l'accord du II^{ème} degré de la gamme, donc d'un accord de sous-dominante.



[Audio](#)

Toutefois, à la différence d'un « accord de sous-dominante » classique, l'accord de « sus4 » montre une tendance nettement inférieure à vouloir résoudre sur l'accord de dominante. Il est de ce fait généralement employé comme ici pour retarder l'arrivée de l'accord de dominante, voire de l'évincer carrément dans d'autres cas.

30 Introduction au « voice-leading » et aux « voicings »

Par newjazz le 27/10/2017

Dans les articles précédents, nous avons exploré les différents mouvements harmoniques qui naissent de l'alternance entre les « dissonances » et les « consonances », et mine de rien nous avons ainsi commencé à poser les bases de ce que nous appelons la « conduite de voix » (ou « voice-leading » en anglais). Was ist das ?

En fait, le « voice-leading » est un concept issu de la pratique jazzistique et se trouve être l'héritier de l'art du contrepoint, lorsqu'il s'agissait de faire se superposer plusieurs lignes mélodiques différentes et que l'on ne raisonnait pas encore en termes d'accords. Et oui, je sais, je l'ai déjà dit précédemment dans ce dossier, mais nous nous pencherons sur le contrepoint prochainement, j'en fais la solennelle promesse !

30.1	LE VOICE-LEADING	72
30.2	LES VOICINGS	72
30.3	LES DIFFÉRENTES VOIX	72

30.1 Le voice-leading

Pour bien comprendre de quoi il s'agit, il importe tout d'abord de reconsidérer la nature même des accords. Et de se rappeler qu'un accord est composé... de plusieurs notes individuelles! Waouh, t'en as d'autres, des comme ça, Newjazz ? Oui bon, au-delà de l'apparente évidence, nous avons pu voir dans les précédents articles que les notes individuelles d'un accord sont en lien direct avec les notes individuelles des accords qui l'entourent. Nous l'avons notamment observé dans l'article sur le retard, avec les concepts de notes et d'accords préparatoires, attractifs et résolutifs.

Les notes individuelles des accords forment entre elles des voix qui évoluent pour éventuellement résoudre les unes sur les autres, constituer une ligne mélodique dans les aigus ou encore une ligne de basse dans les graves, par exemple. Et le « voice-leading », c'est l'art de fabriquer notre harmonisation de telle manière à établir les voix de la manière la plus cohérente possible.

30.2 Les « voicings »

Mais revenons à nos accords. Une fois que nous ne les considérons plus uniquement comme des entités fixes, mais bien comme des ensembles de notes individuelles, il devient alors possible de jouer véritablement avec eux et justement avec les notes qui les constituent. On peut alors notamment les renverser, les enrichir ou même encore leur retirer certaines de leurs notes, cela dans le but de réaliser au mieux notre « voice-leading ». Et les accords alors passés à la moulinette des choix de construction spécifiques effectués dans ce cadre deviennent des « voicings ».

30.3 Les différentes voix

Dans toute harmonisation basique, on distingue principalement 3 voix :

- ✓ En premier lieu nous avons la ligne mélodique, qui préexiste d'ailleurs en général à l'harmonisation elle-même. Elle est la majeure partie du temps portée par les notes les plus aiguës, et constitue donc souvent la partie supérieure des « voicings ».
- ✓ Ensuite, nous avons la ligne de basse, qui constitue souvent une pré-étape d'harmonisation, tout en offrant dans bien des cas une seconde ligne mélodique.

- ✓ Enfin, nous avons la ou les voix d'harmonisation à proprement parler, situées entre les 2 précédentes et qui servent à établir couleur générale du morceau.

Voilà, cette introduction était nécessaire pour poser les bases de ce qui va suivre, mais pas forcément très riche en enseignements concrets, j'en conviens. Promis, le concret revient en force dès le prochain article ! D'ici-là portez-vous bien !

31 Premier Voice-leading

Par newjazz le 02/11/2017

Dans le précédent article, je vous ai introduit aux notions de « voice-leading » et de « voicings ». Nous allons donc aujourd'hui les explorer plus en détail.

Nous avons vu que les accords classiques sont constitués à partir d'empilements de tierces ([cf article 4](#)). Nous avons également vu dans l'article précédent que l'on distingue en général 3 couches d'harmonisation : la ligne mélodique aiguë, la ligne de basse, et la ou les voix intermédiaires. Cela tombe parfaitement bien, car on peut facilement reporter cela sur la structure de nos accords : la note supérieure d'un accord pour la mélodie, la note inférieure pour la basse et la note centrale (ou les notes centrales, pour les accords composés de plus de 3 notes) pour la coloration de l'harmonie.

Dans l'exemple suivant, nous avons la progression d'accords la plus simple que nous puissions imaginer, une simple progression diatonique basée sur l'harmonisation de la gamme de « Do majeur » :



[Audio](#)

Les 3 différentes voix progressent parallèlement et cela n'a musicalement et harmoniquement aucun intérêt. En condition pratique, cela pourra tout au plus servir de transition, et encore à condition d'être très indulgent.

L'exemple suivant va en revanche vous montrer de manière très simple à quoi peut aboutir un « voice-leading » bien mené. Nous avons la mélodie suivante (jouée ici avec un petit effet de « swing », ne soyez pas surpris!):



[Audio](#)

À celle-ci, le compositeur a décidé d'apposer les accords suivants : « Do majeur », « Mi #5 » et « La min ».



[Audio](#)



[Audio](#)

Associée de manière aussi basique à la mélodie, la progression d'accords s'avère très pataude même si elle apporte une couleur intéressante. On peut faire beaucoup mieux. Déjà, on va tenter de définir une vraie ligne de basse ! Si l'on observe bien les accords, on s'aperçoit qu'ils contiennent tous la note « Do ».

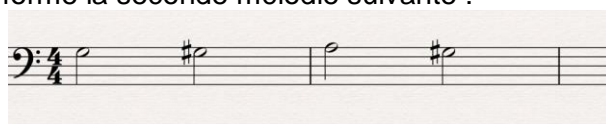
Petit aparté : on remarquera par la même occasion que « Mi #5 » peut devenir en un tournemain « Do #5 », c'est la magie des accords altérés comme par exemple les « accords diminués » que nous avons vus dans l'[article 21](#). Mais trêve de digression.

Puisque tous les accords en question contiennent ma note « Do », ne serait-ce pas le moment d'instaurer une petite « pédale », telle que nous l'avons vue dans l'[article 29](#) ? Allez c'est parti :



[Audio](#)

Par cette simple astuce, on constate que non seulement on a correctement assis la basse du morceau, ce qui était le but premier, mais tout d'un coup, on a rendu également plus audible la voix centrale, qui forme la seconde mélodie suivante :



[Audio](#)

Magique non ?

Maintenant, une dernière chose. En plus du « Do », tous les accords proposés disposent également du « Mi », qui est aussi présent dans la ligne mélodique. On a donc ici un effet de doublon par forcément nécessaire, d'autant que le « Mi » en basse alourdit la « pédale » et brouille un peu encore la voix centrale. Supprimons donc ce « Mi » disgracieux :



[Audio](#)

Et voilà, nos 3 voix se superposent maintenant très clairement ! Et devinez quoi ? Chaque moment harmonisé de ce mini-thème musical correspond à un accord de triade utilisé dans la configuration appropriée, sans utiliser une note de plus. Bien évidemment, libre à chacun d'enrichir les accords comme il le souhaite, mais l'objectif de cet article était de montrer que l'on peut déjà trouver des choses intéressantes avec des « accords simples » (bon avec un petit #5 quand même pour relever un peu la sauce).

Rendez-vous au prochain article pour poursuivre l'exploration des « voicings » !

32 L'ouverture des accords

Par newjazz le 10/11/2017

Le précédent article nous a présenté comment l'on pouvait obtenir une harmonisation intéressante et dégager des lignes de basse et d'harmonie claires, le tout à partir de simples renversements judicieusement choisis. Toutefois, nous pouvons observer que nous nous ne nous sommes pas contentés de renverser lesdits accords, nous avons également joué avec leur structure: nous les avons ouverts !

32.1	OUVERTURE ET FERMETURE DES ACCORDS	76
32.2	CONSEILS D'HARMONISATION	77

32.1 Ouverture et fermeture des accords

Pour bien comprendre ce qui s'est passé dans l'article précédent, je me dois de revenir sur la notion de renversement évoquée dans l'[article 4](#) de cette série. Dans cet article, je vous avais présenté les différents types de renversements existants, ainsi que l'effet qu'ils produisaient à l'écoute. Il s'agit maintenant de comprendre que les accords peuvent se présenter non seulement selon leur position fondamentale ou l'un de leurs renversements, mais également en « position ouverte ou fermée »

On parle d'un accord en position fermée lorsqu'il se présente dans sa position fondamentale ou l'un de ses renversements sans subir de modification supplémentaire. Ainsi, dans l'exemple suivant « Mi majeur » est constamment en position fermée, quel que soit son état de renversement.

Mi majeur fermé

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It displays three chords: the fundamental position (E4, G#4, B4), the first inversion (G#4, B4, E5), and the second inversion (B4, E5, G#5). Below the staff, the positions are labeled: 'Position fondamentale', '1er renversement', and '2ème renversement'. A blue 'Audio' link is positioned to the right of the staff.

Un accord est ouvert lorsque les notes situées au-dessus de la note de basse ne suivent plus l'ordre habituel. On continue toutefois à parler de position fondamentale ou de renversement en fonction de la note de basse employée.

Dans l'exemple suivant, différentes positions ouvertes pour l'accord de « Mi majeur » selon ses états de renversement :

Mi majeur ouvert (exemples)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It displays three open chords: the fundamental position (E4, G#4, B4), the first inversion (E4, G#4, B4), and the second inversion (E4, G#4, B4). Below the staff, the positions are labeled: 'Position fondamentale', '1er renversement', and '2ème renversement'. A blue 'Audio' link is positioned to the right of the staff.

Comme nous le voyons, la position ouverte peut également induire que certaines notes soient doublées voire plus, notamment sur les partitions d'orchestres !

Reprenons les accords de l'exemple d'harmonisation de l'article précédent, cela nous donne le résultat suivant :

- « Do majeur » en position fondamentale ouverte
- « Do #5 » en position fondamentale ouverte ou 2^{ème} renversement de « Mi #5 » en position ouverte
- 1^{er} renversement de « La mineur » en position ouverte
- « Do majeur » en position fondamentale ouverte.

The image shows a musical score with four measures, each containing a chord in 4/4 time. The chords are: 1) C major (C4, E4, G4), 2) C major with sharp fifth (C4, E4, G#4), 3) first inversion of E minor (E4, G4, B3), and 4) C major (C4, E4, G4). The notes are written in a grand staff (treble and bass clefs).

[Audio](#)

32.2 Conseils d'harmonisation

Toutefois, attention lorsque l'on ouvre les accords ! Comme nous l'avons vu dans les précédents articles, les mouvements entre les accords et les notes qui les constituent répondent à des règles précises. Toutefois, les règles énoncées jusque-là ne sont pas les seules que nous devons respecter. L'harmonisation doit également tenir compte de la hauteur des différentes voix : on ne fait pas la même chose avec les basses qu'avec les aigus !

Ainsi, il faudra veiller si possible à ne pas jouer de « tierces » ou de « quarts » telles qu'elles en-dessous d'une octave et demie sous le « Do » central du piano (le fameux « C3 » de nos stations audio-numériques de MAOistes), sous peine d'obtenir de la bouillie de basses/bas-médiums. Il faudra les jouer sous leur forme renversée. En dessous de cette limite de tessiture, il est déconseillé de jouer tout intervalle inférieur à la « quinte juste ».

Pour ce qui est des intervalles de seconde, c'est à partir de la 2^{ème} octave au-dessus du « Do » central (donc à partir de C4) qu'ils sonneront au mieux, mais ils peuvent déjà être employés avec prudence dans la zone autour du « Do » central. On les trouvera principalement dans le cadre de renversements d'accords de plus de 4 sons (accords de 7^{ème} ou « accords enrichis »), tels que vus dans l'[article 14](#).

Nous nous retrouvons dans le prochain article pour continuer à « voicer » comme des fous !

33 [Les « voicings » et les accords enrichis](#)

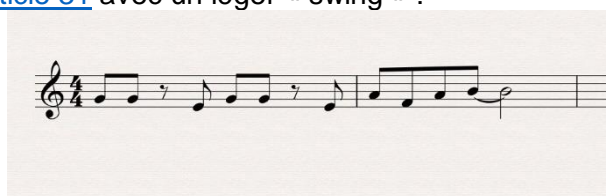
Par newjazz le 13/11/2017

Dans le présent article, nous allons nous pencher plus en détail sur le cas des accords enrichis, mais tout d'abord, permettez-moi rapidement de compléter l'article précédent.

33.1 UN PETIT EXEMPLE SUPPLÉMENTAIRE	78
33.2 L'ENRICHISSEMENT DES ACCORDS	79
33.3 COMMENT INTÉGRER LES TENSIONS	79

33.1 Un petit exemple supplémentaire

Je vous propose un petit exemple supplémentaire d'harmonisation qui permet ici de dégager une ligne de basse en forme de progression diatonique. Nous avons la mélodie suivante, jouée comme celle de l'[article 31](#) avec un léger « swing » :



[Audio](#)

En accompagnement, nous avons les accords « Do majeur », « Mi mineur », « Fa majeur », « Sol majeur », tout d'abord dans leur position fondamentale fermée (voir article précédent) :

[Audio](#)

Puis dans les positions de renversements ouverts permettant l'harmonisation souhaitée :

[Audio](#)

Le schéma est le suivant (avec tous les accords en position ouverte) :

- Do majeur en position fondamentale
- Mi mineur en position de 2^{ème} renversement
- Fa majeur en position de premier renversement
- Sol majeur en position fondamentale

On remarquera que dans une progression de ce type, le premier et le dernier accord sont le plus souvent en « position fondamentale », et les « accords intermédiaires » en « position renversée ».

33.2 L'enrichissement des accords


Dans l'article précédent, nous avons évoqué très rapidement les accords enrichis ([article 14](#)). Ceux-ci se fabriquent en ajoutant des « tierces » au-delà de la 7^{ème} : la 9^{ème}, la 11^{ème}, la 13^{ème}, etc. Or, lorsque l'on ajoute les fameuses tierces en question au-dessus de la 7^{ème}, on dit que l'on ajoute des « tensions ».

Pourquoi cela ? C'est très simple. Par rapport à la 7^{ème} susmentionnée, ces ajouts sont des « tierces », donc des intervalles consonants ([article 23](#)). Or...par rapport non plus à la 7^{ème}, mais à l'octave, donc par rapport à la fondamentale de l'accord, les intervalles en question ne sont plus des « tierces », mais des « secondes », des « quarts », bref des « intervalles dissonants » ([article 23](#) toujours). Et donc ça change tout ! Une 9^{ème} par exemple, la « tierce » directement au-dessus de la 7^{ème}, n'est plus qu'une seconde au-dessus de l'octave. La « seconde » étant l'un des intervalles les plus dissonants qui soit ! Il devient alors particulièrement important de bien placer lesdites tensions pour les tenir les plus éloignées possible de la fondamentale de l'accord.

33.3 Comment intégrer les tensions

Sur des accords en position fondamentale, les tensions peuvent se positionner au-dessus du « voicing » de base :

Fa majeur 7 9 13



[Audio](#)

Entre 2 notes du « voicing » :

Fa majeur 7 9 13



[Audio](#)

Ou en-dessous (mais au-dessus de la note de basse, toujours au-dessus de la basse) :

Fa majeur 7 9 13



[Audio](#)

Sur des accords renversés, on placera le plus possible les tensions au niveau des notes de mélodie, le seul endroit où elles ne créeront pas de dissonance.

Ré majeur 7 b9 / Fa #

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chord is written as a whole note chord. The notes are: G4 (treble), F#4 (treble), E4 (treble), D4 (treble), F#3 (bass), and D3 (bass). The chord is labeled 'Ré majeur 7 b9 / Fa #'.

[Audio](#)

Sur les accords renversés toujours, on ne placera la tension en basse que dans le cas d'un accord M7 9, comme ici :

Fa majeur 7 / Sol

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chord is written as a whole note chord. The notes are: G4 (treble), F#4 (treble), E4 (treble), D4 (treble), F#3 (bass), and D3 (bass). The chord is labeled 'Fa majeur 7 / Sol'.

[Audio](#)

34 Des « voicings » pour le II V I

Par newjazz le 25/11/2017

Depuis le début de cette série, je me suis efforcé de vous donner le maximum d'outils théoriques pour vous permettre de comprendre le plus exactement possible les mécanismes en branle dans l'harmonie occidentale, en évitant de trop complexifier les choses. C'était mon objectif, j'espère y être parvenu. Rassurez-vous, on ne se quitte pas tout de suite, loin de là !



Mais vous l'avez peut-être constaté dans les derniers articles, nous commençons à aborder l'harmonisation de manière plus concrète. Après avoir exploré les accords enrichis la dernière fois, nous allons donc voir comment nous pouvons construire certains « voicings » sur le célèbre enchaînement II-V-I.

34.1	VOICINGS DE II-V-I AVEC DES ACCORDS SIMPLES	81
34.2	VOICINGS DE II-V-I AVEC DES ACCORDS ENRICHIS	82

34.1 « voicings » de II-V-I avec des accords simples

Commençons par une petite piqûre de rappel. Cet enchaînement est constitué de la succession de 2 « cadences », la « demie » et la « parfaite », et les degrés portent respectivement les fonctions de substitut de « sous-dominante », « dominante » et « tonique ». Pour vous rafraîchir la mémoire, je vous invite à vous reporter aux [articles 5, 7 et 14](#) de cette série.



Ici, la succession des 3 accords « Ré mineur », « Sol majeur » et « Do majeur » en position fondamentale fermée :

Degré: II	V	I
		
Accord: Ré mineur	Sol majeur	Do majeur

[Audio](#)





Bien. Ce petit rappel effectué, plongeons dans le vif du sujet.

Nous avons commencé à explorer, dans les articles précédents, des outils qui nous permettent d'obtenir des résultats beaucoup plus intéressants. On va déjà commencer par effectuer un petit double-renversement de l'accord de sol pour obtenir à la fois une « pédale » en basse et une progression diatonique entre les 2 notes supérieures des accords de « Ré mineur » et de « Sol ». Un doublement de la tonique de l'accord de « Do » va achever ladite progression tout en accentuant encore l'accord de tonique.

		
---	---	---

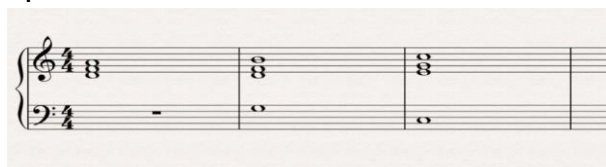
[Audio](#)

En revanche, dans cette progression, l'effet de « cadence parfaite » n'est pas très accentué, et pourrait l'être nettement plus. Pour cela, nous allons ouvrir l'accord de dominante vers le bas en descendant le « Sol » d'une octave. Nous faisons la même chose pour le « Do », fondamentale de l'accord de tonique, pour qu'il soit à une « quinte descendante » du « Sol » et que l'on ait bien la cadence.

[Audio](#)

Et puis pour augmenter encore l'effet, on va rajouter un petit triton dans l'accord de dominante en intégrant le « Fa ».



[Audio](#)

Donc voilà ce que l'on obtient avec des petits accords de base, dont l'accord de dominante augmenté de sa septième.

Bon, rien d'ébouriffant jusqu'à maintenant. Mais nous avons d'autres outils à notre disposition.

34.2 « Voicings » de II-V-I avec des accords enrichis

Voyons ce que donne l'enchaînement avec des accords enrichis. Nos 3 accords d'origine passent en accords de 7^{ème}, et « Sol » et « Do » se trouvent enrichis. Nous avons :

- Ré mineur 7
- Sol dominante 7 enrichi de sa 9^{ème}
- Do majeur 7 enrichi de sa 9^{ème}

Les voici ici en position fondamentale fermée.

Degré: II	V	I
Accord: Ré mineur 7 9	Sol majeur 7 9	Do majeur 7 9

[Audio](#)

Maintenant je vous propose une nouvelle harmonisation, je ne vais pas rentrer dans tous les détails, je vous laisse repérer les modifications effectuées.

[Audio](#)

Et maintenant, la même chose avec

- Ré mineur 7 9
- Sol dominante 7 9 13 (le Mi)
- Do majeur 7 9 13 (le La)

[Audio](#)

Et vous constaterez peut-être chers amis, si vous êtes suffisamment perspicaces, que la « quinte » de l'accord a disparu dans l'accord de dominante et celui de tonique du dernier exemple. Pourquoi ? Vous le saurez au prochain épisode !

35 Les « voicings », les notes importantes et celles à éviter

Par newjazz le 01/12/2017

Nous poursuivons aujourd'hui notre exploration des « voicings »... en reprenant certaines bases ! Parce que c'est bien beau de vous parler d'accords ouverts, fermés, enrichis, n'est-ce pas, mais si je ne vous précise pas quelles notes utiliser ou pas, vous allez rapidement vous retrouver le bec dans l'eau.

35.1	LES NOTES IMPORTANTES	83
35.2	LES NOTES DONT ON PEUT SE PASSER	83
35.3	LES NOTES À ÉVITER	84

35.1 Les notes importantes

Donc, la première règle dont je souhaitais vous entretenir concerne le rôle de la tierce et de la septième d'un accord et donc d'un « voicing ». Je parlais dans les articles précédents de la coloration harmonique des « voicings ». Il me semble important de revenir ici sur cette notion et de rappeler ce qui constitue la nature même des accords.

Nous avons vu dans l'[article 4](#) que la nature des accords (et donc des « voicings » qui nous intéressent ici) change en fonction de leur tierce dans le cas des triades, et de leur tierce et de leur septième dans le cas d'accords à 4 sons. Ce sont ces degrés de l'accord qui définissent si celui-ci est majeur, mineur, accord de septième majeur, accord de septième mineur ou encore accord de septième de dominante. C'est donc la présence de la tierce et éventuellement de la septième qui va être déterminante dans la caractérisation de votre « voicing » et donc dans son rendu sonore et son rôle harmonique.

Bien entendu, c'est également valable pour les accords et « voicings » dont la tierce ou la 7^{ème} sont remplacés par d'autres degrés. Ainsi, dans un « accord de sixte », ce sont la « tierce » et la « sixte » qui définiront sa nature, alors que dans un accord de « sus4 » ce seront la « quarte » et la 7^{ème}.

35.2 Les notes dont on peut se passer

Alors évidemment, tout ceci aura pu apparaître évident à certains qui auront noté par eux-mêmes que les accords sont définis par leur « tierce » et leur 7^{ème} ou leurs éventuelles remplaçantes. Mais si je vous parle de ça aujourd'hui, c'est moins pour vous rappeler cette évidence que pour attirer votre attention sur l'effet miroir qui en découle. En effet, l'importance de ces 2 degrés permet de se passer des autres dans certains cas bien précis.

Les autres, ce sont donc la fondamentale et la « quinte ». C'est surtout de cette dernière que l'on va pouvoir se passer assez facilement, notamment grâce au fait qu'elle est déjà bien présente comme harmonique de la fondamentale. Pour ce qui est de la fondamentale, sa suppression sera un peu plus délicate, et il faudra veiller à ce que le contexte harmonique soit bien défini. À ce sujet, je vous invite à relire les articles [17](#) à [21](#) sur les modulations.

Avec les exemples ci-dessous, vous entendrez tout de suite que, si la suppression de la quinte reste relativement indolore acoustiquement parlant, celle de la fondamentale reste plus problématique et entraîne une sensation de changement d'accord bien plus importante (normal, on obtient alors un « accord mineur » basé sur la « tierce », ici « Mi mineur ») :

Quinte supprimée

Do majeur 7

[Audio](#)

Fondamentale supprimée

Do majeur (Mi mineur)

[Audio](#)

35.3 Les notes à éviter

Si l'on peut se passer de certaines notes de base d'un accord, d'autres sont à éviter autant que possible dès qu'il s'agit d'enrichissements. Ainsi, la « quarte » a naturellement tendance à effacer la sensation de tonique. On évitera donc de l'employer sur les « accords de tonique », et on la réservera à l'accord de dominante « sus4 », accord qui doit être par ailleurs utilisé en connaissance de cause car il détruit la mécanique habituelle de tension et de résolution ([cf article 29](#)).

On évitera également la sensible dans l'accord de substitut de sous-dominante II-7. En effet, la sensible formera alors un triton avec la « sous-dominante » (le 4^{ème} degré de la gamme).

Ré mineur 7 Ré mineur 7 13

[Audio](#)

36 [Les mouvements de voix dans le voice-leading](#)

Par newjazz le 07/12/2017

Nous avons vu dans l'article précédent les notes qui pouvaient être utilisées dans un « voicing » et celles qui devaient si possible être évitées. Dans le présent article, nous nous intéresserons moins aux « voicings » qu'au « voice-leading », et à certaines règles qui président à son élaboration.

36.1 LA CONSTRUCTION DU VOICE-LEADING

85

36.2 LES MOUVEMENTS DE VOIX

85

36.1 La construction du voice-leading

Comme je vous l'expliquais en préambule dans l'[article 30](#) en introduction aux « voice-leading », un « voice-leading » correctement mené vise à obtenir des mouvements de voix cohérents. Rappelez-vous de ce que je vous ai dit à la fin de ce même article. Je vous y ai parlé des différentes voix d'harmonisation : la mélodie, la basse et les voix intermédiaires. La mélodie et la ligne de basse peuvent être relativement libres dans leur construction, en ce sens qu'elles peuvent être constituées aussi bien de mouvements conjoints que disjoints (voir [article 22](#)). En ce qui concerne les voix intermédiaires en revanche, même s'il ne s'agit pas d'une obligation, on considérera qu'il est tout de même plutôt souhaitable qu'elles se développent par mouvements conjoints. On préférera donc produire des mélodies secondaires constituées des notes les plus proches possibles les unes des autres (cf [article 22](#)).

Pourquoi cela ? Par nature, la recherche de mouvements conjoints dans la construction de votre « voice-leading » permet d'éviter des sauts de notes trop importants. Et plus une voix reste dans un espace donné, moins elle risque de venir empiéter sur les autres voix, et en conséquence, plus son message musical sera clair. C'est le cas notamment de la mélodie secondaire dans l'exemple de l'[article 30](#). Vous pouvez constater qu'elle est exclusivement constituée de mouvements conjoints, et qu'elle est donc parfaitement délimitée dans son espace sonore.

Nous allons maintenant étudier quelques règles permettant de construire notre « voice-leading » selon les mouvements de la fondamentale (on considérera dans ce cas de figure que la fondamentale est en basse, et que les accords au-dessus se développent de manière ouverte).

36.2 Les mouvements de voix

Les mouvements des voix évoluent différemment selon les mouvements de la fondamentale. Nous allons voir cela plus en détail dans les exemples suivants. Quand le mouvement de la fondamentale se fait sur une faible amplitude, les autres voix suivent de manière parallèle. Dans l'exemple suivant, nous avons un mouvement de fondamentales d'un ton, et donc les autres voix évoluent de manière parallèle.

Sol 7 Fa M7

[Audio](#)

Quand une fondamentale se déplace d'une « tierce », on aura soit un mouvement parallèle, soit un mouvement contraire des voix. La même chose vaut pour un déplacement de « sixte ».

Dans l'exemple suivant, le premier mouvement est parallèle alors que le second est contraire.

Mi
dominante 7 Sol # min 7

[Audio](#)

Mi
dominante 7 Sol # min 7

[Audio](#)

Enfin, quand une fondamentale se déplace d'une « quarte » ou bien d'une « quinte » juste, la « tierce » se déplace vers la « septième » et vice versa.

Ici, le « Fa # » (tierce) du premier accord va vers le « Sol » (septième) du second accord, et le « Do » (septième) du premier accord vers ... le « Do » (tierce) du second accord.

Ré 7 La min 7

[Audio](#)

37 Les « voicings » droppés

Par newjazz le 12/12/2017

Nous avons étudié brièvement dans le précédent article les mouvements de chaque voix dans le cadre d'un « voice-leading » en fonction des mouvements de la fondamentale. Nous allons maintenant nous intéresser de plus près à un type particulier de « voicings » : les « voicings » dits droppés !

Eh non, ce ne sont pas des accords que l'on a fait tomber par terre. Quoique ! La notion de « drop » implique la chute, et dans les « voicings » ici présentés c'est bien de la chute d'une note qu'il s'agit.

Voyons de quoi il retourne exactement.

37.1	LE DROPPING	87
37.2	LA NOMENCLATURE	87
37.3	LES RÈGLES	88

37.1 Le dropping

Dans l'[article 32](#), je vous avais présenté les notions d'accord fermé et d'accord ouvert. On se rappellera que la position fermée correspond à la représentation d'un accord (ou de ses renversements) au sein d'une seule et même octave, et la position ouverte au déploiement de ce même accord (ou de ses renversements) sur plusieurs octaves. Eh bien, l'une des manières les plus simples d'obtenir cette ouverture d'accords est d'employer la méthode du « dropping ». Cette méthode consiste à prendre l'une des notes de l'accord et à la faire tomber - « dropper » - d'une octave.

37.2 La nomenclature

La nomenclature de ces « voicings » est assez particulière. Premièrement — et c'est le plus inhabituel dans la nomenclature de ces « voicings » — les voix ne sont pas numérotées selon l'ordre habituel de la construction des accords se basant sur la fondamentale, puis la « tierce », la « quinte », etc. Non, ici, la numérotation se fait de haut en bas, l'ordre des voix restant toujours le même quel que soit l'état de renversement de l'accord concerné, la voix « 1 » en haut, « 2 » juste en-dessous, etc. Ensuite les « voicings » sont en effet nommés en fonction de la voix qui subit le « dropping ». Un « voicing » dit « drop 2 » par exemple signifiera que c'est la seconde voix qui est abaissée d'une octave, « drop 3 » concernera la 3^{ème} voix et ainsi de suite.

Quelques exemples ici :

Do majeur	Do majeur drop 2	Sol dominante 7	Sol dominante 7 drop 3	Fa mineur 7	Fa mineur 7 drop 4
--------------	------------------------	--------------------	------------------------------	----------------	--------------------------

[Audio](#)

Par conséquent cette nomenclature n'est pas forcément très explicite car elle ne permet pas d'identifier :

- la note qui est droppée (puisque cela varie en fonction des renversements)
- de combien d'octaves cette note est droppée
- combien d'itérations de cette même note droppée l'on va créer.

Il faudra ainsi toujours fixer l'état de renversement de l'accord avant de préciser l'état de « drop » du « voicing ».

37.3 Les règles

Il y a quelques règles simples à suivre dans la fabrication de « voicings dropés ». Ainsi, on ne droppe pas la première voix. En effet, la méthode du « dropping » est utilisée principalement lorsque l'on souhaite préserver la première voix comme voix mélodique. Il est également important de noter que dropper la note supérieure d'un « accord fermé » ne provoque pas une ouverture de l'accord, mais entraîne simplement un renversement. Ainsi, dans l'exemple suivant, en droppant le « La » de l'accord de « Ré majeur » on ne fait qu'obtenir le même accord en position de « 2^{ème} renversement » :

Ré majeur position fondamentale	Ré majeur deuxième renversement
------------------------------------	------------------------------------

[Audio](#)

Mais poursuivons. Pour harmoniser une ligne mélodique donnée avec un accord ouvert, il s'agit bien sûr tout d'abord de trouver l'accord adéquat ainsi que son éventuel renversement de manière à avoir la note que l'on souhaite en voix supérieure.

Ainsi dans l'exemple suivant :

Ré mineur (premier renversement)	Sib majeur	Sol majeur (premier renversement)	Sib majeur
--	------------	---	------------

[Audio](#)

Ensuite, on droppe une ou plusieurs des autres voix, car oui, on peut dropper plusieurs voix comme dans ce dernier exemple :

Ré mineur (premier renversement)	Sib majeur drop 2	Sol majeur (premier renversement) drop 2	Sib majeur drop 2
--	----------------------	---	----------------------

[Audio](#)

38 [Les voix parallèles](#)

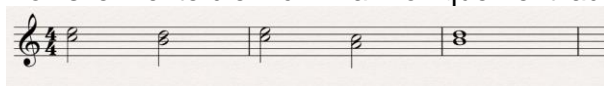
Par newjazz le 20/12/2017

L'article précédent nous a permis de faire plus ample connaissance avec les accords grâce à l'ouverture des accords et la création d'accords drops. Cette semaine, nous allons nous pencher sur le cas de figure où des voix évoluent de manière parallèle, et notamment du cas des octaves et des quintes. J'entends déjà les tenants de l'harmonie classique commencer à tiquer : comment, il nous parle d'octaves et de « quintes parallèles » ? Mais savez-vous bien que c'est interdit ? Oui, enfin, quand on souhaite rester dans le cadre établi par l'harmonie classique, justement. Explorons tout cela.

38.1	LE TABOU DU PARALLÉLISME	89
38.2	LE PARALLÉLISME AUJOURD'HUI	90

38.1 Le tabou du parallélisme

L'harmonie classique entretient avec le concept de parallélisme des voix un rapport de méfiance assez prononcé. En règle générale, elle préfère les mouvements contraires et obliques, comme déjà évoqué dans l'[article 22](#) de cette série. Pourquoi ? Tout d'abord, en harmonie classique, on cherche avant tout à obtenir une indépendance des voix. Cette indépendance se perd évidemment dès l'instant que l'on fait progresser les voix de manière parallèle. Toutefois, comme toujours évoqué dans le même [article 22](#) de cette série, les progressions parallèles de « tierces » et de « sixtes » sont malgré tout tolérées, car on considère que même si l'on perd l'indépendance des voix, la « tierce » et la « sixte » d'une note donnée ont au moins le mérite d'enrichir harmoniquement ladite note.

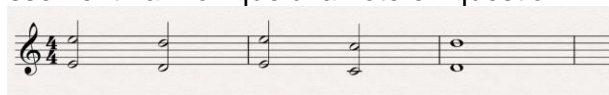


[Audio](#)



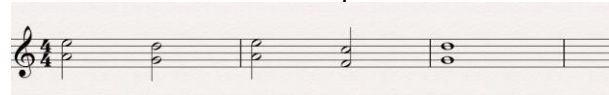
[Audio](#)

Le cas est différent concernant la quinte et l'octave. En effet, l'octave et la « quinte » sont les 2 harmoniques les plus présentes dans une note (cf. [article 4](#) de la série Tout sur la synthèse sonore). Ajouter sa « quinte » ou son octave à une note donnée n'apporte donc que peu ou pas du tout d'enrichissement harmonique à la note en question.



[Audio](#)

Il est à noter les progressions de « quinte » sont encore plus spécifiquement prohibées que celles d'octave (auxquelles on peut reconnaître une certaine puissance), car elles sont « accusées » de porter une couleur médiévale que l'harmonie classique tend à effacer.



[Audio](#)

Toutefois, il existe une exception à cette règle : lorsque la seconde quinte est diminuée, et que le mouvement est descendant. Dans l'exemple suivant, la « quinte » juste Do-Sol est suivie de la « quinte diminuée » Si-Fa sur un mouvement descendant :

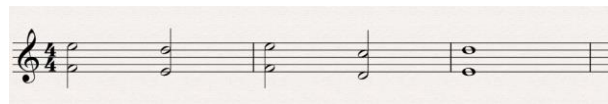


[Audio](#)

Enfin, nous avons vu dans l'[article 23](#) que les intervalles de « seconde » et de « septième » sont parmi les plus dissonants qui soient. Ces derniers appellent absolument une « résolution ». Ils ne peuvent donc en aucun cas faire l'objet d'une « progression parallèle », comme nous pouvons l'entendre dans les exemples suivants :



[Audio](#)



[Audio](#)

38.2 Le parallélisme aujourd'hui

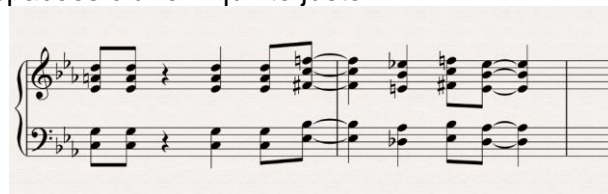
Bien évidemment, ces derniers intervalles nous semblent aujourd'hui toujours aussi dissonants qu'au XIX^{ème} siècle. Les règles les concernant ont donc peu évolué. En revanche, celles concernant les progressions parallèles de « quintes » ou d'octaves ne s'appliquent plus guère aux styles musicaux modernes, dans lesquels on recherche parfois même la simplicité harmonique et la puissance d'une progression d'octaves ou la rudesse d'une progression de quintes.

L'exemple le plus frappant est naturellement l'utilisation des « powerchords » en rock, comme ici :



[Audio](#)

Mais également de manière plus subtile en jazz, comme dans cette succession de « voicings » basés sur des « accords mineurs enrichis » de leur 9^{ème} et de leur 13^{ème}, et dont les 2 voix les plus basses sont espacées d'une « quinte juste » :



[Audio](#)

39 [Les « voicings » et les « cadences »](#)

Par newjazz le 29/12/2017

Aujourd'hui, nous allons reprendre le travail amorcé dans les [articles 34](#) et [36](#) concernant le « voice-leading » selon certaines « cadences », et explorer en détail les mouvements de voix dans le cas des « cadences » les plus communes.

Mais avant cela, observons le mouvement des voix dans un enchaînement d'accords de 7^{ème} dans le « cycle des quintes », qui est en lui-même une forme de cadence infinie (cf. [article 3](#)).

39.1	LES ACCORDS DE 7^{ÈME} DANS LE « CYCLE DES QUINTES »	91
39.2	LA DEMI-CADENCE	91
39.3	LA CADENCE PARFAITE	92

39.1 [Les accords de 7^{ème} dans le « cycle des quintes »](#)

Nous avons vu dans l'[article 36](#) que lorsque la fondamentale avait un mouvement descendant de « quinte juste » ou « ascendant de quarte juste », la 7^{ème} du premier accord allait vers la « tierce » du second accord et vice-versa. Il en va de même pour les accords de dominante. Il est intéressant de se rappeler que dans le cas de ces accords, la « tierce » et la 7^{ème} forment le « triton ». Quand 2 accords de dominante se suivent selon un intervalle de « quarte » ou de « quinte juste », il suffit d'abaisser d'un demi-ton les 2 notes du « triton » du premier accord pour obtenir le « triton » du second accord. Si l'on se souvient alors également que la « tierce » et la 7^{ème} sont quasiment les notes les plus importantes d'un « voicing », on peut facilement construire toute une progression de « dominantes secondaires » (cf [article 15](#)) par une simple descente chromatique de « tritons ».

Ceci est illustré dans l'exemple suivant. On remarquera qu'entre le 2^{ème} et le 3^{ème} « voicings », on a préféré remplacer la quinte descendante de la basse par une quarte ascendante, ceci afin de garder le déploiement du « voicing » dans le même registre sonore.

[Audio](#)

Nous allons maintenant voir ce qu'il en est pour d'autres types de « cadences », selon celles que nous avons vues dans l'[article 7](#). Et nous allons débiter par l'ensemble « demi-cadence »/« cadence formé » par le II-V-I étudié dans l'[article 34](#).

39.2 [La « demi-cadence »](#)

Comme nous avons déjà pu l'observer, la « demi-cadence » est caractérisée par un mouvement vers le 5^{ème} degré de la gamme. Ce mouvement peut être initié par le II^e ou le IV^{ème} degré.

Voici la « demi-cadence » telle que présentée dans l'[article 34](#) :

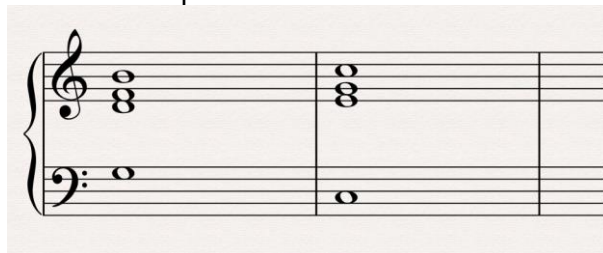


[Audio](#)

Il s'agit ici du II^{ème} degré. Le « Ré » en basse du premier « voicing » tend vers le « Sol » du second « voicing ». La voix supérieure progresse en mouvement conjoint ascendant d'un ton, pour atteindre la sensible, caractéristique de l'accord de dominante du second « voicing ». Les voix intermédiaires, quant à elles, ne bougent pas d'un iota, assurant ainsi la stabilité du mouvement (oui je sais ça peut paraître paradoxal comme concept, mais en harmonie, il est important d'assurer un ancrage pour que les mouvements importants soient d'autant plus clairs !).

39.3 La « cadence parfaite »

Voyons maintenant la « cadence parfaite » issue de ce même II-V-I. La voici :



[Audio](#)

Dans l'exemple ci-dessus, nous observons que nos accords sont bien en position ouverte, et que les voix se comportent comme suit : La basse descend d'une « quinte juste » de la dominante à la tonique. Les autres voix suivent toutes un mouvement parallèle conjoint. Toutefois, selon les « mouvements résolutifs » exposés dans l'[article 24](#), on considère que le « Fa » résout sur le « Mi », et le « Ré » sur un « Do » central que nous avons supprimé ici pour ne pas encore surcharger le « voicing ». La présence du « Sol » dans le « voicing » de tonique n'est en fait pas justifiée par un mouvement résolusif, mais uniquement par volonté de « gonfler » l'accord de tonique. Nous avons d'ailleurs vu dans l'[article 35](#) que la « quinte » n'est pas le degré le plus important d'un « voicing », et que nous aurions pu tout aussi bien la supprimer sans que la qualité harmonique du « voicing » n'en soit vraiment bouleversée.

Nous poursuivrons avec les autres « cadences » dans le prochain article !

40 [Les « voicings » et les « cadences » - suite](#)

[Par newjazz le 02/01/2018](#)

Dans l'article précédent, je vous ai proposé des exemples de « voice-leading » pour 3 types de « cadences » : l'enchaînement des accords de 7^{ème} dans le « cycle des quintes », la « cadence parfaite » et la « demi-cadence ». Et je vous ai invités à observer les exemples de mouvements des voix à l'intérieur de ces différentes « cadences ».

Dans le présent article, nous allons poursuivre cette exploration du « voice-leading » lié aux « cadences » les plus communes.

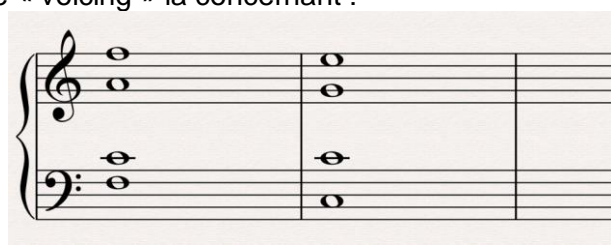
Pour commencer, intéressons-nous à la cadence plagale.

40.1	LA CADENCE PLAGALE	93
40.2	LA CADENCE ROMPUE	93
40.3	L'ANATOLE	94

40.1 La cadence plagale

Comme nous l'avons vu dans [l'article 7](#), la cadence plagale apporte une ponctuation dans le discours harmonique, sans pour autant posséder le caractère conclusif de la « cadence parfaite ».

Voici un exemple de « voicing » la concernant :



[Audio](#)

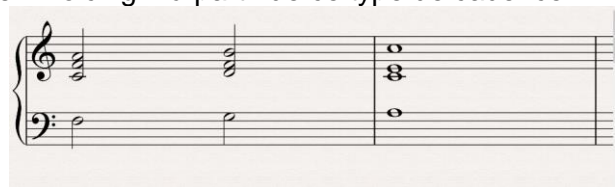
Les voix suivent le cheminement suivant. La basse descend d'une « quarte juste » de la « sous-dominante » vers la « tonique ». Dans la voix supérieure, le « Fa » résout sur le « Mi », de la même manière que dans la « cadence parfaite ». On remarquera à ce sujet que le 4^{ème} degré d'une gamme tend naturellement vers le 3^{ème} degré. Dans les voix intermédiaires, le « Do » reste en place, assurant une certaine stabilité dans le mouvement, et le « La » descend vers le « Sol » dans un mouvement conjoint.

Nous allons enchaîner par la « cadence rompue ».

40.2 La cadence rompue

Rappelons que la « cadence rompue » se caractérise par la surprise auditive qu'elle provoque, puisqu'elle ne résout pas sur la tonique de la gamme, mais sur la « sus-dominante » (6^{ème} degré), entraînant par là même souvent une modulation dans la tonalité relative de la tonalité générale du morceau.

Voici un exemple de « voicing » à partir de ce type de cadence :



[Audio](#)

Les 3 accords sont à l'état fondamental et en position ouverte.

La basse suit un mouvement conjoint ascendant entre les 3 « voicings », mouvement suivi en parallèle par la voix supérieure. Les 2 voix intermédiaires, quant à elles suivent d'abord un mouvement oblique l'une par rapport à l'autre, puis parallèle descendant. Mais également toujours de manière conjointe.

Penchons-nous maintenant sur le cas de l'Anatole.

40.3 L'Anatole

L'Anatole est, comme je l'avais déjà noté dans l'[article 7](#), une formule harmonique extrêmement répandue, et reconnaissable entre mille grâce à son enchaînement de notes basses très spécifique : I-VI-II-V. C'est cette progression-là qu'il importe de faire ressortir dans le « voicing ».

On peut imaginer le « voice-leading » suivant :

[audio](#)

La progression citée plus haut est bien conservée. En voix supérieure, on maintient une « pédale de tonique » sur les 3 premiers « voicings » et le passage à la sensible sur le dernier « voicing » (basé sur l'accord de « 7^{ème} de dominante ») provoque la tension bien connue qui ne réclame qu'à être résolue sur une nouvelle itération de la tonique. Donc en voix supérieure, on assure ainsi une grande stabilité de l'ensemble. Les voix intermédiaires évoluent également très peu, puisque chacune d'elle n'alterne qu'entre 2 notes conjointes.

Je vous donne rendez-vous la semaine prochaine pour continuer notre voyage au pays du « voice-leading » !

41 Les « voicings » et les « cadences » – suite et presque fin

Par newjazz le 13/01/2018

Nous terminons ici l'étude des « voicings » dans le cadre des « cadences », en voyant un peu comment nous pouvons enrichir les « accords des « cadences » » que nous avons étudiés dans les articles précédents.

Commençons par les accords de la « demi-cadence ».

41.1	LA « DEMI-CADENCE » ENRICHIE	95
41.2	LA « CADENCE PARFAITE » ENRICHIE	95
41.3	LA CADENCE PLAGALE ENRICHIE	96

41.1 La « demi-cadence » enrichie

Nous reprenons l'exemple de l'[article 39](#) en y ajoutant la neuvième de chacun des accords, et la 13^{ème} du second accord.

[Audio](#)

Nous voyons que nous conservons les mêmes mouvements de la basse et de l'ancienne voix supérieure. Mais nous observons également 3 nouveautés. Tout d'abord, la « quinte » de l'accord de « Sol » a disparu afin d'alléger le « voicing ». Comme nous l'avons vu dans l'[article 36](#), la « quinte » est l'élément d'un accord ou d'un « voicing » dont on peut en général se passer le plus facilement. Ensuite, la voix supérieure est maintenant définie par le « Mi », respectivement 9^{ème} de l'accord de « Ré » et 13^{ème} de l'accord de « Sol ». Enfin, si les voix centrales restent immobiles comme dans l'exemple précédent, elles sont maintenant définies par le « Fa » et le « La », alors qu'il s'agissait du « Ré » et du « Fa » dans l'exemple « non enrichi ». Leur immobilité et celle de la nouvelle voix supérieure assurent une très grande stabilité à l'ensemble.

41.2 La « cadence parfaite » enrichie

À partir de ce nouveau « voicing » de dominante, voyons maintenant comment nous pouvons revenir vers la tonique tout en conservant l'esprit d'enrichissement harmonique.

[Audio](#)

Là aussi, le mouvement de basse initial est maintenu. Mais c'est bien le seul point commun avec l'exemple de l'[article 39](#). Et le changement le plus frappant est la disparition du traditionnel mouvement de la sensible vers la tonique ! En effet, la caractéristique des accords « majeur

sept », comme leur nom l'indique, c'est de conserver dans leur structure la septième de la tonalité, donc la sensible. Il n'y a donc plus de mouvement résolutif sensible-tonique entre l'accord de dominante et l'accord de tonique majeur 7. La voix supérieure est donc maintenant définie par le mouvement conjoint descendant Mi-Ré. Les 3 voix centrales restent globalement très stables, avec le « La » et le « Si » qui restent en place, pendant que le « Fa » descend en mouvement conjoint sur le « Mi ».

On remarquera que dans les 2 exemples précédents, l'enrichissement des « voicings » nous a conduits à retirer le superflu : adios donc la quinte de chacun des « voicings ».

41.3 La « cadence plagale enrichie »

On continue notre exploration avec la cadence plagale, telle que présentée dans l'[article 40](#). Là aussi, on passe d'un enchaînement de « voicings » basés sur des triades ouvertes à un enchaînement des versions 7-9-13 des mêmes « voicings ».

[Audio](#)

Ici encore ne subsiste réellement que le mouvement de basse, et ici toujours, on s'est débarrassé de la « quinte » afin de rendre l'ensemble plus digeste. La voix supérieure est maintenant définie par un mouvement disjoint ascendant de « Sol » vers « Si ». Les voix intermédiaires sont d'une stabilité à toute épreuve puisque les 3 voix restent immobiles, rien que ça !

Rendez-vous dans le prochain article afin de poursuivre notre voyage dans l'utilisation d'accords enrichis dans les « voicings » de vos « cadences » !

42 [Les « voicings » et les « cadences », suite et fin réellement](#)

Par newjazz le 19/01/2018

Voilà, le présent article clôt le mini-cycle entamé [article 39](#) autour de l'utilisation des « voicings » dans les « cadences » les plus usitées. Nous terminerons donc par l'étude de « voicings » basés sur des accords enrichis autour de la « cadence rompue » et de l'« anatole ». C'est parti !

42.1 LA CADENCE ROMPUE ENRICHIE

97

42.2 L'ANATOLE ENRICHI

97

42.1 La cadence rompue enrichie

La « cadence rompue » enrichie que je vous propose, la voici :

[Audio](#)

Pour la différencier encore plus de la cadence rompue « simple » proposée dans l'[article 40](#), je l'ai basée sur un enchaînement II-V-I et non plus IV-V-I. Les accords sont tous des accords de 7^{ème}, avec au moins la 9^{ème} en plus, voire la 13^{ème} pour l'accord de dominante (Sol).

Pour l'accord de dominante, nous avons comme dans de nombreux exemples précédents retiré la « quinte », pour laisser davantage de place à la 13^{ème}, Mi. Celle-ci permet d'avoir une « pédale » constante en voix supérieure sur les 3 accords. La voix de basse suit simplement l'enchaînement des fondamentales.

En ce qui concerne les voix intermédiaires, regardons tout d'abord les 2 premiers accords. Les 2 premières voix intermédiaires ne changent pas entre les 2 accords, nous sur les notes « Fa » et « La ». La 3^{ème} voix quant à elle effectue un mouvement conjoint descendant de « Do » vers « Si ». Mais entre le 2^{ème} et le 3^{ème} accords, à l'endroit même de la « cadence rompue » à proprement parler, toutes les 3 voix intermédiaires effectuent un même mouvement parallèle conjoint ascendant. Ce mouvement unifié des 3 voix intermédiaires accentue encore le caractère modulatoire de la cadence rompue !

42.2 L'anatole enrichi

Et maintenant, le plat de résistance, l'anatole !

[Audio](#)

Ici aussi, tous les accords sont des accords de 7^{ème}, et la plupart sont enrichis avec la 9^{ème}, à l'exception de l'accord de La mineur, pour lequel la 9^{ème}, Si, était difficilement utilisable au sein de cet « anatole ». Comme pour la « cadence rompue » ci-dessus, la quinte a été supprimée de l'accord de dominante (Sol, encore) afin de laisser davantage de place à la 13^{ème}, Mi, qui permet également ici de conserver une « pédale » sur l'ensemble des « voicings », ici en première voix intermédiaire.

La voix supérieure effectue globalement une descente progressive conjointe, avec une « pause » entre le 2^{ème} et le 3^{ème} accord. La voix de basse est quant à elle toujours constituée des notes fondamentales des accords concernés.

Les voix intermédiaires, en plus de la « pédale » de « Mi » déjà évoquée, montrent comme d'habitude une grande stabilité. La seconde voix fait entendre 2 « Sol », suivis de 2 « Fa », et la 3^{ème} présente un mouvement conjoint descendant entre les 2 premiers accords (de Si à La), puis reste sur la même note sur les 3 derniers accords.

L'anatole en règle générale présente toujours un exemple intéressant de ce que l'on peut obtenir avec un « voice-leading » adapté. En effet, sa ligne de basse iconique et sa structure sur 4 accords appelle la constitution de ce que l'on peut déjà appeler une mélodie (certes embryonnaire) en voix supérieure.

Voilà, comme je vous l'annonçais au début de cet article, nous terminons ici notre tour de l'utilisation des « voicings » dans le cadre des « cadences ». Pour le prochain article, je vous proposerai une formule un peu différente. Bonne musique d'ici-là !

43 « Voicings » de main gauche pour le piano

Par newjazz le 23/01/2018

Eh bien aujourd'hui, je m'autorise une petite entorse à la progression habituelle de cette série. En effet, je vais sortir un peu de l'aspect purement théorique pour vous proposer de mettre en application de manière très simple ce que nous avons vu dans les précédents articles concernant les « voicings ».

Cet article s'adresse à tous ceux qui souhaitent développer leurs capacités d'improvisation au piano, mais aussi à tous ceux qui souhaitent ne plaquer que des accords d'une main sur un petit synthé polyphonique de 25 touches ou encore un clavier-maître en production audionumérique. Dans les articles précédents, les exemples que j'ai utilisés pour illustrer mes propos étaient déjà pour la plupart directement utilisables au piano. Toutefois, les exemples en question mettaient pour la plupart les 2 mains à contribution. Or, au piano, il est souvent d'usage de jouer la mélodie à la main droite et de réserver la partie harmonique à la main gauche.

Mais trêve de blablas, allons-y !

43.1 ON N'EMPILE PLUS LES TIERCES !	99
43.2 OÙ EST LA FONDAMENTALE ?	99
43.3 DOIGTÉ...	100

43.1 On n'empile plus les tierces !

Premièrement, comme nous l'avons vu dans les articles précédents, la fabrique de « voicings » intéressants passe souvent par l'enrichissement d'accords. Mais il nécessite également souvent l'utilisation de renversements. Tout cela peut être simplifié en une seule phrase : éviter d'utiliser des empilements de « tierces » !

Tout comme dans l'exemple suivant :

Mi min 7 9 La 7 9 11 Ré maj 9 13

[Audio](#)

Les accords précédents mettent en pratique toutes les règles de « voice leading » et de mouvements obligés que nous avons vus précédemment. Mais en les jouant, nous pouvons également constater une chose : ils sont très simples à enchaîner d'une seule main au piano, sans nécessiter d'effectuer de grands mouvements de la main à travers le clavier. Parfaits donc pour laisser toute la place à la main droite pour improviser librement sur une plus grande surface de clavier, ou pour être simplement exécutés sur un petit clavier !

43.2 Où est la fondamentale ?

Mais il y a certainement quelque chose qui a dû vous frapper particulièrement, maintenant que vous êtes en passe de devenir des experts en harmonie : les accords présentés n'ont pas de fondamentale ! Quelle est donc cette diablerie ? Il y a à cela une raison simple. La fondamentale est souvent réservée à un autre instrument : la basse. Et ce, que vous soyez en train d'improviser au piano en formation trio de jazz, ou que vous soyez en train de plaquer des accords sur votre petit polyphonique dans une production électro.

Cette caractéristique vous permettra surtout de vous libérer dans votre exécution musicale. En effet, ne plus avoir à jouer la fondamentale vous permettra d'utiliser les cinq doigts de votre main non seulement pour enrichir à volonté vos accords, mais également pour trouver la manière la plus cohérente possible d'enchaîner ces derniers sans avoir à vous soucier des mouvements très spécifiques de la ligne de basse.

43.3 Doigté...

Enfin, les petits chiffres inscrits à côté des notes vous indiquent le doigté à utiliser, de « 1 » pour le pouce à « 5 » pour le petit doigt. Le doigté ici présenté correspond à la main gauche.

Voici le même exemple avec un doigté adapté à la main droite :



44 Les « voicings » au piano (suite)

Par newjazz le 01/02/2018

Dans l'article précédent, nous avons commencé à explorer comment appliquer à une utilisation pianistique tout ce que nous avons appris en termes de « voicing ». Je vous propose de poursuivre ici même !

44.1 LA TIERCE ET LA SEPTIÈME, ENCORE ET TOUJOURS 101

44.2 ET POUR ALLÉGER DES VOICINGS ENRICHIS ? (NON CE N'EST PAS PARADOXAL !) 101

44.1 La tierce et la septième, encore et toujours

Et pour commencer, je vous invite à reconsidérer l'exemple que nous avons employé dans l'article précédent :

[Audio](#)

Nous avons vu que les « voicings » employés étaient constitués d'accords dont on avait supprimé la fondamentale. Observons la voix inférieure des « voicings » en question (petit rappel : il ne s'agit pas de la voix de basse !). Les notes de cette voix inférieure sont les suivantes : Sol, Sol, et Fa#. Elles représentent respectivement la « tierce » du premier accord, la 7^{ème} du 2^{ème} accord et la « tierce » du dernier accord.

Je vais vous apprendre une grande nouvelle : les accords de 7^{ème} dont on a retiré la fondamentale ont tous leur « tierce » ou leur 7^{ème} en ligne inférieure ! Vous aurez toujours le choix de construire vos « voicings » de piano en partant de chacun de ces degrés selon la tessiture de votre clavier et les notes de mélodie que vous aurez à harmoniser. Et l'on se rappellera que la « tierce » et la 7^{ème} sont les notes les plus représentatives d'un accord (voir [article 35](#)). Intéressant de retrouver ces notes comme pseudo-basses en l'absence de la fondamentale, non ? Comme j'ai déjà pu vous le faire remarquer précédemment dans ce dossier : tout se tient dans le domaine harmonique !

44.2 Et pour alléger des « voicings enrichis » ? (non ce n'est pas paradoxal !)

Jusque-là, les « voicings » que nous avons observés ont été basés sur des accords enrichis constitués de 4 sons (sans la fondamentale). Or, comme vous le savez, il arrive fréquemment qu'il soit nécessaire de libérer de l'espace sonore en allégeant les « voicings » en question. Quelle(s) note(s) supprimer alors pour conserver tout de même à nos « voicings » une couleur d'accord enrichi ? Voyons cela tout de suite dans l'exemple suivant :

[Audio](#)

- ✓ Le premier « voicing » est basé sur un accord de Do maj 7 9 13 sans fondamentale construit à partir de la tierce de l'accord, soit Mi.
- ✓ Le second « voicing » représente la version allégée du premier dont on a retiré la 13^{ème} (La). On remarque à l'écoute que la couleur globale du « voicing » est maintenue malgré tout.

Voyons maintenant ce qu'il en est avec un « voicing » basé sur un accord sans fondamentale construit à partir de la 7^{ème}, comme le premier des 2 « voicings » ci-dessous :

Do maj 7 9 13 Do maj 7 9



[Audio](#)

Dans le cas présent, ce n'est plus la 13^{ème} que l'on supprime dans le second « voicing », mais la 9^{ème}. Et maintenant, vous ne remarquez rien de particulier dans les derniers exemples que je viens de vous proposer ? Eh bien à chaque fois nous avons retiré la 2^{ème} note du « voicing » concerné !

Pour finir, voici les mêmes exemples avec les doigtés de main droite :

Do maj 7 9 13 Do maj 7 9



Do maj 7 9 13 Do maj 7 9



En résumé de l'article d'aujourd'hui, nous pouvons dire que les « voicings » sans fondamentale se construisent à partir de la « tierce » ou de la 7^{ème} de l'accord de base, et que l'on peut les alléger en supprimant la 2^{ème} note en partant du bas.

45 Les « voicings » au piano (suite et fin)

Par newjazz le 05/02/2018

Nous avons vu que pour des raisons d'orchestration (délégation de la fondamentale à un instrument chargé de la basse) ou de simplification (allègement des « voicings »), l'on pouvait retirer toutes sortes de notes à nos « voicings » en fonction de nos besoins. En parallèle, je me suis efforcé durant les derniers articles de vous présenter une utilisation plus concrète des concepts théoriques évoqués, avec en l'occurrence une mise en pratique claviéristique. Dans ce cadre-là, je me vois amené à vous présenter 2 nouvelles formes de modifications de « voicings ». Vous verrez, vos enchaînements d'accords au clavier ne vous auront jamais semblé aussi aisés !

45.1 REMPLACEMENT DE LA FONDAMENTALE PAR LA QUINTE **103**

45.2 ACCORDS DE SEPTIÈME À DEUX SONS **104**

45.1 Remplacement de la fondamentale par la quinte

Revenons un poil en arrière dans notre étude de la construction de « voicings » et réintégrons momentanément la fondamentale dans le « voicing » que nous allons jouer sur notre clavier. Nous avons vu par le passé que l'enchaînement cohérent de certains accords impose souvent d'effectuer des renversements. Oui, sauf que parfois cela ne suffit pas !

Prenons l'exemple suivant :

La min 7 Ré 7 Sol maj 7

[Audio](#)

Nous avons un II-V-I tout à fait banal ou presque. Il s'agit de 3 accords de 7^{ème} dont nous avons retiré la « quinte » pour commencer déjà à aérer l'harmonisation. Toutefois, le « voice-leading » dans les 2 voix inférieures n'est pas des plus satisfaisants (mouvement conjoint parallèle ascendant puis mouvement disjoint parallèle descendant). Sans compter qu'ergonomiquement, on a vu mieux. Pour améliorer les choses, je vous propose de redonner sa « quinte » à l'accord de « Ré dominante 7 », et de lui retirer sa fondamentale. On lui rajoute donc un « La », et on lui retire le « Ré ».

Et voici ce que l'on obtient :

La min 7 Ré 7 Sol maj 7

[Audio](#)

La stabilité de l'enchaînement s'en trouve renforcée, notamment grâce à des voix inférieures qui ont fortement réduit leurs mouvements. Ceux-ci ne se résument en effet plus qu'à une descente parallèle conjointe entre les 2 derniers accords. Et vous pouvez constater qu'au niveau du doigté également, l'enchaînement des différents accords se fait de manière infiniment plus douce et cohérente.

La même chose avec un doigté de main droite :

La min 7 Ré 7 Sol maj 7

45.2 Accords de septième à 2 sons

Allez pour terminer, nous allons revenir à des « voicings » basés sur des accords de septième sans fondamentale, ou plutôt dont la fondamentale a été confiée à un autre instrument que le clavier. Et on les réduira même à leur strict minimum, à savoir 2 notes : la « tierce » et la 7^{ème} de chaque accord. On se rappellera bien entendu que ces degrés sont ceux qui caractérisent un accord de septième en dehors de la fondamentale (voir [article 35](#)).

Dans l'exemple suivant, nous allons voir comment nous pouvons fabriquer une cadence de II-V-I (donc une « demi-cadence » suivie d'une « cadence parfaite ») avec un enchaînement d'accords de 2 notes, tout en bénéficiant d'une bonne ergonomie pianistique.

II V I à 2 sons

Notre voice-leading reste ici très compact, avec aucun changement de tessiture. Nous n'avons qu'un simple mouvement conjoint descendant dans la voix supérieure entre le premier et le 2^{ème} accord, suivi d'un mouvement du type entre le 2^{ème} et le 3^{ème} accord.

Ici la même chose avec la main droite :

Mi min 7 La 7 Ré maj 7

Audio

46 Introduction aux modes et à l'harmonie modale

Par newjazz le 20/02/2018

Aujourd'hui, je vous propose de poursuivre nos aventures harmoniques avec un tout nouveau sujet. Mais attention, pas n'importe lequel ! En effet, le sujet en question va nous amener à bouleverser certaines de nos croyances les plus ancrées et de nos certitudes les plus tenaces ! Permettez-moi donc de vous présenter... les modes et l'harmonie modale !

46.1 LES MODES, KÉZAKO ?105

46.2 DIFFÉRENCES ENTRE GAMME, TONALITÉ ET MODE106

46.1 Les modes, kézako ?

Alors je vous entends déjà me dire que « les modes, on connaît déjà, il y a le mode majeur et les modes mineurs ». Pauvres naïfs que vous êtes, les modes majeurs et mineurs ne représentent que la partie émergée de l'iceberg ! Car laissez-moi vous apprendre la chose suivante : chaque gamme porte en elle-même autant de modes différents qu'elle contient de notes !

L'exemple ci-dessous vous permettra de vous familiariser avec ce nouveau concept (nous reviendrons dans un prochain article sur l'histoire et la nomenclature des modes...), en vous présentant les modes issus d'une « gamme majeure ».

Gamme-mère: Mi majeur

mode ionien

mode dorien

mode phrygien

mode lydien

mode mixolydien

mode éolien

mode locrien

[1 mode ionien 00:06](#)

[2 mode dorien 00:06](#)

[3 mode phrygien 00:04](#)

[4 mode lydien 00:06](#)

[5 mode mixolydien 00:06](#)

[6 mode éolien 00:06](#)

[7 mode locrien 00:06](#)

Comme nous pouvons le voir, chacun de ces modes se base sur l'une des notes constitutives de la gamme, pour ensuite se dérouler dans le respect absolu des autres notes et des intervalles habituels de la gamme concernée. C'est pourquoi ces modes sont dits « naturels », tout comme la gamme mineure naturelle que nous connaissons déjà et qui correspond en

fait au mode éolien ci-dessus. Les modes « mineurs harmonique et mélodique » ne sont pas présentés ici car ils ne sont pas... naturels (CQFD). La gamme à laquelle se rapportent les modes est appelée la « gamme-mère ».

46.2 Différences entre gamme, tonalité et mode

Toutefois, la révélation de l'existence de tous ces nouveaux modes pose question. Comment cerner concrètement la différence entre un mode, une gamme, une tonalité ?

Une gamme est définie par la suite de notes qui la composent. Ainsi Mi majeur est composée des notes « Mi », « Fa# », « Sol# », « La », « Si », « Do# », « Ré# ». Or, comme nous venons de le voir, ces notes se retrouvent également dans tous les modes issus de la gamme de Mi majeur. Il en découle que le seul fait qu'un morceau de musique soit constitué à partir des notes d'une gamme donnée ne suffit pas à considérer que le morceau concerné soit dans la tonalité de cette gamme. Je ne parle bien sûr pas ici de modulation passagère dans une autre tonalité, mais bien d'un morceau qui ne serait exclusivement composé que des notes d'une seule gamme. Pour faire simple : ce n'est pas parce qu'un morceau est écrit avec les notes de la gamme de « Mi majeur » que le morceau en question est forcément en « Mi majeur » !

En conséquence cela remet en perspective la notion même de tonalité ! En effet, si celle-ci ne peut plus se définir uniquement par les notes qui la composent, qu'est-ce qui pourra bien la caractériser de manière définitive ? Si vous avez bien lu le présent dossier (en particulier les articles traitant de la modulation), vous devriez avoir déjà des éléments de réponse.

Allez je vous donne la réponse : au-delà des notes qui la composent, une tonalité est avant tout caractérisée par la présence, la fréquence et l'enchaînement des degrés de la gamme, notamment le V et le I ! En simplifiant, on peut presque dire que c'est la présence des « cadences » – et donc notamment la « cadence parfaite » – qui définit la tonalité d'un morceau.

Tout cela vous semble obscur ? Vous vous demandez que sont les modes, à quoi ils servent, à quoi ressemblent les modes issus des gammes mineures, quelle est leur histoire, est-ce qu'ils mordent ? Ne paniquez pas, les prochains articles devraient vous apporter les réponses souhaitées !

[47 Quelques repères historiques et philosophiques autour des modes](#)

[Par newjazz le 28/02/2018](#)

Dans le précédent article, je vous proposais une introduction à l'harmonie modale et une reprise – ainsi qu'une remise en perspective – des concepts mêmes de mode, de gamme et de tonalité tels que nous avons pu les évoquer au début de ce dossier. Avant de poursuivre plus avant dans les explications techniques, j'ai trouvé intéressant de poser quelques très brèves considérations historiques et philosophiques autour des modes.

47.1 UN TOUT PETIT PEU D'HISTOIRE	107
47.2 DE LA PHILOSOPHIE DES MODES	107

[47.1 Un tout petit peu d'histoire](#)

Considérons tout d'abord la nomenclature des modes, appelée gréco-ecclésiastique. Peut-être avez-vous été surpris par l'emploi de termes se référant à la Grèce. En effet, le langage musical théorique occidental nous a plutôt habitués à l'usage de termes italiens (pour la musique dite classique) ou anglo-saxons (pour les musiques dites modernes). Eh bien cette nomenclature nous a été léguée par Heinrich Glarean (1488-1563), dit Glareanus, docte théoricien helvète de son état et s'avère...totalement arbitraire, car sans aucun lien avec la tradition musicale grecque. Voilà, ça c'est dit !

C'est en 1547 que Glareanus établit l'organisation des notes en douze « modes naturels » dans le Dodecachordon, l'un des principaux traités musicaux de la Renaissance. Aujourd'hui, ces douze modes ont été réduits à sept comme nous avons pu le voir dans l'article précédent. Précisons toutefois qu'outre les « modes naturels » il existe également des « modes altérés » que nous aborderons ultérieurement. Mais revenons à l'Histoire.

Concernant Glareanus, il est intéressant de constater que si le Dodecachordon proposait une intéressante mise en théorie des pratiques harmoniques du Moyen-Âge basées sur le système modal, la publication de cet ouvrage coïncidait avec l'émergence et l'utilisation de plus en plus répandue chez les compositeurs de l'époque du système tonal actuel basé sur les gammes majeures et mineures. Révolution tonale qui soit dit en passant fut portée principalement par Gioseffe Zarlino (1517-1590) et son traité « Istitutioni Harmoniche », introduisant notamment la notion de cadence.

[47.2 De la philosophie des modes](#)

Et c'est là qu'on touche à un aspect particulièrement intéressant de cette évolution des choses. Comme nous l'avons vu tout au long des articles que je vous ai proposés jusqu'ici, la cadence repose sur la notion de tension et de résolution : création d'une dissonance qui se résout dans une consonance, etc. De plus, l'harmonie tonale repose beaucoup sur une polyphonie à laquelle est habituée notre oreille occidentale. Selon ce principe, nous attendons qu'une mélodie soit toujours « enrichie » par une construction harmonique.

Le système modal au contraire repose bien davantage sur la mélodie et le rythme, mais également et peut-être surtout sur la création d'un espace sonore en permanente suspension, sans « résolution ». Après la révolution tonale évoquée plus haut, c'est à la révolution modale que nous assistons depuis le début du XXe siècle. À ce sujet, je vous invite à regarder cette très intéressante vidéo d'André Manoukian proposée par l'AFien Frajean (merci à lui) dans les commentaires de l'article précédent :



On pourra ajouter que cette révolution modale, très présente dans les musiques actuelles telles que le jazz, le rock et la pop, s'est faite sous l'influence d'une forme de révolte contre l'harmonie classique, en reprenant aussi bien des principes modaux du Moyen-Âge que certains codes des musiques folkloriques, bref en allant repuiser dans le terreau que l'harmonie classique avait délaissé.

Mais trêve de philosophie, dès la semaine prochaine on replonge dans la théorie pure !

48 Les notes caractéristiques dans le système modal

Par newjazz le 05/03/2018

Après les très rapides considérations historico-philosophiques de l'article précédent, il est temps pour nous de revenir à des éléments plus concrets, si vous le voulez bien.

Intéressons-nous à la manière dont sont construits les différents « modes naturels », tels que nous les avons vus dans l'[article 46](#). En harmonie tonale, nous avons vu dans les 3 premiers articles de ce dossier que chacun des « modes majeur et mineur » est défini par certaines particularités bien précises : « tierce majeure » et présence de la sensible pour le mode majeur, « tierce mineure » et absence de sensible pour le « mode mineur naturel », etc. « Mode mineur naturel » qui correspond, je le rappelle, au mode caractéristique de la relative mineure d'une gamme majeure ([article 2](#)), soit le « mode éolien » de ladite « gamme majeure ». On en déduira donc que s'il existe des particularités qui permettent de définir les modes de l'harmonie tonale, il y en a également pour définir ceux de l'harmonie modale, ceux dits ecclésiastiques (cf. [article 47](#)).

Comme en harmonie tonale, ces derniers sont caractérisés en premier lieu par leur degré 1. Mais ils disposent en outre chacun d'une voire 2 (pour le mode ionien) notes dites « caractéristiques », qui correspondent à un intervalle qu'ils sont les seuls à posséder.

Voici dans l'exemple suivant les modes issus de la gamme mère de Do, avec les notes caractéristiques :

Les degrés caractéristiques naturels

Gamme-mère: Do majeur

mode ionien IV VII

mode dorien VI

mode phrygien bII

mode lydien #IV

mode mixolydien bVII

mode éolien bVI

mode locrien bV

Alors à première vue, vous vous direz peut-être, par exemple : « Mais pourquoi dit-on que la seconde mineure du mode phrygien est caractéristique de ce mode, alors que le « mode

locrien » en a une aussi ? » Et vous aurez tout à fait raison de vous poser la question. Toutefois, en y regardant de plus près, on peut constater que le « mode locrien » (ici, Si locrien) se distingue du « mode phrygien » (ici, Mi phrygien) par sa « quinte diminuée » (note caractéristique de ce mode).

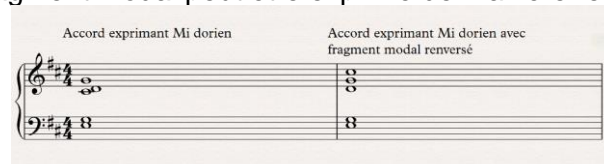
Ou j'en entendrais d'autres interroger le fait que l'on cite la « sixte majeure » du « mode dorien » (ici, Ré dorien) comme note caractéristique alors qu'on retrouve une « sixte majeure » dans les modes « ionien », « lydien » et « mixolydien » (ici, Do ionien, Fa lydien et Sol mixolydien). Oui, mais aucun de ces derniers n'a de tierce mineure à partir de sa tonique ... et ainsi de suite !

Vous pouvez chercher comme ça dans tous les modes possibles : les notes caractéristiques, associées bien entendu à un degré 1 spécifique, ne correspondent bien qu'à un seul mode bien particulier ! D'ailleurs, pour signifier ce rapport entre la note caractéristique de chaque mode naturel et le degré 1 de ce même mode, on parlera plutôt de degré caractéristique naturel (DCN). On constatera également que chaque DCN est suivi ou précédé d'un demi-ton, que l'on appellera « fragment modal ».



C'est en insistant sur la fondamentale, la tierce et le fragment modal que l'on commence à établir le mode d'un morceau.

On notera que le fragment modal peut être exprimé de manière renversée :



[Audio](#)

49 [D'autres méthodes d'identification des modes](#)

Par newjazz le 12/03/2018

Nous avons commencé à voir dans l'article précédent comment l'on pouvait différencier les « modes naturels » entre eux. C'est ce que je vous propose de continuer à explorer ici.

49.1	LES MODES PARALLÈLES	111
49.2	L'ARMURE DES MODES	112
49.3	LA DÉFINITION DES MODES PAR LEURS « TÉTRACordes »	112

49.1 Les modes parallèles

Nous avons vu précédemment que les modes ecclésiastiques se distinguaient entre eux par leur note tonique (oui on parle de tonique – note qui fonde la « tonalité » - également dans le système modal), associée à une note caractéristique, appelée alors degré caractéristique naturel (DCN).

Pour éventuellement simplifier les choses, je vous propose de faire appel aux « modes parallèles ».

« C'est quoi ça encore ? Il prétend simplifier les choses et il nous rajoute de nouveaux termes abscons ! »

Pas d'inquiétude, il s'agit du même principe que les gammes parallèles que nous avons déjà évoquées dans l'[article 16](#) de ce dossier, soit ici des modes qui débutent par la même tonique.

Voici donc dans l'exemple suivant ce que donne la transposition des modes présentés dans les [articles 46](#) et [48](#) vers les modes parallèles basés sur la tonique Do :

Modes parallèles de Do

Do ionien IV VII

Do dorien VI

Do phrygien bII

Do lydien #IV

Do mixolydien bVII

Do eolien bVI

Do locrien bV

[01 Do ionien 00:06](#)

[02 Do dorien 00:06](#)

[03 Do phrygien 00:06](#)

[04 Do lydien 00:06](#)

[05 Do mixolydien 00:06](#)

[06 Do éolien 00:06](#)

[07 Do locrien 00:06](#)

On observe alors ici clairement les notes qui se différencient d'un mode à l'autre.

- ✓ Do ionien (I de Do majeur) : aucune altération
- ✓ Do dorien (II de Sib majeur) : Mib et Sib
- ✓ Do phrygien (III de Lab majeur) : Réb, Mib, Lab et Sib
- ✓ Do lydien (IV de Sol majeur) : Fa#
- ✓ Do mixolydien (V de Fa majeur) : Sib
- ✓ Do éolien (VI de Mib majeur) : Mib, Lab et Sib
- ✓ Do locrien (VII de Réb majeur) : Réb, Mib, Solb, Lab et Sib.

49.2 L'armure des modes

Bien évidemment, on constate que les altérations correspondent à celles constitutives de la gamme mère de chacun des modes présentés ici, par exemple « Sib-Mib » pour la gamme-mère « Sib majeur » de « Do dorien ». Se pose alors la question de l'armure des morceaux écrits selon les principes de l'harmonie modale.

Doit-on ou non reprendre celle de la gamme mère, ou ne doit-on pas mettre d'armure particulière et ajouter ou retirer les altérations en fonction des besoins ? La question n'est pas totalement tranchée. Indiquer une armure permet d'établir une tonique, quitte à moduler éventuellement dans des modes parallèles à cette tonique. Ne pas indiquer d'armure laisse un champ plus vaste au compositeur.

49.3 La définition des modes par leurs « tétracordes »

Pour terminer, je vous propose l'analyse par « tétracorde » de chacun des modes

Toute gamme ou tout mode basé sur une suite de sept notes peut être divisé en 2 groupes de 4 notes, le premier du degré I au degré IV et le second du degré V au degré VII + le doublement de la tonique à l'octave.

Ce sera plus clair dans l'exemple suivant :



Dans l'exemple précédent, le premier « tétracorde » est composé des intervalles suivants, exprimés en nombre de demi-tons : 2 + 2 + 1

Les 2 premiers intervalles forment une tierce majeure, il est donc considéré comme un « tétracorde majeur ».

Le second « tétracorde » est composé des intervalles suivants exprimés en nombre de demi-tons :

$$2 + 1 + 2$$

Les 2 premiers intervalles forment une « tierce mineure », ce qui fait de ce « tétracorde » un « tétracorde mineur ».

On peut ainsi définir les modes par leurs « tétracordes ».

Le mode « phrygien » et le mode « lydien » sont particuliers. Le premier car ses « tétracordes » débutent chacun par un demi-ton, et le second de par son premier « tétracorde » en « quarte augmentée ». Leur type de « tétracorde » spécifique prend alors le nom du mode concerné.

- ✓ Ionien : tétracorde majeur + tétracorde majeur
- ✓ Dorien : mineur + mineur
- ✓ Phrygien : phrygien (débuté par un demi-ton) + phrygien
- ✓ Lydien : lydien (augmenté) + majeur
- ✓ Myxolydien : majeur + mineur
- ✓ Éolien : mineur + phrygien
- ✓ Locrien : phrygien + lydien

50 Les règles harmoniques des modes « ionien » et « dorien »

Par newjazz le 19/03/2018

Nous avons, dans les articles précédents, commencé à étudier les différents moyens d'identifier les modes. Poursuivons notre chemin dans les prochains articles en nous intéressant aux règles harmoniques qui régissent chacun de ces modes.

50.1	PRÉAMBULE	114
50.2	LE MODE « IONIEN »	114
50.3	LE MODE « DORIEN »	115

50.1 Préambule

Outre les degrés caractéristiques naturels que nous avons déjà mentionnés et que je me permettrai de rappeler à titre d'exhaustivité, nous verrons comment harmoniser chacun de ces modes en « triades » et en accords de 7^{ème} (comme nous l'avons fait pour les gammes majeures et mineures), comment chaque mode se rapporte à un type d'accord en particulier et enfin quelles sont les « cadences » à utiliser ou à éviter.


Avant de commencer, je signale encore qu'en ce qui concerne les fonctions harmoniques des accords en fonction de leur degré dans chaque mode, il faudra oublier les notions tonales de « dominante », « sous-dominante » et de leurs substituts. En harmonie modale, on ne parlera plus que d'accord de tonique ou d'accords caractéristiques.

Les accords caractéristiques contiennent le(s) degré(s) caractéristique(s) de chaque mode. Dans le cadre de l'harmonisation modale d'un morceau, on cherchera à éviter certains accords, à savoir tous ceux qui contiennent la « quinte diminuée » (b5), en raison de leur trop grande instabilité. Ce sont les seules occasions où le « triton » est proscrit du mode modal. En effet, les accords de « dominante 7 » ne sont pas interdits, à condition de ne pas former une « cadence parfaite » avec l'accord qui suit. Et le « triton » est également autorisé dans le cadre de l'expression du fragment modal (cf. [article 48](#)), cette dernière étant prééminente sur l'instabilité du triton pour l'affirmation du caractère modal.

Allez, ces différentes précisions étant faites, attachez vos ceintures, c'est parti !

50.2 Le mode « ionien »

gamme-mère: Do majeur
mode ionien (Do ionien)




DCN
IV

DCN
VII


[Audio](#)

gamme-mère: Do majeur
mode ionien (Do ionien)
harmonisation par triades



[Audio](#)

gamme-mère: Do majeur
mode ionien (Do ionien)
harmonisation par septièmes



[Audio](#)

Le mode « ionien » est celui qui débute au degré I de la gamme-mère. Il est associé à un « accord majeur » : I majeur de la gamme mère. Ses degrés caractéristiques sont le 4^{ème} et le

7^{ème}. Il est le seul mode naturel à disposer de 2 DCN. De fait, tous ses accords en-dehors de celui de tonique et de celui du V^{ème} degré sont alors considérés comme caractéristiques car ils contiennent tous l'une de ces 2 notes. Pour le reste, je vous rappelle ici que le mode « ionien » n'est rien d'autre que le « mode majeur » du système tonal que nous avons déjà très largement exploré tout au long de ce dossier (pour son harmonisation, voir [article 4](#)). Il est donc inutile de nous attarder davantage sur ce mode dans le présent article, sauf pour un détail qui a son importance.

Nous avons vu dans l'[article 48](#) que l'une des notes caractéristiques du mode ionien était son 4^{ème} degré. Or, comme nous l'avons vu dans l'[article 23](#), la quarte juste est considérée comme une consonance mixte. Elle n'est pas forcément simple à caser dans un environnement tonal. En revanche, l'emploi de cet intervalle dans un passage musical aura tendance à marquer l'aspect modal (et donc non-tonal) de celui-ci.

50.3 Le mode « dorien »

The image contains two musical diagrams for the Dorian mode. The top diagram shows the Dorian scale (Sib majeur mode dorien) and its triad harmonization. The bottom diagram shows the Dorian mode harmonized by septimes. Labels include 'DCN VI', 'accord caractéristique', and 'accord à éviter'.

Le mode « dorien » est celui qui part du degré II de la gamme-mère. Il est associé à un accord mineur : le mineur de la gamme mère. Son degré caractéristique naturel est le VI^{ème} degré. Les accords caractéristiques sont ceux des degrés, II, IV et VI, qui est également celui à éviter. La cadence à éviter est celle qui consisterait à enchaîner l'accord du IV^{ème} degré (ici IV7) avec celui du VII^{ème} degré (VII M7), car l'on obtient une « cadence parfaite » sur ce dernier. Non seulement celui-ci deviendrait alors une nouvelle tonique mais l'on sortirait alors du système modal.

51 [Les règles des modes « phrygien », « lydien » et « mixolydien »](#)

Par newjazz le 29/03/2018

Dans l'article précédent nous avons commencé à étudier les règles spécifiques concernant chacun des modes dits ecclésiastiques. Nous allons poursuivre ici avec les modes « dorien », « lydien » et « mixolydien ». Pour ceux qui prendraient la série en route, je vous invite à vous rendre à l'[article 46](#).

51.1	LE MODE « PHRYGIEN »	116
51.2	LE MODE « LYDIEN »	117
51.3	LE MODE « MIXOLYDIEN »	118

51.1 Le mode « phrygien »

gamme-mère: Lab majeur
mode phrygien (Do phrygien)

DCN
bII

accord caractéristique

accord caractéristique

accord à éviter

[Audio](#)

gamme-mère: Lab majeur
mode phrygien (Do phrygien)
harmonisation par septièmes

accord caractéristique

accord caractéristique

accord à éviter

accord à éviter

[Audio](#)

Le mode « phrygien » est celui qui part du degré III de la gamme mère. Il est associé à un accord mineur : « III mineur » de la gamme mère. Son degré caractéristique naturel est le 2^{ème} degré mineur. Les accords caractéristiques sont ceux des degrés II, V (également celui à éviter, cf. article 50) et VII. Comme dans tous les modes, on évitera les « cadences » qui seraient trop caractéristiques de la gamme mère.

Ici, cela concerne :

- ✓ « bIIIM7-bVIM7 », qui pourrait être interprétée comme une cadence plagale « IVM7-IM7 » de la gamme mère
- ✓ « bVIImin7-bIII7 », qui pourrait être interprétée comme une « demi-cadence » « IImin7-V7 » de la gamme mère
- ✓ « bIII7-bVIM7 », qui pourrait être interprétée comme une « cadence parfaite » « V7-IM7 » de la gamme mère

On constate ici que l'accord bIII7 n'est pas simple à utiliser dans le cadre de ce mode, et qu'il est éventuellement conseillé de l'éviter au même titre que celui du degré V. Les accords de dominante sont globalement à manier avec grande précaution, comme on a pu le voir tout au long de ce dossier.

En outre, on peut ajouter au sujet du mode « phrygien » qu'il est souvent choisi pour ses sonorités hispanisantes, proches du flamenco.

51.2 Le mode « lydien »

gamme-mère: Sol majeur
mode lydien (Do lydien)

DCN
#IV

gamme-mère: Sol majeur
mode lydien (Do lydien)
harmonisation par triades

accord caractéristique

accord caractéristique

accord à éviter

[Audio](#)

[Audio](#)

gamme-mère: Sol majeur
mode lydien (Do lydien)
harmonisation par septièmes

accord caractéristique

accord caractéristique

accord caractéristique

accord à éviter

[Audio](#)

Le mode « lydien » est celui qui part du degré IV de la gamme mère. Il est associé à un accord majeur : « IV majeur » de la gamme mère. Son degré caractéristique naturel est le IV augmenté. Les accords caractéristiques sont ceux des degrés II, IV (à éviter) et VII.

Les « cadences » à éviter seront les suivantes :

- ✓ « VM7-IM7 » qui pourrait être interprétée comme un mouvement I-IV de la gamme mère, donc l'enchaînement de 2 des degrés les plus importants du système tonal (cf. [article 5](#) du présent dossier), avec donc le risque de commencer à poser une tonalité
- ✓ « II7-VM7 » qui pourrait être interprétée comme une « cadence parfaite » « V7-IM7 » de la gamme mère

Encore une fois, l'accord de septième de dominante, placé ici sur le degré II, peut poser problème. On le remplacera avantageusement par sa version en triade qui appelle moins une résolution sur la tonique de la gamme mère.

51.3 Le mode « mixolydien »

gamme-mère: Fa majeur
mode mixolydien (Do mixolydien)

gamme-mère: Fa majeur
mode mixolydien (Do mixolydien)
harmonisation par triades

DCN
bVII

accord caractéristique

accord caractéristique

accord à éviter

[Audio](#)

[Audio](#)

gamme-mère: Fa majeur
mode mixolydien (Do mixolydien)
harmonisation par septièmes

accord caractéristique

accord caractéristique

accord caractéristique

accord caractéristique

accord à éviter

[Audio](#)

Le mode « mixolydien » est celui qui part du degré V de la gamme mère. Il est associé à un accord majeur : « V majeur » de la gamme mère... et surtout au V7 de la gamme mère, accord de dominante de celle-ci ! Cela fait du mode « mixolydien » le plus délicat à utiliser après le mode « ionien » si l'on souhaite éviter de retourner dans un modèle tonal.

Le degré caractéristique naturel est le « VII mineur ». Les accords caractéristiques sont ceux des degrés III (à éviter), V et VII. La principale cadence à éviter sera donc « I7-IVM7 » qui pourrait être interprétée comme une « cadence parfaite » « V7-IM7 » de la gamme mère.

Dans les prochains articles, nous étudierons le mode « éolien » et le cas très particulier du mode « locrien ». Nous étudierons également les « cadences modales », les « modes altérés » et plein d'autres choses passionnantes, je vous le promets !

Sur ce, bonne semaine et à très bientôt !

52 Les règles harmoniques des modes « éolien » et « locrien »

Par newjazz le 03/04/2018

Dans l'article précédent, nous avons étudié les règles encadrant l'utilisation des modes « phrygien », « lydien » et « mixolydien ». Je vous propose de poursuivre ici avec les modes « éolien » et « locrien ».

52.1 LE MODE « ÉOLIEN » (OU AÉOLIEN).....119

52.2 LE MODE « LOCRIEN »120

52.1 Le mode « éolien » (ou « aéolien »)

The image contains two musical diagrams for the Dorian mode. The top diagram shows the scale and triad harmonization. The bottom diagram shows the scale and seventh chord harmonization. Labels include 'gamme-mère: Mib majeur mode éolien (Do éolien)', 'DCN bVI', 'accord à éviter', and 'accord caractéristique'.

Le mode « éolien », nous le connaissons déjà bien puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que de la gamme mineure naturelle du système tonal (cf. [article 2](#)). D'ailleurs, parmi les gammes tonales traditionnelles, c'est sans doute la plus modale de toutes dans l'esprit, notamment par son absence de sensible qui empêche la formation d'un accord de dominante sur le V^{ème} degré et donc d'une « cadence parfaite » asseyant la tonalité.

Le mode « éolien » est basé sur le degré VI de la gamme mère. Il est associé à un accord mineur : « VI mineur » de la gamme mère. Le degré caractéristique naturel (DCN) est le « 6^{ème} degré mineur » (bVI).

Les accords caractéristiques sont ceux du degré II (à éviter), du degré IV et du degré VI.

On évitera comme toujours les « cadences » asseyant la tonalité de la gamme mère (ou relative majeure en système tonal), donc :

- ✓ « bVII7 – bIIIM7 » qui pourrait être interprétée comme une « cadence parfaite » V7 – IM7 de la gamme mère
- ✓ « bVII7 – Vmin7 » qui pourrait être interprétée comme un mouvement V7 – IIImin7 de la gamme mère
- ✓ « bVII7 – Imin7 » qui pourrait être interprétée comme une cadence rompue V7 – VImin7 de la gamme mère
- ✓ « IVmin7 – bVII7 » qui pourrait être interprétée comme une « demi-cadence » IImin7 – V7 de la gamme mère

- ✓ « bVIM7 – bIIIM7 » qui pourrait être interprétée comme une cadence plagale IVM7 – IM7 de la gamme mère

On le voit, l'accord de « 7^{ème} de dominante » ici sous l'appellation « bVII7 » nécessite toujours autant de précautions pour être utilisé, même s'il n'est pas à proprement parler « à éviter ». En effet, comme je vous l'ai précisé dans l'[article 50](#), le seul accord à éviter réellement dans le système modal est l'accord diminué b5 en triade ou -7(b5) pour la version « septième ». Et cela nous amène à parler du mode « locrien ».

52.2 Le mode « locrien »

Car le mode « locrien », basé sur le degré VII de la gamme mère, est précisément associé à ces fameux accords tabous du système modal, b5 et -7(b5). Et plus précisément c'est la nature même de l'accord de tonique du mode « locrien » ! C'est ce qui rend ce mode particulièrement compliqué à utiliser. Certains théoriciens en viennent même à ne pas du tout le considérer. Pourtant, il existe des styles musicaux où il est utilisé pour son caractère particulièrement sombre, comme par exemple le death metal.

gamme-mère: Réb majeur
mode locrien (Do locrien)

DCN
bV

gamme-mère: Réb majeur
mode locrien (Do locrien)
harmonisation par triades

accord caractéristique accord caractéristique

accord à éviter accord à éviter

[Audio](#) [Audio](#)

gamme-mère: Réb majeur
mode locrien (Do locrien)
harmonisation par septièmes

accord caractéristique accord caractéristique

[Audio](#)

Le mode « locrien » est basé sur le degré VII de la gamme mère. Son degré caractéristique naturel est le degré bV. Ses accords caractéristiques sont ceux basés sur les degrés I (à éviter, donc), bIII et bV.

Les « cadences » à éviter sont ici les suivantes:

- ✓ « bVI7 – bIIIM7 » qui pourrait être interprétée comme une « cadence parfaite » V7 – IM7 de la gamme mère
- ✓ « bIIImin7 – bVI7 » qui pourrait être interprétée comme une « demi-cadence » IImin7 – V7 de la gamme mère
- ✓ « bVM7 – bIIIM7 » qui pourrait être interprétée comme une cadence plagale IVM7 – IM7 de la gamme mère

Sur ce, à la semaine prochaine pour « modaliser » de plus belle !

53 [Les « cadences modales » 1](#)

[Par newjazz le 10/04/2018](#)

Durant les 45 premiers articles de ce dossier, essentiellement axés autour du système tonal, il n'y en a quasiment pas eu un seul où je n'ai pas évoqué les « cadences ».

Depuis que je vous expose le fonctionnement du système modal, je vous parle surtout des « cadences » que l'on ferait mieux d'éviter parce que cela pourrait nous ramener vers le « système tonal ». Il faut dire que le concept même de « cadence » repose souvent sur l'idée d'une tension que l'on résout, soit le fondement même du « système tonal » ! Mais il ne faudrait pas croire que les « cadences » sont absentes du « système modal », bien au contraire !

53.1	DES « CADENCES » DANS LE « SYSTÈME MODAL », QUELLE EST CETTE DIABLERIE ?	121
53.2	LES « CADENCES » DU MODE « IONIEN »	121
53.3	LES « CADENCES » DU MODE « DORIEN »	121

53.1 [Des « cadences » dans le « système modal », quelle est cette diablerie ?](#)

Il convient tout d'abord de préciser que les « cadences modales » ne sont pas totalement de même nature que les « cadences tonales », en cela qu'elles ne seront jamais représentatives d'une tension que l'on résout. Mais elles ont cela de commun avec les « cadences tonales » que leur fonction est d'asseoir le caractère particulier du mode dans lequel elles sont employées. Dans un contexte tonal, on en fera souvent usage pour affirmer une couleur modale particulière, pour « moduler » ! Car oui, en complément de tout ce qui a été exposé dans les [articles 17](#) à [21](#) du présent dossier concernant la modulation, je vous invite fortement à dépasser l'alternance tonale et à explorer, même dans un contexte principalement tonal, toute la palette des modes ! Mais ne nous égarons pas.

Les « cadences » que nous étudierons ici auront toutes pour caractéristique commune de traduire des mouvements entre l'accord de tonique du mode et les différents accords caractéristiques. Chacune de ces « cadences » pourra être répétée autant de fois que nécessaire, cette répétition traduisant par elle-même le caractère modal du passage musical concerné.

Dernière remarque avant d'attaquer le sujet qui nous intéresse aujourd'hui. Nous avons vu dans l'[article 48](#) que dans un contexte modal, les accords peuvent exprimer le contexte en question notamment en reproduisant le fragment modal. Dans les « cadences » que nous allons explorer, le fragment modal ne sera pas nécessairement employé dans les accords, puisque ce ne sera plus un seul accord qui sera chargé d'exprimer le mode, mais que cette expression du mode sera dévolue à la « cadence » elle-même.

Trêve de préambule, attaquons-nous au cœur du sujet !

53.2 [Les « cadences » du mode « ionien »](#)

Tout comme dans l'[article 51](#), nous ne reviendrons pas ici davantage sur le fonctionnement du mode principal de la gamme mère. J'invite ceux qui souhaitent réviser le sujet à relire notamment l'[article 7](#) du présent dossier.

53.3 [Les « cadences » du mode « dorien »](#)

On trouve 3 grandes « cadences » dans le mode « dorien ». La première est celle qui évolue du premier degré mineur vers le second degré « mineur 7 ».

<p>gamme mère: Si b majeur mode dorien (Do dorien)</p> <p>Cadence Imin - IImin7</p> <p>Do min Ré min 7</p> <p style="text-align: center;">Audio</p>	<p>gamme mère: Si b majeur mode dorien (Do dorien)</p> <p>Cadence Imin - bVIIImaj7</p> <p>Do min Sib maj 7</p> <p style="text-align: center;">Audio</p>
--	--

Ladite « cadence » peut être également prolongée sur 4 mesures. On constatera à l'écoute ce qui a été énoncé plus haut : aucun de ces accords ne constitue de tension que l'accord suivant résoudrait, ce qui est également valable pour toutes les « cadences » que l'on va étudier.

La 2^{ème} « cadence » est celle qui mène du premier « degré mineur » vers le VII^{ème} degré majeur 7.

Cette « cadence » est dite « pandiatonique », car l'ensemble des notes du mode sont réparties sur les 2 accords qui la composent.

<p>gamme mère: Si b majeur mode dorien (Do dorien)</p> <p>Cadence Imin - IImin7 - bVIIImaj7</p> <p>Do min Ré min 7 Sib maj 7</p> <p style="text-align: center;">Audio</p>	<p>gamme mère: Si b majeur mode dorien (Do dorien)</p> <p>Cadence Imin - IV7</p> <p>Do min Fa 7</p> <p style="text-align: center;">Audio</p>
---	---

On peut également intercaler un accord du « second degré mineur » entre le Imin et le bVIIImaj7.

Enfin, la dernière « cadence » est celle qui mène du « premier degré mineur » vers le 4^{ème} degré « dominante » 7. Je mets « dominante » entre guillemets car il s'agit ici de souligner davantage la structure de l'accord (une triade majeure surmontée d'une tierce mineure) que sa fonction, qui n'a pas de sens dans le cadre modal. On remarquera également que la présence du triton Mib-La n'est ici pas aussi génératrice de tension que dans un contexte tonal.

54 Les « cadences modales » 2

Par newjazz le 17/04/2018

Je vous propose dans le présent article de poursuivre le chemin sur lequel nous nous sommes engagés la semaine dernière, c'est-à-dire le passage en revue des « cadences » caractéristiques de chaque mode.

Après le mode « dorien », vient donc...

54.1	LE MODE « PHRYGIEN »	123
54.2	LE MODE « LYDIEN »	124
54.3	LE MODE « MIXOLYDIEN »	125
54.4	LE MODE « ÉOLIEN »	125
54.5	LE MODE « LOCRIEN »	126

54.1 Le mode « phrygien »

Les « cadences » principales du mode « phrygien » sont les « cadences » suivantes. La première nous fait passer de l'accord de tonique mineur (ici I mineur) à celui du 2^{ème} degré bémolisé (ici bIIIM7).

gamme mère: La b majeur
mode phrygien (Do phrygien)

Cadence Imin - bIIIM7

Do mineur Réb M7

[Audio](#)

gamme mère: La b majeur
mode phrygien (Do phrygien)

Cadence Imin - IVmin7 - bIIIM7

Do mineur Fa min 7 Réb M7

[Audio](#)

La 2^{ème} cadence introduit le passage par l'accord mineur du degré IV (ici IV mineur 7) entre les 2 accords de la précédente.

La 3^{ème} propose le passage de l'accord de tonique (I mineur 7) à celui du 7^{ème} degré bémolisé (ici bVII mineur 7).

gamme mère: La b majeur
mode phrygien (Do phrygien)

Cadence Imin7 - bVIImin7

Do min 7 Sib min 7

[Audio](#)

gamme mère: La b majeur
mode phrygien (Do phrygien)

Cadence Imin7 - bVIImin7 - bIIIM7

Do min 7 Sib min 7 Réb M7

[Audio](#)

On peut également proposer un enchaînement du I mineur 7 au bVII mineur 7 suivi du bIIIM7.

gamme mère: La b majeur
mode phrygien (Do phrygien)

Cadence Imin7 - bVIImin7 - bIIM7

[Audio](#)

Ce qui revient à placer le bVII mineur 7 entre les 2 accords de la première « cadence ».

54.2 Le mode « lydien »

Le mode « lydien » verra l'emploi des formules suivantes. On trouvera notamment le passage de l'accord de tonique, à savoir le IM7, à celui du 7^{ème} degré (ici VII mineur 7).

gamme mère: Sol majeur
mode lydien (Do lydien)

Cadence IM7 - VIImin7

[Audio](#)

gamme mère: Sol majeur
mode lydien (Do lydien)

Cadence IM7 - IIImin7 - VIImin7

[Audio](#)

Cette cadence peut être enrichie par l'introduction d'un accord basé sur le 3^{ème} degré (ici III mineur 7), comme dans l'exemple suivant.

À la formule précédente, on pourra même ajouter si le cœur nous en dit l'accord du 6^{ème} degré (ici VI mineur 7), en repassant toutefois par le degré I, comme ci-dessous :

gamme mère: Sol majeur
mode lydien (Do lydien)

Cadence IM7 - IIImin7 - VImin7 - IM7 - VIImin7

[Audio](#)

gamme mère: Sol majeur
mode lydien (Do lydien)

Cadence II7 - IM7

[Audio](#)

Enfin, on pourra également employer à volonté la cadence qui nous mène du 2^{ème} degré (ici II7) à l'accord de tonique :

gamme mère: Fa majeur
mode mixolydien (Do mixolydien)

Cadence I7 - bVIIM7

Do 7 Sib M7

[Audio](#)

54.3 Le mode « mixolydien »

Il est important de rappeler ici que le mode « mixolydien » est celui qui est en quelque sorte caractéristique de la dominante de la gamme mère. Il est donc à utiliser de manière particulièrement précautionneuse si l'on souhaite éviter de revenir dans le « système tonal ».

Le mode « mixolydien » verra surtout des alternances entre les accords de tonique (ici I7), du 5^{ème} degré (ici Vmin7) et du septième degré bémolisé (bVIIM7). On aura ainsi le mouvement entre le I7 et le bVIIM7 :

gamme mère: Fa majeur
mode mixolydien (Do mixolydien)

Cadence I7 - bVIIM7

Do 7 Sib M7

[Audio](#)

gamme mère: Fa majeur
mode mixolydien (Do mixolydien)

Cadence I7 - Vmin7 - I7 - bVIIM7

Do 7 Sol min 7 Do 7 Sib M7

[audio](#)

On trouvera également le mouvement qui alternera entre le I7, le Vmin7 et le bVIIM7 :

Cadence que l'on pourra enrichir avec les accords basés sur les 6^{ème} et 2^{ème} degrés, respectivement VImin7 et IImin7 :

gamme mère: Fa majeur
mode mixolydien (Do mixolydien)

Cadence I7 - VImin7 - Vmin7 - I7 - IImin7 - bVIIM7

Do 7 La min 7 Sol min 7 Do 7 Ré min 7 Sib M7

[Audio](#)

Mais poursuivons.

54.4 Le mode « éolien »

Le mode « éolien » est principalement caractérisé par des alternances entre l'accord de tonique (ici Imin7) et le 7^{ème} degré bémolisé (bVII7). Pour éternel rappel : ce dernier correspondant à la dominante de la gamme mère... bref, si vous avez lu les articles 50 et suivants vous connaissez la suite ! Mais revenons à notre sujet direct. Nous trouverons pour le mode « éolien » la cadence préalablement décrite entre le Imin7 et le bVII7 :

gamme mère: Mib majeur
mode éolien (Do éolien)

Cadence Imin7 - bVII7

Do min 7 Sib 7

[Audio](#)

gamme mère: Mib majeur
mode éolien (Do éolien)

Cadence Imin7 - bVIM7 - bVII7

Do min 7 Lab M7 Sib 7

[Audio](#)

Cadence qui pourra être agrémentée par l'introduction de l'accord basé sur le 6^{ème} degré bémolisé (ici bVIM7), comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant :

Et pour finir, intéressons-nous au cas du mode « locrien » !

54.5 Le mode « locrien »

Comme nous l'avons vu dans l'[article 52](#), le mode « locrien » est particulièrement controversé, notamment en raison de la « fragilité » de son accord de tonique intégrant la quinte diminuée formant triton avec la fondamentale. Pour éviter l'instabilité dudit accord, il peut arriver dans certains cas que l'on altère ce dernier.

Ainsi, dans l'exemple suivant (bIIImin du mode « locrien » vers IM), l'accord de tonique ne sera plus sur le modèle b5 mais reposera sur une construction de type majeure, l'aspect modal étant introduit par l'alternance avec le bIIImin :

gamme mère: Réb majeur
mode locrien (Do locrien)

Cadence bIIImin - IM (altération du Iminb5 du mode locrien)

Mib mineur Do majeur

[Audio](#)

55 Deux figures d'écriture du « système modal »

Par newjazz le 24/04/2018

Dans les précédents articles, nous avons commencé à explorer l'utilisation des modes, notamment à travers l'étude de leurs caractéristiques harmoniques et des « cadences » qui les articulent.

Dans le présent article, je vous propose de poursuivre cette exploration à travers l'étude 2 figures d'écriture très employées dans le « système modal ». Comme je vous l'ai déjà moult fois expliqué, le système tonal repose essentiellement sur la résolution de tensions, là où le « système modal » est davantage porteur de l'idée d'une certaine stabilité, ou plus exactement d'une mise en suspension. Dans le cadre de ces idées de stabilité et de suspension, il me semble donc cohérent de revenir d'abord sur une forme évoquée déjà dans l'[article 29](#) du présent dossier, à savoir la « pédale », avant de vous présenter l'autre forme du jour, « l'ostinato ».

55.1	LE RETOUR DE LA « PÉDALE »	127
55.2	« L'OSTINATO »	127

55.1 Le retour de la « pédale »

Nous avons vu précédemment que la « pédale » reposait sur la présence d'une ou 2 notes à travers plusieurs accords contigus, note(s) maintenue(s) en général à la même octave, ce qui implique les renversements d'un ou plusieurs des accords concernés. Cette forme d'écriture porte donc en elle-même la stabilité invoquée par le système modal. Attention, il ne s'agit pas pour autant de prétendre qu'elle ne s'utilise que dans ce cadre-là ! Nous avons vu dans l'[article 29](#) qu'elle est totalement pertinente également dans un contexte tonal. Mais la répétition d'une ou plusieurs notes sur un temps relativement long s'applique particulièrement bien au système modal, comme nous le voyons dans l'exemple suivant en « Do dorien » :

mode: Do dorien

Do min 7 Fa maj Ré min 7 Do min 7

[Audio](#)

La « pédale » est ici déterminée par le Do maintenu à la ligne de basse sur tous les accords de cette suite.

55.2 « L'ostinato »

« L'ostinato » est une forme d'écriture qui repose elle aussi sur la répétition. D'ailleurs, le terme « ostinato » provient de l'italien « obstiné », et ce n'est pas pour rien : il désigne un ensemble musical bref qui sera répété autant qu'on le souhaite. Bien souvent d'ailleurs, « pédale » et « ostinato » peuvent être employés ensemble. On observe ainsi souvent un « ostinato » se développer au-dessus d'une « pédale » ... comme ci-dessous où l'on répète plusieurs fois une cellule musicale basée sur le schéma harmonique de l'exemple précédent :

mode: Do dorien

Do min 7 Fa maj Ré min 7 Do min 7 Do min 7

Fa maj Ré min 7 Do min 7 Do min 7 Fa maj Ré min 7

Do min 7 Do min 7 Fa maj Ré min 7 Do min 7

[Audio](#)

Toutefois « l'ostinato » se différencie de la « pédale » sur plusieurs plans. Tout d'abord, « l'ostinato » ne repose en général pas que sur une ou 2 notes comme le fait la « pédale ». Ensuite, et surtout, cette forme d'écriture peut être « mélodique », « harmonique » et/ou « rythmique », là où la « pédale » sera toujours « harmonique ». Enfin, on observe que si la « pédale » se base sur la répétition de notes longues, le module à l'origine de « l'ostinato » est le plus souvent constitué de plusieurs notes de courte durée.

Pour illustrer cette notion « d'ostinato », on peut citer plusieurs exemples, même si l'on pourra s'éloigner du cadre strictement modal. Ainsi, en ce qui concerne « l'ostinato mélodico-harmonique », on pense bien sûr au Boléro de Ravel, répété pas moins de 17 fois. Pour « l'ostinato rythmique », les rythmes africains sont particulièrement « parlants », ceux-ci pouvant se développer même en polyrythmies. Enfin, dans le cadre des musiques actuelles, on pourra considérer que c'est la boucle audio qui sera la représentante du concept « d'ostinato ».

56 [Introduction aux « modes altérés »](#)

[Par newjazz le 02/05/2018](#)

Dans le précédent article, je vous avais proposé une petite pause dans l'étude des caractéristiques pures et dures des différents modes, pause dont j'avais profité pour vous présenter 2 formes d'écriture particulièrement usitées dans le « système modal », j'ai nommé la « pédale » et « l'ostinato ».

Aujourd'hui, je vous invite à retourner dans les entrailles théoriques. Et je débiterai cette nouvelle étape de notre voyage par une question. Peut-on établir des modes à partir d'une gamme mère mineure ? La réponse est : oui !

Je poursuivrai par une autre question. Peut-on établir des modes à partir de tous les types de gammes mères mineures ? La réponse est à nouveau : oui !

Et, attention, 3^{ème} et ultime question - roulements de tambour ! Peut-on établir des modes à partir d'autres types de gammes mères ? La réponse est encore : oui !

Et petit spoiler : on peut ainsi obtenir 28 nouveaux modes... Mais chaque chose en son temps.

56.1	RAPPEL DES GAMMES MINEURES	129
56.2	LE CAS DE LA GAMME MINEURE NATURELLE	129
56.3	LES MODES ISSUS DE LA GAMME « MINEURE MÉLODIQUE »	129
56.4	LES MODES ISSUS DE LA GAMME « MINEURE HARMONIQUE »	130

56.1 [Rappel des gammes mineures](#)

Rappelons ici rapidement quels sont les types de gammes mineures dont nous disposons. Nous avons la gamme « mineure naturelle », la gamme « mineure harmonique » et la gamme « mineure mélodique ». J'invite tous ceux qui souhaitent se remémorer les détails de structure de chacune de ces gammes à se rendre à l'[article 2](#) du présent dossier.

56.2 [Le cas de la gamme mineure naturelle](#)

Nous ne nous étendrons pas sur les modes issus de la gamme « mineure naturelle ». En effet, celle-ci correspondant au mode « éolien » de la gamme mère majeure à laquelle elle se réfère (dans le cas présent sa relative majeure), les modes qui découleraient de cette gamme « naturelle mineure » ne seraient rien d'autre que ceux issus de la gamme mère majeure de référence.

56.3 [Les modes issus de la gamme « mineure mélodique »](#)

Comment, je vous parle de la gamme « mineure mélodique » avant la gamme harmonique ? Il y a une bonne raison à cela. En effet, par rapport à la « gamme majeure », la gamme « mineure mélodique » ne présente qu'une seule altération, celle qui se trouve au niveau de la tierce. Les modes issus de cette gamme n'auront donc eux aussi qu'une seule altération de différence d'avec les modes issus de la « gamme majeure ».

Nous avons vu dans l'[article 2](#) de ce dossier que le « système tonal » ne tolère la gamme « mineure mélodique » que lorsqu'elle s'exprime de manière ascendante, et qu'en mode descendant elle est remplacée par la gamme « mineure naturelle ». Dans le « système modal », ce principe est en général abandonné : les modes basés sur la gamme mère « mineure mélodique » s'expriment équitablement en montée et en descente.

Les « modes naturels » issus des gammes mères majeures se distinguaient par leurs DCN, degrés caractéristiques naturels. Les « modes altérés », issus des gammes mères mineures, se distinguent par leurs... DCA, degrés caractéristiques altérés !

Les modes issus des gammes mineures mélodiques et leurs degrés caractéristiques altérés (DCA)

Gamme-mère: Do mineur mélodique

mode ionien $b3$ $bIII$

mode phrygien $b6$ VI

mode lydien $\#5$ $\#V$

mode lydien $b7$ $bVII$

mode mixolydien $b6$ bVI

mode locrien $b2$ II

mode locrien $b4$ bIV

[MinMel 01 ionien bemol 3 00:07](#)

[MinMel 02 phrygien becarre 6 00:07](#)

[MinMel 03 lydien diese 5 00:07](#)

[MinMel 04 lydien bemol 7 00:07](#)

[MinMel 05 mixolydien bemol 6 00:07](#)

[MinMel 06 locrien becarre 2 00:07](#)

[MinMel 07 locrien bemol 4 00:07](#)

56.4 Les modes issus de la gamme « mineure harmonique »

Enfin, pour terminer cette rapide introduction aux « modes altérés », voici la liste des modes issus de la gamme « mineure harmonique ». On notera que bien sûr, ici le premier mode n'est pas un mode « ionien » mais un mode « éolien ».

Les modes issus des gammes mineures harmoniques et leurs degrés caractéristiques altérés (DCA)

Gamme-mère: Do mineur harmonique

[MinHarm 01 Eolien bécarré 7 00:07](#)

[MinHarm 02 locrien bécarré 6 00:07](#)

[MinHarm 03 ionien diese 5 00:07](#)

[MinHarm 04 dorien diese 4 00:07](#)

[MinHarm 05 phrygien bécarré 3 00:07](#)

[MinHarm 06 lydien diese 2 00:07](#)

[MinHarm 07 locrien bemol 4 double bemol 7 00:07](#)

[57 « Modes altérés », le cas spécifique de la « gamme altérée »](#)

[Par newjazz le 14/05/2018](#)

Dans le dernier article, je vous ai proposé une introduction aux modes issus des gammes « mineures mélodique et harmonique ». Avant de nous plonger dans l'étude de chacun d'entre eux en détail, je vous invite à vous pencher avec moi sur 2 d'entre eux plus spécifiquement respectivement appelés : la gamme altérée et la gamme « Bartok ». Nous commencerons aujourd'hui par l'étude de la première.

57.1	LES CARACTÉRISTIQUES DE LA « GAMME ALTÉRÉE »	131
57.2	L'UTILISATION DE LA « GAMME ALTÉRÉE »	132
57.3	ASTUCE	132

[57.1 Les caractéristiques de la « gamme altérée »](#)

La « gamme altérée » est construite sur le 7^{ème} mode issu de la gamme « mineure mélodique » que nous avons vue dans l'article précédent. Il s'agit donc du mode intitulé « mode locrien bémol 4 ». On appelle également ce mode le « mode superlocrien ».

On retrouve dans le mode « superlocrien » toute l'ambiguïté de l'usage du « locrien » que nous avons déjà évoquée dans le cadre des « modes naturels » issus d'une gamme mère majeure (cf [article 52](#)). Bien évidemment, cette ambiguïté, cette instabilité du mode « locrien » bémol 4 est principalement amenée par l'absence de « quinte juste », plus exactement par l'altération de la quinte. Jusque-là, nous restons dans le même cadre que pour le mode « locrien » des gammes mères majeures, le mode « locrien naturel ». Mais l'altération du 4^{ème} degré de la « gamme altérée », le fameux « b4 », correspond à l'altération du dernier degré qui restait encore intact dans le mode « locrien naturel », en-dehors de la tonique du mode bien sûr. Dans la « gamme altérée », ce sont donc tous les degrés hors tonique qui sont susceptibles de porter une tension !

Comment, on ose parler de tension dans le « système modal » !? Eh oui, c'est d'ailleurs bien pour cela que l'on n'emploiera la « gamme altérée » qu'assez rarement dans un contexte strictement modal, tout comme le mode « locrien naturel » d'ailleurs (cf. [article 52](#)).

57.2 L'utilisation de la « gamme altérée »

La « gamme altérée » sera en effet bien plus utilement employée comme une modulation dans un cadre tonal. Plus spécifiquement, le mode « superlocrien » s'emploie avec des accords de « 7^{ème} de dominante enrichis » (cf. [article 33](#)), notamment avec une neuvième et/ou une treizième mineure comme dans l'exemple ci-dessous, basé sur le classique schéma du système tonal, le II-V-I :

Accords Ré min 7 Sol 7 b9 b13 Do M7

Degrés II V I

[Audio](#)

Dans l'exemple précédent, la montée diatonique à partir de l'accord de Sol 7 b9 b13 reprend toutes les notes de la « gamme altérée » de Sol : Sol, Lab, Sib, Dob (Si), Réb, Mib, Fa et retour sur le Sol.

Et l'on notera que l'on a bien les notes principales d'un accord de 7^{ème}, à savoir la fondamentale (ici Sol), la tierce (ici sous la forme b4, Dob donc Si sur les instruments tempérés) et la septième (ici Fa). 9^{ème} augmentée (#9) ou d'une 11^{ème} augmentée (#11).

57.3 Astuce

Je terminerai cet article par une petite astuce à destination des improvisateurs. Cette astuce découle du faible intervalle (un demi-ton) entre la tonique de la « gamme altérée » et celle de sa gamme mère « mineure mélodique ». Lorsque vous vous trouvez en situation d'utiliser une « gamme altérée », pensez celle-ci plutôt comme une gamme « mineure mélodique » située un demi-ton au-dessus. Dans l'exemple précédent, imaginez plutôt un « Lab mineur mélodique » qui démarrerait sur son 7^{ème} degré. Le résultat sonore sera strictement le même mais dans bien des cas vous visualiserez les notes à jouer de manière plus efficace.

58 « Modes altérés », le cas spécifique de la « gamme Bartok »

Par newjazz le 22/05/2018

Nous avons débuté dans l'article précédent l'étude de 2 cas particuliers parmi les « modes altérés ». Rappelons à ce sujet que les « modes altérés » sont les modes construits à partir d'une gamme mère non majeure. Les 2 cas particuliers en question sont la « gamme altérée » et la « gamme Bartok ». Après avoir exploré la première dans l'article précédent, je vous propose d'étudier la seconde dans le présent article.

58.1	LES CARACTÉRISTIQUES DE LA GAMME « BARTOK »	133
58.2	L'UTILISATION DE LA « GAMME BARTOK »	134

58.1 Les caractéristiques de la gamme « Bartok »


On appelle « gamme Bartok » le 4^{ème} mode issu de la « gamme mineure mélodique », soit le mode lydien b7. Elle tire son nom du fait que c'est le compositeur hongrois Béla Bartók qui l'a popularisée au début du vingtième siècle. En raison du triton créé entre sa tierce majeure et sa « 7^{ème} mineure », on appelle ce mode également le « mode lydien dominant », en référence au mode « mixolydien naturel » (cf. [article 51](#)) lui aussi caractérisé par un triton entre sa tierce majeure et sa septième mineure, et qui est rattaché à l'accord de dominante de la gamme mère dans le cadre du « système tonal ».

Comme nous l'avons vu tout au long de ce dossier, notre oreille est habituée à ce fameux « système tonal » et aux résolutions des tensions engendrées par celui-ci notamment par le triton. En conséquence, dans le cadre de la gamme « Bartok », il est vrai que l'enchaînement des 3 derniers degrés de ce mode semble quasiment appeler une résolution traditionnelle via une « cadence parfaite ».

Ainsi dans l'exemple suivant, on est presque en droit d'attendre un Fa après le dernier Do.

Gamme-mère: Sol mineur mélodique
Mode Lydien b7 (Do lydien b7)

Accord: Do 7b5



[Audio](#)

Toutefois, la comparaison du mode lydien b7 avec le mode « mixolydien » naturel s'arrête là. En effet, à l'inverse de ce dernier, la gamme « Bartok » est totalement incapable de résoudre la tension éventuellement créée par son triton. Et ce pour une simple raison : elle ne possède pas en elle-même la note de résolution ! La note de résolution est une note étrangère à ce mode. Ainsi dans l'exemple précédent, le Fa éventuellement attendu après la fin de la montée n'existe tout simplement pas dans ce mode. À l'inverse de ce qui se produit avec le mode « mixolydien » naturel qui contient la note de résolution et peut donc facilement créer une « cadence parfaite ».

Enfin, la gamme « Bartok » est également particulièrement intéressante car les notes qui la composent sont en effet les 7 premiers harmoniques naturels tempérés de la tonique du mode, une fois que l'on a retiré les « doublons » de la liste des harmoniques. Pour plus de clarté, je

vous invite à revoir le tableau des harmoniques représenté dans l'[article 23](#), et à le comparer à la « gamme Bartok » présentée dans l'exemple précédent.

58.2 L'utilisation de la « gamme Bartok »

Le mode Lydien b7, de par sa proximité avec le mode « mixolydien naturel » que nous avons évoqué ci-dessus, s'applique particulièrement à l'usage avec des accords de structure « dominante 7 ». La quinte de ces accords peut être juste ou diminuée (accords de type 7b5), la quarte augmentée et la quinte juste de la gamme « Bartok » permettant de couvrir les 2 cas de figure, comme on peut le voir et l'entendre dans les exemples suivants :

Lydien b7 sur accord 7

Gamme-mère: Sol mineur mélodique
Mode Lydien b7 (Do lydien b7)

Accord: Do 7

[Audio](#)

Lydien b7 sur accord 7b5

Gamme-mère: Sol mineur mélodique
Mode Lydien b7 (Do lydien b7)

Accord: Do 7b5

[Audio](#)

On notera d'ailleurs que dans cet exemple ainsi que dans le tout premier de cet article, l'accord est un b5 (Sol bémol) et non un #11 (Fa #). On considère que l'on est dans un contexte tempéré, ce qui permet d'employer justement le Fa# de Do lydien 7.

Pour finir, et pour satisfaire les amateurs d'harmonies très enrichies, sachez que l'on emploie également beaucoup cette gamme en lien avec des accords de type 13(#11) comme dans l'exemple suivant :

Lydien b7 sur accord 7 13 #11

Gamme-mère: Ré mineur mélodique
Mode Lydien b7 (Sol lydien b7)

Accord: Sol 7 13 #11

[Audio](#)

59 « Modes altérés », le cas spécifique de la « half-diminished scale »

Par newjazz le 28/05/2018

Hop hop hop, ça y est je vous entends vous élever contre l' « affreux anglicisme » du titre, symbole de l'impérialisme culturel anglo-saxon dont nous sommes chez Audiofanzine les serviles valets, comme c'est bien connu.

Pourquoi diable newjazz nous parle-t-il de la « half-diminished scale » alors qu'en bon français bien de chez nous, on dit « gamme demi-diminuée », hein ? Non mais il y en a assez à la fin, on n'est plus chez nous ! Eh bien, si j'ai choisi le terme anglophone plutôt que francophone, c'est qu'il y a 2 raisons bien précises à cela, dont l'une est d'ailleurs la conséquence directe de l'autre. Tout d'abord, roulements de trompettes et sonnage de tambours... Les 2 dénominations ont beau être lexicalement la traduction littérale l'une de l'autre, elles ne désignent pourtant pas du tout les mêmes gammes ! Et ensuite, seule la « gamme » définie par la dénomination anglo-saxonne correspond à un « mode altéré », le sujet qui nous intéresse à ce stade du présent dossier.

Une autre question que vous vous posez peut-être est de savoir pour quelle raison j'ai choisi de parler de ce mode comme d'un cas spécifique, alors que je n'avais annoncé dans ce cadre que la « gamme altérée » et la « gamme Bartok » ? Tout simplement parce j'ai jugé qu'au vu de la confusion légitime engendrée par les dénominations identiques au premier abord et pourtant profondément antagonistes, il était nécessaire de proposer rapidement un article permettant de clarifier les choses. Quitte à être contraint dans ledit article de m'éloigner un peu de la thématique des « modes altérés » au moment d'expliquer rapidement ce qu'est la « gamme demi-diminuée » à la française, qui comme je l'ai dit n'est justement pas un « mode altéré ».

Mais voyons tout d'abord ce qu'est la « half-diminished scale ».

59.1	LA « HALF-DIMINISHED SCALE »	135
59.2	LA GAMME « DEMI-DIMINUÉE »	136

59.1 La « half-diminished scale »

La « half-diminished scale » est le nom que les anglo-saxons donnent au 6^{ème} mode de la gamme « mineure mélodique », celui que nous avons appelé dans l'[article 56](#) le mode « locrien bécarre 2 », dont je vous redonne un exemple ici :

Gamme mère: Mi b mineur mélodique
Mode locrien bécarre 2 (Do bécarre 2)

[Audio](#)

Dans le précédent article concernant la « gamme Bartok », je vous avais indiqué qu'elle s'adaptait très bien à l'improvisation autour des accords de type 7 et 7b5. Eh bien, le mode « locrien » bécarre 2 quant à lui s'avère particulièrement adapté pour improviser autour des accords de type mineur 7b5, comme on peut l'entendre ici :

Gamme-mère: Mi b mineur mélodique
mode locrien bécarré 2 (Do locrien bécarré 2)

Accord: Do min 7b5

[Audio](#)

C'est assez logique si l'on considère que ce mode intègre la fondamentale, la « tierce mineure », la « quinte diminuée » et la « 7^{ème} mineure » de ce genre d'accords. En revanche, en l'absence d'une « quinte juste », il se révèle totalement inutilisable avec des « accords mineur 7 » normaux.

59.2 La gamme « demi-diminuée »

La gamme « demi-diminuée » telle que nous l'entendons en France n'a structurellement pas grand-chose à voir avec la « half-diminished scale », comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant :

Gamme demi-diminuée (Do demi-diminué)

[Audio](#)

Comme je l'ai mentionné plus haut, il ne s'agit pas ici d'un mode altéré, même si elle est très proche de la « gamme altérée » (cf. [article 57](#)). En réalité, c'est la gamme dite « demi-ton/ton », car elle est composée de l'alternance stricte de ces 2 intervalles. Il ne s'agit pas d'une « gamme diatonique » à proprement parler, nous reviendrons plus tard sur ce type de structures. Elle est composée de 8 notes au lieu des sept que l'on rencontre le plus souvent. Elle est par définition directement associée à la gamme « ton/demi-ton », avec laquelle elle est d'ailleurs parfois confondue dans certaines publications internet...

Quant à son utilisation, eh bien elle n'est pas faite pour dissiper la confusion d'avec la « half-diminished scale » car elle s'emploie exactement dans le même contexte que cette dernière, comme on peut le voir ici où elle est employée au-dessus du même accord que dans l'exemple d'utilisation du mode « locrien » bécarré 2 :

Gamme demi-diminuée (Do demi-diminué)

Accord: Do min 7b5

[Audio](#)

60 [Aparté, retour sur la « pédale »](#)

Par newjazz le 04/06/2018

Chers amis, je me permets d'effectuer avec le présent article un petit aparté dans le déroulé de notre dossier.

En effet, j'ai évoqué dans l'[article 55](#) la « pédale » comme mode d'écriture dans le « système modal ». patrick_g75, un AFien qui suit ce dossier depuis le début et que je salue m'a alors fait remarquer dans [un commentaire](#) que la définition même que je donnais de la « pédale » ainsi que la nomenclature que j'employais pour les exemples d'accords ne lui semblaient pas totalement appropriés. Je le remercie pour ce commentaire, et je vais donc m'atteler dans le présent article à préciser le concept de « pédale », en complément et éventuelle clarification de ce que j'ai déjà écrit sur le sujet dans les [articles 55](#) et [29](#).

Le point principal soulevé par Patrick_g75 était que selon la définition que je donnais de la « pédale », je faisais de la « note-pédale » obligatoirement une note réelle à tous les accords concernés par la « pédale » en question, alors que celle-ci peut très bien être étrangère auxdits accords. Concernant les notes réelles et étrangères, je vous renvoie à l'[article 8](#). De fait, cette remarque tout à fait pertinente appelle certaines précisions de ma part.

60.1	LA « PÉDALE » DANS LE JAZZ	137
60.2	LA « PÉDALE » EN HARMONIE CLASSIQUE	137

60.1 [La « pédale » dans le jazz](#)

En fait, cette remarque est d'autant plus intéressante qu'elle nous emmène aux différences fondamentales qui peuvent exister entre jazz et musique classique. J'ai bien conscience de l'aspect extrêmement simplificateur de ces dénominations et de la diversité et de la richesse des réalités qu'elles recouvrent, je vous prie de m'en excuser par avance.

On pourrait ainsi schématiser en considérant que le jazz intègre plus facilement la dissonance comme une composante intrinsèque du style, qui ne nécessite pas obligatoirement de résolution mais trouve sa justification en elle-même, et par elle-même, là où dans l'harmonie classique (souvent tonale) la dissonance est souvent associée à la nécessité d'une résolution. En conséquence, les notions de notes réelles et étrangères ne sont plus aussi marquées en jazz qu'en musique classique.

Ainsi, lorsque l'on harmonise un morceau de jazz, l'on considère les notes éventuellement étrangères à un accord donné bien souvent comme des enrichissements, donnant naissance à de nouveaux types d'accords. Par conséquent, les « notes-pédale » sont elles-mêmes davantage considérées comme des notes réelles de ces nouveaux types d'accords, plutôt que comme des notes étrangères à des types d'accords plus « classiques ». Le renversement d'accords devient alors un élément central de l'utilisation de « notes-pédale » dans ce type d'harmonisation. C'est la réalité que j'ai traduite dans l'exemple formulé dans l'[article 55](#).

60.2 [La « pédale » en harmonie classique](#)

En harmonie classique, la réalité est un peu autre. En effet, la « note de pédale » doit être réelle aux accords de début et de fin, mais pas nécessairement aux accords de transition dont elle peut être étrangère, à condition toutefois que ce ne soit pas sur plus de 2 accords consécutifs.

Enfin, on considère que la pédale est l'une des expressions typiques du mouvement oblique dont nous avons parlé dans l'[article 22](#).

61 Les modes issus du système mineur mélodique

Par newjazz le 25/07/2018

Après le petit aparté du dernier article, il est grand temps de revenir à nos « modes altérés » préférés.

Nous avons vu dans l'[article 56](#) que les « modes altérés » étaient issus des gammes mineures, et plus spécifiquement des gammes mineures mélodique et harmonique. On rappellera que la gamme mineure naturelle étant toujours la « relative mineure » d'une « gamme majeure », les modes qui en découlent ne peuvent pas être considérés comme étant différents de ceux découlant de la « gamme majeure relative » concernée. Enfin, avant de poursuivre, je vous inviterai également à vous rafraîchir la mémoire concernant les DCN ([article 48](#)) et les DCA ([article 56](#)).

Dans le présent article, nous ne reviendrons pas sur les modes mineurs mélodiques spécifiques que sont la gamme altérée ([article 57](#)), la gamme Bartók ([article 58](#)) et la « half-diminished scale » ([article 59](#)), respectivement les modes basés sur les 7^{ème}, 4^{ème} et 6^{ème} degrés de la « gamme mineure mélodique ».

Ces modes ont été suffisamment évoqués dans les articles concernés. Mais il nous reste donc tous les autres modes à explorer, et nous allons nous y atteler de ce pas !

61.1	LE MODE IONIEN b3	138
61.2	LE MODE PHRYGIEN BÉCARRE 6	139
61.3	LE MODE LYDIEN #5	139
61.4	LE MODE MIXOLYDIEN B6	140

61.1 Le mode « ionien b3 »

Gamme-mère: Do mineur mélodique
mode: Do ionien b3

[Audio](#)

Le nom de ce mode porte déjà en lui-même la différence fondamentale qui existe entre une gamme majeure et sa gamme parallèle mineure mélodique, à savoir la bémolisation de la tierce. Pour un petit rappel de ce qu'est une gamme parallèle, je vous renvoie au paragraphe sur les substitutions tonales dans l'[article 16](#).

Ce mode est associé à l'accord mineur 7 (majeur 7) :

Do mineur 7 (majeur 7)

[Audio](#)

La sonorité très particulière de cet accord en fait un candidat idéal pour l'instauration d'une ambiance ambiguë et potentiellement angoissante, ne trouvez-vous pas ?

On peut également trouver le mode « ionien b3 » employé avec des « accords mineur 6 », et « mineur 9 » :

Do min 6 Do min Do min 9 Do min 7(majeur7)

[Audio](#)

61.2 Le mode « phrygien bécarre 6 »

gamme-mère: Do mineur mélodique
mode: ré phrygien bécarre 6

[Audio](#)

Le 2^{ème} mode issu d'une « gamme mineure mélodique » n'est pas basé sur un mode « dorien » comme on aurait pu se le figurer, mais bien sûr un mode « phrygien ». En effet, la « tierce bémolisée » de la gamme mère fait en sorte que le premier intervalle de ce mode soit une seconde mineure comme pour le mode « phrygien ». Ce mode se différencie du « mode phrygien » traditionnel par sa « sixte bécarisée ».

En revanche, bien qu'il ne soit pas considéré comme un mode « dorien », le mode « phrygien bécarre 6 » est par contre basé sur les mêmes accords, à savoir une « triade mineure » ou un « accord mineur 7 ».

Outre ces accords, on pourra employer ce mode dans des contextes harmoniques impliquant des accords sus4 ou bien profiter encore du DCN pour l'utiliser avec des accords sus4 13.

Do sus4 7 Do sus4 13 Do sus4 7

[Audio](#)

61.3 Le mode « Lydien #5 »

Mib #5 Mib #5 maj 7 Mib #5 maj 7 #11

[Audio](#)

C'est le 3^{ème} mode issu d'une « gamme mineure mélodique ».

Ici, la « tierce mineure » de la gamme mère implique que le premier intervalle du mode devient une « seconde majeure », et que par conséquent la tierce du mode en question devient

majeure elle aussi. Ce mode se base sur les accords #5 maj 7, mais également sur des accords maj 7 #11.

Mib #5 Mib #5 maj 7 Mib #5 maj 7 #11

[Audio](#)

61.4 Le mode « Mixolydien b6 »

gamme-mère: Do mineur mélodique
mode: sol mixolydien b6

[Audio](#)

C'est le dernier mode issu d'une gamme mineure mélodique que nous n'avons pas encore étudié. Il s'agit cette fois du mode basé sur le 5^{ème} degré de la gamme mère. Ce mode se base sur les accords majeurs et majeur 7, mais sa sixte bémolisée d'être employé avec des accords de 13^{ème} mineure.

Sol b13 Sol 7 b13

[Audio](#)

62 Les modes issus de la gamme mineure harmonique 1

Par newjazz le 01/08/2018

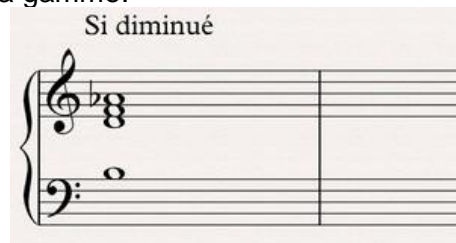
Après avoir étudié dans l'article précédent les « modes altérés » issus de la « gamme mineure mélodique », intéressons-nous aujourd'hui à ceux issus de la gamme « mineure harmonique ».

Pour commencer, je vous rappelle que la différence entre la gamme mineure mélodique et la gamme mineure harmonique se situe au niveau de la sixte, majeure dans le premier cas et mineure dans le second.

Par rapport à la gamme mineure naturelle, la gamme mineure harmonique se différencie au niveau de la 7^{ème}, « mineure » dans le premier cas et « majeure » dans le second.

Et c'est d'ailleurs par rapport cette même « gamme mineure naturelle » que l'on établit la nomenclature des modes issus de la « gamme mineure harmonique » et que l'on fixe le DCA correspondant à chacun de ces modes. Avant de poursuivre plus avant, juste une dernière remarque d'introduction.

L'intervalle de « seconde augmenté » existant entre le 6^{ème} et le 7^{ème} degré de la « gamme mineure harmonique » permet de construire un accord diminué, ceci sans avoir à introduire d'autre altération que celles impliquées dans la gamme mère d'origine, et valable bien entendu dans tous les modes de la gamme.



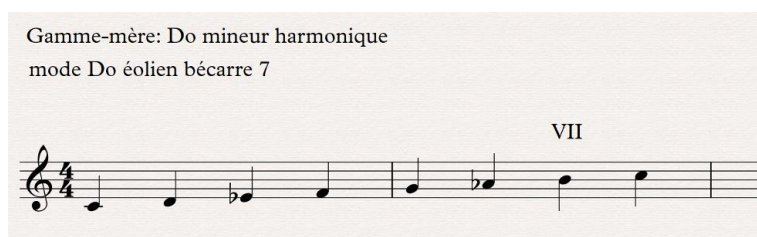
[Audio](#)

On pourra donc aisément tirer parti de la grande capacité de ces accords à créer des ponts entre les tonalités soit pour moduler, soit pour carrément sortir du système modal et revenir vers le tonal.

Mais commençons.

62.1	LE MODE ÉOLIEN BÉCARRE 7	141
62.2	LE MODE LOCRIEN BÉCARRE 6	142
62.3	LE MODE IONIEN #5	142
62.4	LE MODE DORIEN #4	143

62.1 Le mode « éolien bécarre 7 »



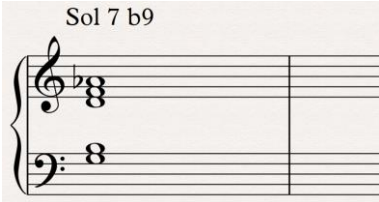
[Audio](#)

Comme indiqué en introduction, ce premier mode reprend le nom du premier mode de la « gamme mineure naturelle » (mode éolien) tout en spécifiant ce qui le différencie de ce dernier : la 7^{ème} bécarre.

Ce mode est basé sur les accords de « triade mineure » et les accords « mineurs » (majeur 7), tout comme le « ionien b3 » de la « gamme mineure mélodique » (cf. [article précédent](#)). Logique, puisque le 3^{ème} et le 7^{ème} degré de ces 2 modes sont identiques. Le 6^{ème} degré bémolisé permet de faire également entendre un b13.


Enfin, l'accord diminué mentionné en introduction permet, lorsqu'il est joué au-dessus du 5^{ème} degré du mode, de constituer un accord de dominante 7 b9, comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

Sol 7 b9



[Audio](#)

Do min (maj 7) Do min b13 Do min Sol 7 b9



[Audio](#)

62.2 Le mode « locrien bécarre 6 »

Gamme-mère: Do mineur harmonique
mode Ré locrien bécarre 6



[Audio](#)

Vous vous rappelez le mode « locrien bécarre 2 », la fameuse « half-diminished scale » ([article 59](#)) ? Eh bien tout comme ce dernier, le mode « locrien bécarre 6 » s'emploie avec des accords « mineur 7 b5 ». Il est toutefois nettement moins employé que son collègue issu de la « gamme mineure mélodique ».

Ré mineur 7 b5 Ré mineur 7 b5 Ré mineur 7 b5



[Audio](#)

62.3 Le mode « ionien #5 »

Mi b majeur 7 #5 Mi b majeur 7 #5 11



[Audio](#)

Le mode « ionien #5 » est très proche du mode « lydien #5 » que nous avons vu ensemble la dernière fois. Il ne se distingue de lui que par son 4^{ème} degré qui n'est pas augmenté.

Le 3^{ème}, le 5^{ème} et le 7^{ème} degré étant identiques, ce mode se rapporte aux mêmes accords que ceux du « lydien #5 », c'est-à-dire les accords de « triade majeure #5 » et de « 7^{ème} majeure #5 ».

Mais comme il offre un intervalle de « quarte juste » entre sa tonique et son 4^{ème} degré, on l'emploie aussi aisément avec des accords enrichis d'une 11^{ème}, comme dans l'exemple suivant :

Musical notation showing two chords in 4/4 time. The first chord is labeled "Mi b majeur 7 #5" and the second is "Mi b majeur 7 #5 11". Both are written in treble and bass clefs.

[Audio](#)

62.4 Le mode « dorien #4 »

Musical notation showing the mode "mode Mib ionien #5" in 4/4 time. The notation includes the text "Gamme-mère: Do mineur harmonique" and "#V".

[Audio](#)

Ce mode s'emploie avec des accords de « triade mineure », « mineur 6 » et « mineur 9 ». Son « 4^{ème} degré augmenté » lui permet d'être efficacement utilisé également avec des accords « mineurs #11 ».

Musical notation showing four chords in 4/4 time: "Fa min 6", "Fa min 7", "Fa min 7 9", and "Fa min 7 #11". Each chord is written in treble and bass clefs.

[Audio](#)

Je vous donne rendez-vous dans le prochain article afin de poursuivre ensemble cette exploration des « modes altérés » issus de la gamme mineure harmonique.

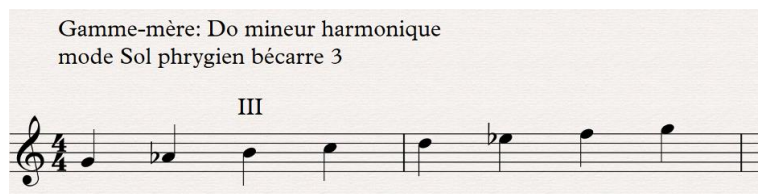
63 Les modes issus de la « gamme mineure harmonique 2 »

Par newjazz le 08/08/2018

Nous poursuivons ici notre exploration des modes de la « gamme mineure harmonique » que nous avons entrepris la semaine dernière. Je vous invite donc à découvrir ...

63.1	LE MODE PHRYGIEN BÉCARRE 3, LE MODE PHRYGIEN #3 ET LA « GAMME ESPAGNOLE »	144
63.2	LE MODE LYDIEN #2	145
63.3	LE MODE LOCRIEN B4 BB 7	146

63.1 Le mode « phrygien bécarre 3 », le mode « phrygien #3 » et la « gamme espagnole »



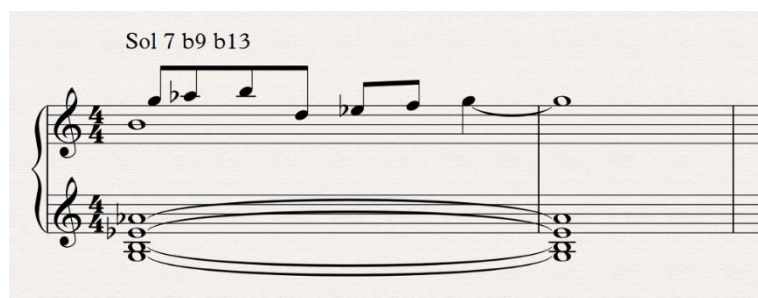
[Audio](#)

Le mode « phrygien bécarre 3 » est parfois appelé « phrygien #3 ». Cela peut paraître très surprenant, mais l'explication est assez simple.

Ceux qui l'appellent ainsi partent du principe que, par rapport au mode phrygien naturel, le mode « phrygien altéré » qui nous intéresse ici possède une tierce un demi-ton au-dessus, donc #3 selon leur logique.

Nous employons ici la dénomination « bécarre 3 » qui fait consensus dans une bonne partie de la littérature pour la raison suivante : nous considérons que la tierce du mode « phrygien naturel » est bémolisée, et qu'elle reprend son état « normal » dans le mode « phrygien bécarre 3 ».

On emploie le mode « phrygien bécarre 3 » essentiellement avec des accords de « dominante 7 b9 b13 ».



[Audio](#)

D'ailleurs, certains appellent ce mode également le « myxolydien b9 b13 ». Cette dénomination colle assez bien avec l'usage harmonique que l'on peut faire de ce mode, mais nous éloigne de la logique de nomenclature décrite dans l'[article 62](#).

Attention d'ailleurs, comme à chaque fois que l'on emploie un mode basé sur le 5^{ème} degré d'une gamme, on peut facilement retomber dans un contexte tonal, comme le montre la « cadence parfaite » de l'exemple suivant :

[Audio](#)

On notera enfin que le mode « phrygien bécarré 3 » se rapproche beaucoup de la gamme dite « espagnole » à 8 notes (octatonique), avec laquelle on le confond aussi parfois.

En fait, l'unique différence entre les 2 consiste, dans la « gamme espagnole », en l'ajout d'une « seconde majeure » en plus de la « seconde augmentée » déjà existante du mode « phrygien bécarré 3 ». Dans l'exemple suivant, il s'agit du Si b.

[Audio](#)
[Audio](#)
[Audio](#)

63.2 Le mode « lydien #2 »

[Audio](#)

Comme nous l'avons vu dans le [précédent article](#), la seconde augmentée est la caractéristique la plus forte de la gamme mineure harmonique, et donc de tous les modes qui en découlent.

Mais c'est sa présence dès le premier intervalle de ce mode ci qui rend ce dernier aussi facilement identifiable.

Le mode « lydien #2 » se rapporte aux accords de type « majeur 7 », « majeur 7 #9 », mais aussi « majeur 7 #11 ».

La b maj 7 #9 #11

La b maj 7 #11

[Audio](#)

63.3 Le mode « locrien b4 bb 7 »

Gamme-mère: Do mineur harmonique
mode Si locrien b4 bb7

bIV

bbVII

[Audio](#)

Le mode « locrien b4 bb 7 » (double bémol 7) se rapporte comme les autres modes « locriens » aux accords diminués.

Toutefois, comme souvent avec les modes « locriens », ce dernier mode est assez peu employé. Avec sa « quinte diminuée instable » et sa tonique qui est la sensible de la gamme mère à laquelle il appartient, il est en effet difficile de le faire rester dans un contexte strictement modal, sauf à l'utiliser de manière purement mélodique sans harmonisation.

C'est ici que nous en finissons avec les modes issus des « gammes mineures »... mais nous n'en avons pas terminé avec les « modes altérés », que nenni ! En effet, nous allons nous attaquer à partir de la semaine prochaine aux modes issus des ... « gammes majeures harmoniques » et des « gammes majeures double-harmoniques » !!!

Oui, vous avez bien lu ! Contrairement aux traditionnels systèmes majeurs et mineurs que nous avons explorés dès le début de ce dossier, nous abordons ici un domaine totalement nouveau ! Alors prêts pour l'aventure ? Je vous dis à la semaine prochaine !

64 [Les « gammes synthétiques »](#)

[Par newjazz le 17/08/20184](#)

Je vous ai promis la dernière fois de vous faire découvrir des gammes un peu particulières : les « gammes majeure harmonique » et « double harmonique ». Mais voilà, ces 2 gammes appartiennent à un ensemble plus important que l'on appelle les « gammes synthétiques » et dont il me faut impérativement vous parler ici au préalable.

64.1	PREMIER APERÇU DES « GAMMES SYNTHÉTIQUES »	147
64.2	LE GRAND RETOUR DES « TÉTRACORDES »	147
64.3	COMMENTAIRES (CRITIQUES) DES LECTEURS	148

64.1 [Premier aperçu des « gammes synthétiques »](#)

Pour bien saisir la nature des « gammes synthétiques », il est important de comprendre qu'il s'agit de gammes qui ne sont pas issues directement du « cycle des quintes » ([article 3](#)) comme le sont les « gammes majeures » traditionnelles, leurs « relatives mineures » et les « modes naturels » qui en découlent. En effet les « gammes synthétiques » doivent leur dénomination au fait qu'elles sont issues soit de l'hybridation de différents modes entre eux, soit de la modification spécifique de certaines notes au sein de modes donnés. Deux cas de modifications de notes nous sont d'ailleurs déjà bien connus : il s'agit des « modes mineurs non naturels » que sont le « mineur harmonique » et le « mineur mélodique ». En effet, ils résultent notamment de l'augmentation « artificielle » de leur « septième mineure » en « septième majeure ». Mais ne précipitons pas les choses. C'est déjà bien assez confus comme cela, n'est-ce pas ? Je sens que j'en perds déjà quelques-uns au fond de la classe ! C'est normal, ne vous inquiétez pas, nous allons tâcher d'apporter de la lumière à tout cela.

64.2 [Le grand retour des « tétracordes »](#)

Pour traiter de l'hybridation des modes, il nous faut comprendre en premier lieu les règles selon lesquelles elle s'établit. Je me permets tout d'abord de rappeler à toutes fins utiles que l'hybridation est un terme issu de la biologie qui désigne le fait de mélanger des espèces entre elles. Oui, ça ne rigole pas, je ne vous propose rien moins que de nous aventurer dans L'Ile du docteur Moreau de la musique ! Mais ne nous égarons pas.

Cette hybridation s'effectue en divisant en 2 les 2 modes que l'on souhaite faire fusionner, pour ensuite les réassembler entre eux. Cette division par 2 d'un mode ne vous rappelle rien ? Eh bien, il s'agit tout simplement de la division par « tétracordes » que nous avons commencé à étudier dans [l'article 49](#), de manière très succincte il est vrai.

Pour rappel, nous avons 4 types de « tétracordes » dans les « modes naturels » et qui doivent leur nom aux caractéristiques principales des modes dont ils sont tirés. Chacun comporte d'ailleurs la note caractéristique du mode concerné. Le tableau suivant vous permettra de vous retrouver aisément dans la dénomination et la construction des « tétracordes ». Cette dernière est définie par les intervalles qui séparent les notes du « tétracorde » entre elles. Exemple pour le « tétracorde majeur » Do-Ré-Mi-Fa : les intervalles sont de 2 demi-tons entre Do et Ré, de 2 demi-tons entre Ré et Mi et enfin de 1 demi-ton entre Mi et Fa, ce qui nous donne donc la succession : 2-2-1.

Les « tétracordes » des « modes naturels »

Dénomination	Constitution
Majeur	2-2-1
Mineur	2-1-2
Phrygien	1-2-2
Lydien	2-2-2

Dans les prochains articles, nous étudierons comment et pourquoi associer les différents « tétracordes » entre eux, comment sont constitués les « tétracordes » issus des « modes altérés », et enfin comment se construisent les « gammes synthétiques » non plus par hybridation mais par modifications de notes.

64.3 Commentaires (critiques) des lecteurs

Je précise (moi le compilateur) que les commentaires élogieux sont biens plus nombreux que les commentaires critiques, mais il s'avère aussi qu'ils sont argumentés, tout comme le sont les réponses, ce qui est finalement instructifs.

<https://fr.audiofanzine.com/theorie-musicale/forums/t.675375,bien-debuter-les-gammes-synthetiques.html>

[pauletsandra](#)

Posté le 17/08/2018

Je trouve que cette rubrique traîne en longueur. Sur la forme, on a toujours des rappels, des préambules, des introductions inutilement fleuries de précautions oratoires, des sous-paragraphes à tiroir, on tourne autour du pot pendant mille ans, pourquoi faire? Sur le fond ça manque de références historiques et d'exemples tirés de celle-ci. Qui, quoi, où, quand, c'est le minimum.

Franchement, pour étayer le propos, les « gammes synthétiques », sur Wikipédia (par exemple) on en vient direct au but.

Citation :

En musique, une gamme synthétique est une gamme dérivée d'une gamme majeure diatonique par l'altération d'un de ses degrés en montant ou descendant d'un demi-ton1.

Le compositeur Ferruccio Busoni est le premier à avoir étudié ces gammes. Leur nombre et leur variété ont été précisés plus tard par Murray Barbour qui a utilisé le même procédé pour les gammes non heptatoniques (ayant plus ou moins de sept notes).

Ces ensembles de notes dits « synthétiques » servent de base mélodique et/ou harmonique pour construire un passage musical. Cependant, ces gammes qui se comptent par milliers font dire à Murray Barbour que « leur intérêt est davantage théorique que pratique ».

Notez comme c'est concis.

Voilà, en gros, les gammes dites "synthétiques" sont inutiles.

[newjazz](#)

Posté le 18/08/2018

Merci de ton retour.

Citation de puletsandra

Sur le fond ça manque de références historiques et d'exemples tirés de celle-ci. Qui, quoi, où, quand, c'est le minimum.

Ok, c'est noté.

Citation de puletsandra

Je trouve que cette rubrique traîne en longueur. Sur la forme, on a toujours des rappels, des préambules, des introductions inutilement fleuries de précautions oratoires, des sous-paragraphes à tiroir, on tourne autour du pot pendant mille ans, pourquoi faire?

Ce que tu appelles des "rappels, des préambules, des introductions inutilement fleuries de précautions oratoires", sont le produit des 2 principales contraintes liées à la rédaction de ces articles.

- ✓ Premièrement: une contrainte pédagogique.
Les éléments de la théorie en matière d'harmonie musicale sont reliés entre eux en réseau: une fois qu'on a appris les premières bases (lire ses notes et éventuellement avoir entendu parler de gammes majeures et mineures...), on peut attaquer la suite de l'apprentissage à partir de plusieurs points de départ différents. Il ne me semble donc pas inutile de souligner à chaque nouvel élément les liens qui existent avec le reste. Sans compter que la série s'adresse à des gens de niveaux extrêmement différents, dont certains pour lesquels des rappels de base sont parfois nécessaires.

Si en ce qui te concerne, des articles ou des paragraphes te semblent inutiles ou redondants, rien ne t'empêche de les sauter.

- ✓ Deuxièmement: une contrainte de parution épisodique.
Il s'agit d'une série, pas d'un livre ou d'un dossier complet paru en une seule fois. Les internautes peuvent débarquer en plein milieu et doivent bénéficier dans chaque article d'un maximum de repères qui leur permettent de retrouver rapidement des informations à travers plusieurs articles différents (d'où les renvois fréquents).

Citation de puletsandra

Notez comme c'est concis.

C'est concis mais ça n'explique pas grand-chose, à mon sens. L'idée des dossiers que nous publions sur AF c'est de vous apporter autre chose que ce que vous trouverez dans un article de 10 lignes de Wikipedia.

Citation de puletsandra

Ces ensembles de notes dits « synthétiques » servent de base mélodique et/ou harmonique pour construire un passage musical. Cependant, ces gammes qui se comptent par milliers font dire à Murray Barbour que « leur intérêt est davantage théorique que pratique »1.

[...]

Voilà, en gros, les gammes dites "synthétiques" sont inutiles.

Et elles font dire à Siron:

Citation de "La partition intérieure"

Les « gammes synthétiques » ont stimulé autant des compositeurs contemporains (Béla Bartok, Olivier Messiaen) que des improvisateurs (Yusef Lateef, Eric Dolphy, John Coltrane, Jan Garbarek, David Liebman, Charlie Mariano, etc.)

Encore une fois, si ça ne t'intéresse pas... ne le lis pas!

[sengle](#)

Posté le 18/08/2018

Merci pour cette rubrique newjazz. Je suis tombé moi-même sur la notion de « gammes synthétique » en m'intéressant aux « tétracordes » récemment et je voulais la creuser. Hâte de lire la suite!

[patrick_g75](#)

Posté le 18/08/2018

Si l'usage des seuls modes "classiques" a si longtemps dominé quasi sans partage - disons 300 ans -, c'est pour des raisons qui ne tenaient pas à leurs couleurs propres, mais pour la cohérence et complexité des développements permis par leur structure.

Bon, après en avoir fait plusieurs fois le tour, au bout d'un si long temps, on peut avoir envie d'aller voir ailleurs à côté si y a pas moyen de faire autre chose. C'est bien naturel.

À partir de là, TOUT est permis.

Il faut seulement être conséquent.

[Arno Jules](#)

Posté le 18/08/2018

Wikipédia, c'est le nivellement de la pensée, non pas par le bas, mais par le milieu.

En effet, lorsque je lis la page consacrée à la « gammes synthétique », je rigole doucement. Il y a tant à dire sur ces gammes - comme sur de nombreux autres sujets d'ailleurs - que la concision wikipédante confine à l'indigence.

Ce n'est pas nouveau en ce qui concerne ce projet d'encyclopédie collective, libre et universelle.

Jetez donc un œil - entre autres - au paragraphe style de la page consacrée à Chick Corea. C'est merveilleux de concision.

Je salue le travail et les efforts pédagogiques de newjazz, même si ses articles ne sont pas parfaits, car la perfection n'est pas de ce monde.

Et, en effet, que celui qui ne supporte pas de lire au-delà de 4 lignes passe son chemin...

Wikipédia, c'est malheureusement la convergence des connaissances vers un point médian et médiocre qui flirte avec la pensée unique.

[pauletsandra](#)

Posté le 19/08/2018

Bien le bonsoir.

Je vous présente mes excuses pour mon intervention un peu expéditive de l'autre soir.

Malgré cela je maintiens que les quelques 10 lignes du très galvaudé Wiki restent, à mon sens, plus qualitatives que les 20 lignes du présent article.

Maintenant on peut dire que

Citation :

Il y a tant à dire sur ces gammes

Oui, tout comme il y a tant à dire sur le père Noël, ou sur la météo du lundi matin. On peu broder autant qu'on veut. Si on ne reste que sur l'essentiel, l'évidence est que la « gammes synthétique » reste une anecdote.

Citation :

Si en ce qui te concerne, des articles ou des paragraphes te semblent inutiles ou redondants, rien ne t'empêche de les sauter.

C'est vrai.

Ma réaction est celle d'un frustré : j'espère voir un foisonnement d'exemples, un contexte historique, des noms, des dates, des développements, une "véritable pédagogie".

En fait j'attends de l'apprentissage une finalité.

Ici elle consiste à attendre l'épisode 65.

[patrick_g75](#)

Posté le 19/08/2018

C'est sûrement utile, sociologiquement parlant, et peut-être même d'un point de vue épistémologique, de discuter de l'intérêt relatif d'une institution du type "Wikipedia"...

Mais, je ne crois pas que ce soit le sujet ici.

Bien entendu, qu'il y a toutes sortes de façons d'aborder le sujet qui nous intéresse (les modes musicaux), et que personne ne va prétendre que celle de Newjazz est la seule et unique meilleure. Mais c'en est une (le principe du forum) qui a tout à fait sa place entre toutes les autres possibles.

Par exemple : elle peut permettre, par le biais des commentaires, à qui le veut, de démontrer que la notion de "gamme synthétique" est "anecdotique" - sans se contenter de faire appel à cette nouvelle forme de l'argument d'autorité ("wiki l'a dit").

[Ema](#)

Posté le 22/08/2018

Citation :

les gammes dites "synthétiques" sont inutiles.

Personnellement (et je suis loin d'être le seul!), c'est la base (non exclusive!) de mes compos/impros depuis au moins 10 ans. Si j'avais lu l'article de newjazz il y a 20 ans, je m'y serais peut être mis avant!

Je les appelle (sans doute improprement) des gammes altérées, ce qui permet de mettre plusieurs altérations (et non une seule comme le suggère l'article wiki). En pratique, ça permet de "glisser" d'une gamme à l'autre en ajoutant/retranchant ces altérations. Idem avec les tétracordes pour une approche plus "verticale".

Le souci de cet article est dans son titre: [Bien débiter] Les « gammes synthétiques »

À moins de faire de la musique orientale au sens large, on débute rarement par ça;

Dernière chose: on peut encore étendre le concept en passant à la musique micro tonale, 1/4 de ton inclus... Perso je ne m'y suis pas encore vraiment mis, mais ça tombe bien car je ne compte pas arrêter la zique demain...:lol:

[newjazz](#)

Posté le 22/08/2018

Les bases de l'harmonie

Par newjazz

Juin 2019

151/245

Merci de ton retour!

Citation de Ema

Le soucis de cet article est dans son titre: [Bien débiter] Les « gammes synthétiques »

A moins de faire de la musique orientale au sens large, on débute rarement par ça;)

Haha je suis bien d'accord que l'on n'aborde que très rarement la musique par là , c'est aussi la raison pour laquelle je n'ai abordé cette question qu'en 64 ème partie de notre dossier "les bases de l'harmonie"! icon_smile.gif

65 Les « gammes synthétiques » à partir des « modes naturels »

Par newjazz le 22/08/2018

Dans l'[article précédent](#) j'ai commencé à vous présenter les « gammes synthétiques », ce qui nous a amenés à nous ré-intéresser à un élément constitutif des gammes et des modes que nous avons déjà évoqué dans un article antérieur : le « tétracorde ». Mais avant de poursuivre il me semble important de rappeler ici l'intérêt que nous pouvons trouver à découper nos gammes et modes en « tétracordes », pour ensuite les réassembler par derrière.

65.1	L'INTÉRÊT DE LA DIVISION ET DU RÉASSEMBLAGE DES GAMMES ET MODES	153
65.2	LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ISSUES DES « TÉTRACORDES » DES MODES NATURELS	153
65.3	LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » NON-OCTAVIANTES ISSUES DES « TÉTRACORDES » DES MODES NATURELS	154

65.1 L'intérêt de la division et du réassemblage des gammes et modes

L'intérêt de cette démarche est triple. Tout d'abord, ce découpage permet de ne plus considérer les gammes et modes uniquement dans leur entièreté, mais également au niveau de leurs constituants, de leurs « briques » si l'on préfère. Lesdites briques étant moins nombreuses que les gammes et modes qu'elles servent à fabriquer, leur apprentissage peut éventuellement être plus simple pour le musicien, tout en lui apportant une nouvelle perception de ce qu'il connaît déjà. Et plus un cerveau établit de connexions sur un sujet donné, mieux il le maîtrise.

Le second avantage est celui de bénéficier d'outils simples pour créer de nouvelles structures, les fameuses « gammes synthétiques ». Et enfin le 3^{ème} avantage découle directement du précédent : les « gammes synthétiques » ou hybrides permettent à leur tour la constitution de phrases mélodiques cohérentes même dans des environnements harmoniques riches et changeants.

Ce rappel étant effectué, commençons l'étude des réassemblages en question !

65.2 Les « gammes synthétiques » issues des « tétracordes » des « modes naturels »

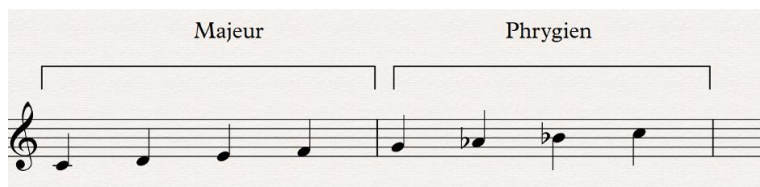
Dans les [articles 49](#) et [64](#), nous nous sommes concentrés sur les « tétracordes » qui constituent les « modes naturels », c'est-à-dire les modes dérivant de la gamme majeure (incluant donc la gamme mineure naturelle, mode éolien ou 6^{ème} mode de la gamme majeure). Si on les réassemble entre eux, outre les modes présentés dans l'[article 49](#), on obtient les résultats suivants.

En associant un « tétracorde mineur » avec un « tétracorde majeur », on obtient une gamme mineure mélodique :



[Audio](#)

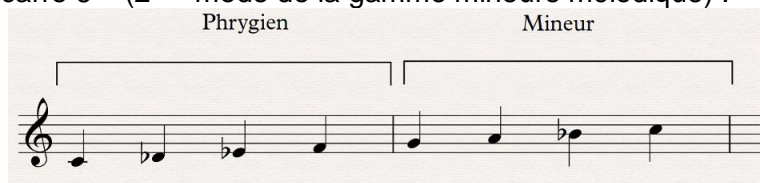
En associant un « tétracorde majeur » avec un « tétracorde phrygien », on obtient un mode « mixolydien b6 » (5^e mode de la gamme mineure mélodique) :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde phrygien » avec un « tétracorde majeur », on obtient un mode « napolitain majeur » :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde phrygien » à un « tétracorde mineur », on obtient un mode « phrygien bécarré 6 » (2^{ème} mode de la gamme mineure mélodique) :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien » à un « tétracorde mineur », on obtient un mode « lydien b7 » (4^e mode de la « gamme mineure mélodique ») :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien » avec un « tétracorde phrygien », on obtient le 3^{ème} mode issu de la « gamme unisonique sensible » (nous parlerons de celle-ci un peu plus tard) :

[Audio](#)

65.3 Les « gammes synthétiques » non-octaviantes issues des « tétracordes » des « modes naturels »

Les associations suivantes provoquent la création de gammes qui sont dites « non-octaviantes », car elles ne permettent pas une répétition de leur structure à l'octave. Elles feront elles aussi l'objet d'un futur article.

Association d'un « tétracorde mineur » avec un « tétracorde lydien » :

[Audio](#)

Association d'un « tétracorde majeur » avec un « tétracorde lydien » :

65. Les « gammes synthétiques » à partir des « modes naturels »

Majeur Lydien

[Audio](#)

Doublement d'un « tétracorde lydien » :

Lydien Lydien

[Audio](#)

66 Les « gammes synthétiques » issues des « modes altérés » 1

Par newjazz le 29/08/2018

Après nous être intéressés dans l'[article précédent](#) aux « gammes synthétiques » issues du démembrement des « modes naturels » et de la redistribution de leurs « tétracordes », voyons dans l'article d'aujourd'hui et dans le prochain ce que l'on obtient de la même opération sur les « modes altérés ».

Voyons en premier lieu ce que nous pouvons tirer des modes issus de la « gamme mineure mélodique » ([article 56](#)).

66.1	LES « TÉTRACordes » DES MODES DE LA « GAMME MINEURE MÉLODIQUE »	156
66.2	LE RÉASSEMBLAGE DES « TÉTRACordes » ISSUS DE LA « GAMME MINEURE MÉLODIQUE »	157
66.3	LES « TÉTRACordes » DES MODES DE LA « GAMME MINEURE HARMONIQUE »	158

66.1 Les « tétracordes » des modes de la « gamme mineure mélodique »

Si nous observons les modes issus de la gamme mineure mélodique, nous constatons que les « tétracordes » qui les constituent sont les mêmes que ceux des « modes naturels », auxquels vient toutefois s'ajouter un petit nouveau : le « tétracorde diminué ». Celui-ci est constitué des intervalles demi-ton, ton, demi-ton, soit 1-2-1 selon le code établi dans l'article [64](#).

Ce « tétracorde » apparaît dans le mode « lydien #5 » (3e mode) et dans le mode l'« ocrien b4 » (7e mode) :

Les modes issus des gammes mineures mélodiques
et leurs tétracordes

Gamme-mère: Do mineur mélodique

mode ionien *b3* Majeur Mineur

mode phrygien *b6* Majeur Mineur

mode lydien #5 Lydien Diminué

mode lydien *b7* Lydien Mineur

mode mixolydien *b6* Majeur Phrygien

mode locrien *b2* Majeur Lydien

mode locrien *b4* Diminué Lydien

Ci-dessous, voici un récapitulatif de tous les types de « tétracordes » que l'on rencontre dans les « modes altérés » issus de la gamme mineure mélodique :

Les tétracordes des modes issus de la gamme mineure mélodique

Dénomination	Constitution
Majeur	2-2-1
Mineur	2-1-2
Phrygien	1-2-2
Lydien	2-2-2
Diminué	1-2-1

Comme dans [l'article précédent](#), voyons ce qu'il se passe si nous mélangeons les « briques »!

66.2 Le réassemblage des « tétracordes » issus de la « gamme mineure mélodique »

La majeure partie des « tétracordes » étant identiques à ceux des « modes naturels », nous allons nous intéresser aux assemblages incluant notre nouvel élément, le « tétracorde diminué ».

En associant un « tétracorde diminué » avec un « tétracorde majeur », on obtient une gamme issue de la tradition juive, gamme « magan abot » :

Diminué Majeur

[Audio](#)

En associant un « tétracorde diminué » avec un « tétracorde mineur », on obtient une autre gamme de la tradition juive au nom très proche de la précédente, la gamme « magen abot » :

Diminué Mineur

[Audio](#)

En associant un « tétracorde diminué » avec un « tétracorde phrygien », on obtient la gamme dite « de Chostakovitch » :

Diminué Phrygien

[Audio](#)

En associant un « tétracorde majeur » avec un « tétracorde diminué », on obtient la gamme suivante (pour laquelle je n'ai trouvé aucune dénomination, si l'un d'entre vous sait comment elle s'appelle, je suis preneur !) :

Majeur Diminué

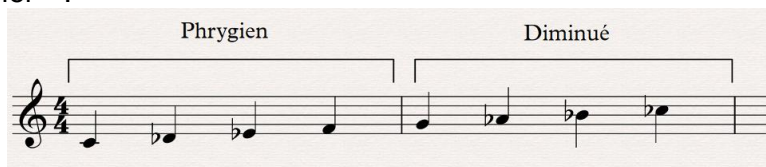
[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur » avec un « tétracorde diminué », on obtient la « gamme diminuée » (ton demi-ton) :



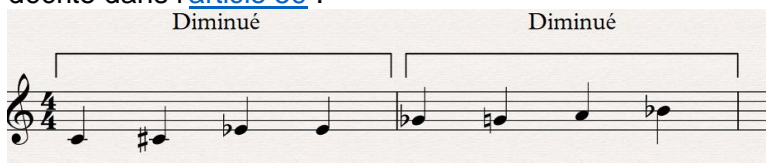
[Audio](#)

En associant un « tétracorde phrygien » avec un « tétracorde diminué », on obtient la gamme dite « de Hamel » :



[Audio](#)

En associant 2 « tétracordes diminués » entre eux, on obtient la « gamme demi-diminuée » (demi-on/ton) décrite dans [l'article 59](#) :



[Audio](#)

Enfin, pour terminer cet article, je vous propose de nous intéresser aux modes issus de la « gamme mineure harmonique » !

66.3 Les « tétracordes » des modes de la « gamme mineure harmonique »

Dans le cas présent, nous retrouvons encore une fois le trio omniprésent des « tétracordes majeur », « mineur » et « phrygien », ainsi que le « mode diminué » évoqué ci-dessus.

Mais surtout, nous découvrons 3 nouveaux « tétracordes » : le « tétracorde harmonique » appelé également « phrygien bécarre 3 » (1-3-1), le « tétracorde lydien #2 » (3-1-2) et le « tétracorde mineur #4 » (2-1-3). Ils sont tous porteurs d'un intervalle de 3 demi-tons caractéristique des modes de la « gamme mineure harmonique ».

Les modes issus des gammes mineures harmoniques
et leurs tétracordes

Gamme-mère: Do mineur harmonique

Ci-dessous, le tableau des « tétracordes » des modes de la « gamme mineure harmonique » :

Les tétracordes des modes issus de la
gamme mineure harmonique

Dénomination	Constitution
Majeur	2-2-1
Mineur	2-1-2
Phrygien	1-2-2
Lydien	2-2-2
Diminué	1-2-1
Harmonique (phrygien bécarré 3)	1-3-1
Lydien #2	3-1-2
Mineur #4	2-1-3

La prochaine fois, nous verrons comment les réassembler !

67 Les « gammes synthétiques » issues des « modes altérés » 2

Par newjazz le 03/09/2018

Nous avons commencé à explorer la dernière fois les « tétracordes » des « modes altérés » en général et les « gammes synthétiques » établies à partir des « tétracordes » de la gamme mineure mélodique en particulier. Nous avons vu qu'en plus des « tétracordes » issus des « modes naturels », les « modes altérés » nous proposaient toute une flopée de nouvelles « briques » : les « tétracordes diminué », « harmonique », « lydien #2 » et « mineur #4 » ! Aujourd'hui, je vous invite tout d'abord à nous intéresser aux « gammes synthétiques » que nous allons bien pouvoir fabriquer grâce à tous ces nouveaux éléments.

67.1 LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ISSUES DES MODES DE LA « GAMME MINEURE HARMONIQUE » 160

67.2 LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » « NON OCTAVIANTES » ISSUES DES MODES DE LA « GAMME MINEURE HARMONIQUE » 161

67.1 Les « gammes synthétiques » issues des modes de la « gamme mineure harmonique »

Je vous rappelle ici que le « tétracorde lydien » disparaît des modes de la « gamme mineure harmonique ». Nous y reviendrons dans le prochain article. Tout comme je tiens à signaler qu'il y a certaines « gammes synthétiques » pour lesquelles je n'ai pas trouvé le nom, s'il y en a parmi vous qui les connaissent, merci de transmettre !

Alors, en associant un « tétracorde majeur » avec un « tétracorde harmonique », on obtient la fameuse « gamme majeure harmonique » dont je vous ai parlé dans [l'article 63](#) :



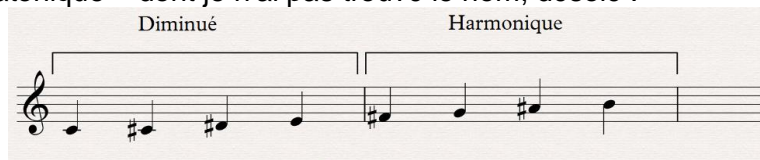
[Audio](#)

En associant un « tétracorde phrygien » avec un « tétracorde harmonique », on obtient une « gamme napolitaine mineure » :



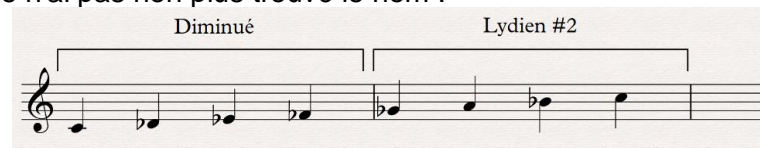
[Audio](#)

En associant un « tétracorde diminué » avec un « tétracorde harmonique », on obtient cette « gamme octatonique » dont je n'ai pas trouvé le nom, désolé :



[Audio](#)

En associant un « tétracorde diminué » avec un « tétracorde lydien #2 », on obtient cette gamme dont je n'ai pas non plus trouvé le nom :



[Audio](#)

En associant un « tétracorde harmonique » avec un « tétracorde majeur », on obtient la « gamme indienne Mela Suryakanta » :

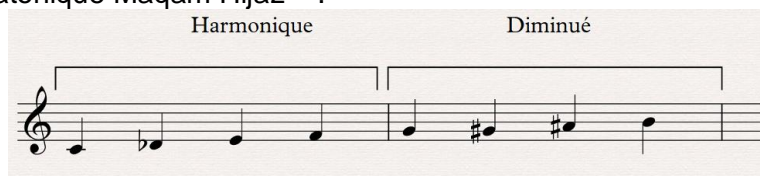
[Audio](#)

En associant un « tétracorde harmonique » avec un « tétracorde mineur », on obtient la « gamme mineure harmonique inversée » (nous étudierons plus tard les gammes inversées)

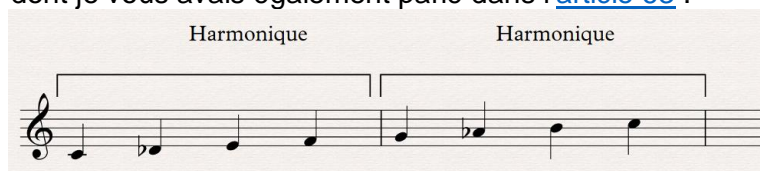
:

[Audio](#)

En associant un « tétracorde harmonique » avec un « tétracorde diminué », on obtient la « gamme octatonique Maqam Hijaz » :

[Audio](#)

En associant 2 « tétracordes harmoniques » entre eux, on obtient la « gamme majeure double harmonique » dont je vous avais également parlé dans l'[article 63](#) :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien #2 » avec un « tétracorde diminué », on obtient un mode « éolien bémol 1 » :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur #4 » avec un « tétracorde diminué », on obtient cette gamme dont j'ignore également le nom :

[Audio](#)

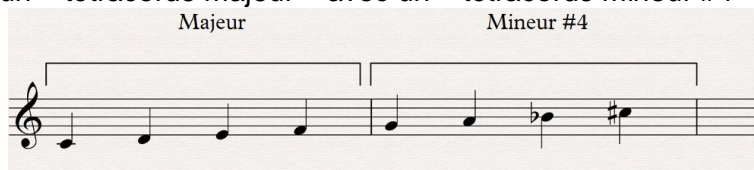
67.2 Les « gammes synthétiques » « non octaviantes » issues des modes de la « gamme mineure harmonique »

Sans surprise, avec des « tétracordes augmentés » comme le « lydien #2 » et le « mineur #4 », on obtient une majorité de gammes « non octaviantes ». Nous verrons d'ailleurs dans un prochain article pour quelle raison elles ne sont pas expressément nommées.

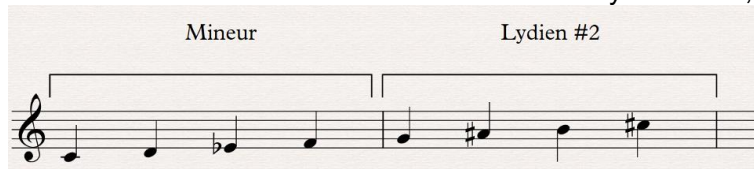
En associant un « tétracorde majeur » avec un « tétracorde lydien #2 », on obtient :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde majeur » avec un « tétracorde mineur #4 », on obtient :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur » avec un « tétracorde lydien #2 », on obtient :

[Audio](#)

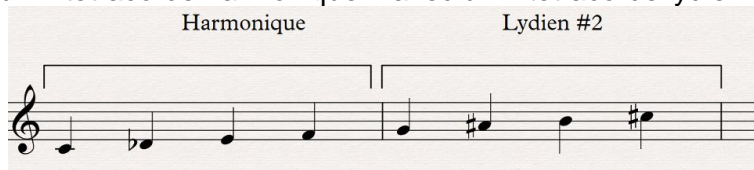
En associant un « tétracorde mineur » avec un « tétracorde mineur #4 », on obtient :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde phrygien » avec un « tétracorde mineur #4 », on obtient :

[Audio](#)

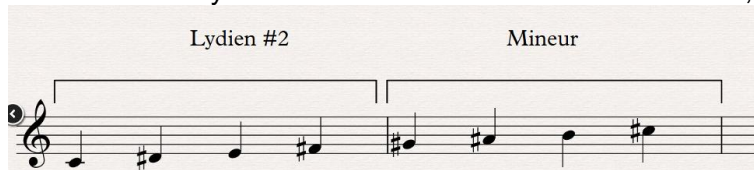
En associant un « tétracorde harmonique » avec un « tétracorde lydien #2 », on obtient :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde harmonique » avec un « tétracorde mineur #4 », on obtient :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien #2 » avec un « tétracorde mineur », on obtient :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien #2 » avec un « tétracorde harmonique », on obtient :

Lydien #2 Harmonique

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien #2 » avec un « tétracorde mineur #4 », on obtient :

Lydien #2 Mineur #4

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien #2 » avec un « tétracorde phrygien », on obtient :

Lydien #2 Phrygien

[Audio](#)

En associant 2 « tétracordes lydien #2 » entre eux, on obtient :

Lydien #2 Lydien #2

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur #4 » avec un « tétracorde majeur », on obtient :

Mineur #4 Majeur

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur #4 » avec un « tétracorde phrygien », on obtient :

Mineur #4 Phrygien

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur #4 » avec un « tétracorde harmonique », on obtient :

Mineur #4 Harmonique

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur #4 » avec un « tétracorde lydien #2 », on obtient :

Mineur #4 Lydien #2

[Audio](#)

En associant 2 « tétracordes mineurs #4 » entre eux, on obtient :

Mineur #4 Mineur #4

[Audio](#)

68 Les « gammes synthétiques » issues des « modes altérés » 3

Par newjazz le 10/09/2018

Nous avons pu nous rendre compte dans l'article précédent que les « tétracordes lydiens » étaient absents des modes issus de la « gamme mineure mélodique ». Mais comme nous avons pris goût aux assemblages les plus aventureux, je vous propose pour terminer ce tour d'horizon des possibilités offertes par l'utilisation des « tétracordes », de considérer ce qu'il advient si nous associons des « tétracordes lydiens » avec les nouveaux « tétracordes » issus de la gamme mineure mélodique.

68.1	LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ISSUES DES MODES DE LA « GAMME MINEURE HARMONIQUE » ET DU « TÉTRACORDE LYDIEN »	164
68.2	LES « GAMMES SYNTHÉTIQUES » ISSUES DES MODES DE LA « GAMME MINEURE HARMONIQUE » ET DU « TÉTRACORDE LYDIEN »... SÉPARÉS D'UN DEMI-TON	165

68.1 Les « gammes synthétiques » issues des modes de la « gamme mineure harmonique » et du « tétracorde lydien »

Le « tétracorde lydien » étant absent des modes issus de la « gamme mineure harmonique », je vous propose ici de voir ce que donne son association avec les nouveaux « tétracordes » spécifiques de ces-dits modes.

Bien entendu, comme l'on pouvait s'y attendre au vu des résultats obtenus dans les articles précédents, la présence dans chacun de ces assemblages d'un et plus souvent de 2 « tétracordes augmentés » aboutit essentiellement à la formation de gammes dépassant l'octave.

En associant un « tétracorde lydien » avec un « tétracorde harmonique », on obtient :

The notation shows two tetrad groups on a single staff. The first group is labeled "Lydien" and contains the notes C, D, E, F#. The second group is labeled "Harmonique" and contains the notes G, A, B, Bb. Brackets connect the notes of each tetrad.

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien » avec un « tétracorde lydien #2 », on obtient :

The notation shows two tetrad groups on a single staff. The first group is labeled "Lydien" and contains the notes C, D, E, F#. The second group is labeled "Lydien #2" and contains the notes G, Ab, B, C. Brackets connect the notes of each tetrad.

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien » avec un « tétracorde mineur #4 », on obtient :

The notation shows two tetrad groups on a single staff. The first group is labeled "Lydien" and contains the notes C, D, E, F#. The second group is labeled "Mineur #4" and contains the notes G, Ab, B, C. Brackets connect the notes of each tetrad.

[Audio](#)

En associant un « tétracorde harmonique » avec un « tétracorde lydien », on obtient :

The notation shows two tetrad groups on a single staff. The first group is labeled "Harmonique" and contains the notes C, Db, E, F. The second group is labeled "Lydien" and contains the notes G, A, B, C#. Brackets connect the notes of each tetrad.

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien #2 » avec un « tétracorde lydien », on obtient :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur #4 » avec un « tétracorde lydien », on obtient :

[Audio](#)

On pourra constater que toutes les « gammes non-octaviantes » que nous avons créées possèdent une séparation entre les 2 « tétracordes » qui est d'un ton entier. Mais que se passe-t-il si l'on sépare nos nouvelles « gammes synthétiques » non plus d'un ton mais d'un demi-ton, en décalant le 2^{ème} tétracorde d'un demi-ton vers le bas ?

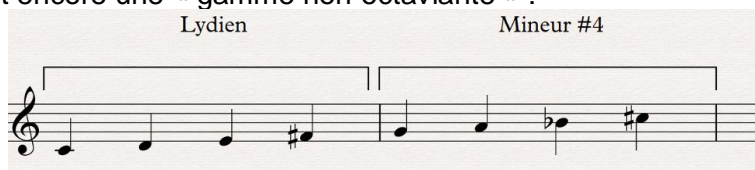
68.2 Les « gammes synthétiques » issues des modes de la « gamme mineure harmonique » et du « tétracorde lydien »... séparés d'un demi-ton

Eh bien nous arrivons aux résultats suivants.

En associant un « tétracorde lydien » avec un « tétracorde lydien #2 » séparés d'un demi-ton, on obtient encore une « gamme non-octaviane » :

[Audio](#)

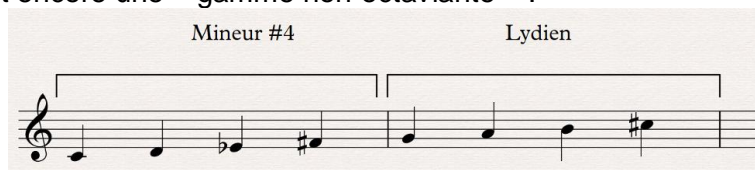
En associant un « tétracorde lydien » avec un « tétracorde mineur #4 » séparés d'un demi-ton, on obtient encore une « gamme non-octaviane » :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde lydien #2 » avec un « tétracorde lydien » séparés d'un demi-ton, on obtient encore une « gamme non-octaviane » :

[Audio](#)

En associant un « tétracorde mineur #4 » avec un « tétracorde lydien » séparés d'un demi-ton, on obtient encore une « gamme non-octaviane » :

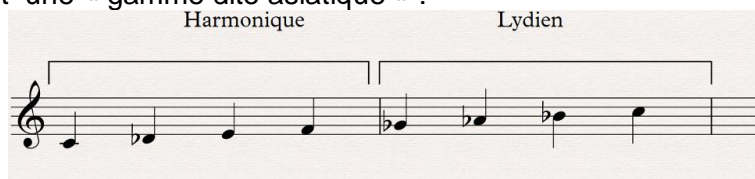
[Audio](#)

En revanche, en associant un « tétracorde lydien » avec un « tétracorde harmonique » séparés d'un demi-ton, on obtient une « vraie » « gamme lydienne harmonique » :



[Audio](#)

Et en associant un « tétracorde harmonique » avec un « tétracorde lydien » séparés d'un demi-ton, on obtient une « gamme dite asiatique » :



[Audio](#)

On peut observer qu'un certain nombre de « gammes synthétiques » sont « non-octaviantes » quand on sépare leurs « tétracordes » d'un ton entier, mais qu'elles deviennent « octaviantes » quand cet écart n'est plus que d'un demi-ton. Bien évidemment, cela se fait au détriment du contenu harmonique initial, mais à vous de combiner les « tétracordes » entre eux de la manière la plus appropriée à vos besoins ! Je vous laisse en faire l'expérience par vous-mêmes sur les gammes « non octaviantes » que nous avons créées dans les articles précédents.

Dans le cas des « gammes synthétiques » dont les 2 « tétracordes » ne sont plus séparés que d'un demi-ton, on peut établir que certaines notes acquièrent un nouveau statut de note sensible. Ce sera d'ailleurs le sujet de notre prochain article : la création de « gammes synthétiques » par la sensibilisation de certaines notes d'un mode préexistant.

69 Les « gammes synthétiques » et la sensibilisation 1

Par newjazz le 17/09/2018

Dans les précédents articles, nous avons étudié les différents moyens de constituer des « gammes synthétiques » à partir de la recombinaison des « tétracordes » qui composent les différents « modes naturels » et altérés.

Nous avons alors pu constater que certaines associations de « tétracordes » donnaient lieu à la création de « gammes non-octaviantes » (sur lesquelles nous allons revenir). Enfin, nous avons pu voir qu'à partir de ces « gammes non-octaviantes », nous pouvions établir, au détriment bien entendu de leur contenu harmonique initial, de nouvelles « gammes octaviantes » en décalant d'un demi-ton vers le bas leur second tétracorde.

69.1	L'INTERVALLE D'UN DEMI-TON ENTRE LES « TÉTRACORDES DES MODES NATURELS »	167
69.2	LES GAMMES MINEURES HARMONIQUE ET MÉLODIQUE, LES PREMIÈRES GAMMES SYNTHÉTIQUES	168

69.1 L'intervalle d'un demi-ton entre les « tétracordes des modes naturels »

Mais en fait nul besoin d'une « gammes synthétique » pour trouver ce genre de structure : certains « modes naturels » présentent déjà cette caractéristique. Ainsi par exemple, les modes « lydien » et « locrien » basiques disposent déjà d'un demi-ton entre les « tétracordes » qui les constituent. Dans les 2 cas, il est intéressant de constater que nous retrouvons un tétracorde augmenté dans leur structure, ce qui corrobore ce que nous avons pu observer dans les articles précédents. Toutefois, si nous nous intéressons plus particulièrement au cas du mode lydien, nous relevons que le demi-ton est engendré par la présence de la sensible de la gamme mère, la note « Si » dans l'exemple suivant.

Le premier « tétracorde » étant un « tétracorde augmenté », on pourrait éventuellement l'interpréter comme un « tétracorde majeur » dont la dernière note aurait été augmentée afin d'en faire une sensible. S'agissant ici d'un mode issu d'une gamme mère majeure dont la sensible est « naturellement » présente, l'exemple pourrait sembler peu pertinent. Toutefois, on se rend compte que cela nous permet de réinterpréter ce que nous avons vu dans les articles concernant la modulation.

Ainsi, dans l'exemple suivant, l'augmentation du premier « tétracorde » de ce « mode ionien » de Fa majeur crée la note sensible Si, ce qui nous fait instantanément passer en mode de Fa lydien. Ou bien, si l'on souhaite rester dans un contexte tonal, en « Do majeur ».



[Audio](#)



[Audio](#)

69.2 Les gammes mineures harmonique et mélodique, les premières « gammes synthétiques »

Cette notion de création de gamme par sensibilisation trouve également son sens si l'on considère les « gammes mineures harmonique et mélodique ». En effet, dans le cas de la « gamme mineure harmonique », on assiste à une véritable création « artificielle » de la sensible par l'augmentation d'un demi-ton de la « septième mineure » de la « gamme mineure naturelle », cette sensible artificielle se retrouvant bien entendu également dans la gamme mineure mélodique. C'est cette « création » de note sensible que l'on appelle la « sensibilisation ». On peut alors dire que les « gammes mineures harmonique et mélodique » sont les premières « gammes synthétiques » par sensibilisation de note !

Je vous laisse avec ça pour aujourd'hui, nous verrons plusieurs cas pratiques de « gammes synthétiques » par sensibilisation dans le prochain article. Et je pourrai enfin, ensuite, revenir sur les modes des gammes « majeure harmonique » et « double harmonique » comme promis il y a quelques semaines !

70 [Les « gammes synthétiques » et la sensibilisation 2](#)

Par newjazz le 24/09/2018

Nous poursuivons aujourd'hui l'étude de la création des « gammes synthétiques » par sensibilisation entamée la semaine dernière.

Nous avons pu voir la semaine dernière que par l'intermédiaire du phénomène de la sensibilisation, les « gammes mineures harmonique et mélodique » pouvaient être considérées comme les premières représentantes des « gammes synthétiques ». Mais continuons.

70.1	PETIT RAPPEL DES RÈGLES D'ATTRACTIVITÉ ENTRE LES DEGRÉS D'UNE GAMME	169
70.2	QUELQUES EXEMPLES DE GAMMES SYNTHÉTIQUES PAR SENSIBILISATION	169
70.3	COMMENTAIRES CRITIQUES DES LECTEURS	171

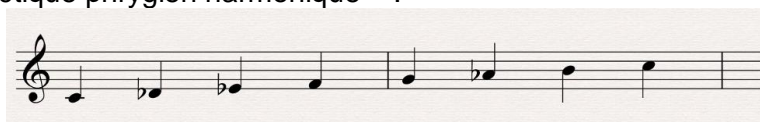
70.1 [Petit rappel des règles d'attractivité entre les degrés d'une gamme](#)

Si la notion d'attractivité entre les notes ne vous est pas plus familière que cela, je vous invite à vous reporter tout d'abord à l'[article 25](#) du présent dossier. On se rappellera qu'un degré faible est toujours attiré par un degré fort. En l'occurrence la sensible, qui est le degré faible par excellence, est attirée par le degré fort par excellence, la tonique. Par extension, on pourra considérer comme une sensible chaque degré faible attiré par un degré fort.

Jusque-là, l'expression de la note sensible à laquelle nous avons été principalement habitués s'est toujours faite selon un mouvement ascendant, celui du « septième degré majeur » d'une gamme vers la tonique de cette même gamme. Or, comme nous le voyons dans l'[article 25](#), tous les mouvements attractifs ne sont pas ascendants. De fait et par extension, tout degré faible attiré par un degré fort peut être appelé une « sensible ». On parle de « sensible inférieure » lorsqu'elle monte vers un degré fort et de « sensible supérieure » lorsqu'elle descend sur un degré fort. Nous verrons notamment l'utilisation de ces dernières dans les gammes miroir. Pour finir ce paragraphe, vous ferai-je l'affront de vous rappeler que les 2 principaux degrés forts d'une gamme sont la tonique et la dominante ?

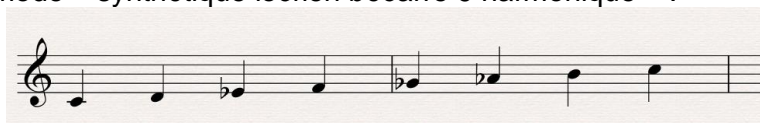
70.2 [Quelques exemples de « gammes synthétiques » par sensibilisation](#)

On observe essentiellement 4 types différents de notes sensibles, 2 par ascension et 2 par descente. La plus connue est bien sûr la « septième majeure », qui résonne sur la tonique. Outre la « gamme mineure harmonique », la sensibilisation du septième degré peut nous donner le mode « synthétique phrygien harmonique » :



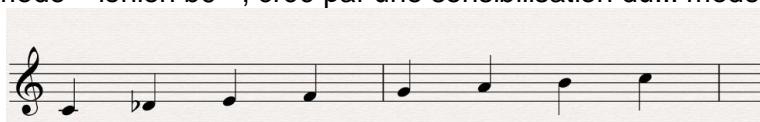
[Audio](#)

ou encore le mode « synthétique locrien bécarre 9 harmonique » :



[Audio](#)

La 2^{ème} sensible que l'on peut observer est celle supérieure à la tonique, la neuvième diminuée. On a ainsi le mode « ionien b9 », créé par une sensibilisation du... mode « ionien » :



[Audio](#)

Ou bien par exemple le mode « napolitain mineur » qui découle d'une double sensibilisation (une au niveau de la septième et une au niveau de la neuvième) de la gamme « mineure naturelle » :



[Audio](#)

Comme 3^{ème} forme de sensible, nous avons la quarte augmentée qui est la sensible ascendante vers la dominante. Cela rejoint ce que nous disions dans l'article précédent sur les « tétracordes » séparés d'un demi-ton.

Outre le mode « lydien », nous pouvons avoir ainsi le mode « dorien #11 » (ici Do dorien #11), 4^{ème} mode de la gamme « mineure harmonique », qui correspond à une sensibilisation de la quarte du mode ... « dorien » :



[Audio](#)

Ou encore le mode « mineur harmonique #11 » ou « hongrois mineur » qui contient 2 sensibles, celle au niveau de la « quarte augmentée » vers la dominante et celle au niveau de la « septième majeure » vers la tonique :



[Audio](#)

Enfin, la dernière sensible que l'on peut trouver est la « 13e mineure » qui descend vers la dominante. On pourra ainsi citer par exemple le « mixolydien b13 » :



[Audio](#)

Mais surtout, l'exemple à mon sens le plus parlant, le « ionien b6 » sinon appelé « majeur harmonique » :



[Audio](#)

Et c'est là-dessus que je vais vous laisser aujourd'hui, en vous proposant de nous retrouver la prochaine fois autour de cette fameuse gamme « majeure harmonique » dont je vous avais promis l'exploration des modes il y a de cela plusieurs semaines !

70.3 Commentaires critiques des lecteurs

Je précise (moi le compilateur) que les commentaires élogieux sont biens plus nombreux que les commentaires critiques, mais il s'avère aussi qu'ils sont argumentés, tout comme le sont les réponses, ce qui est finalement instructif.

<https://fr.audiofanzine.com/theorie-musicale/forums/t.677301,bien-debuter-les-gammes-synthetiques-et-la-sensibilisation-2.html>

[Frajean](#)

Posté le 24/09/2018

Je ne comprends plus trop l'intérêt de lister tous les modes, vu que toutes les combinaisons d'intervalles sont possibles. On arrive donc à une multitude de modes possibles. Les exemples sonores de gammes ne m'inspirent rien.

J'avais émis l'idée dès l'introduction sur les 7 modes principaux qu'il serait intéressant d'avoir des exemples de morceaux pour illustrer ces modes.

[lowfreq](#)

Posté le 25/09/2018 à 11:14:00

C'est le problème de ce topic depuis le début : masse d'infos qui ne servent à rien. Mais alors strictement à rien dans le paysage harmonique mondial lol.

Autant les bases du système tonal c'est utile, mais le modalisme est présenté ici de manière listée, inutile donc, et pareil pour le reste : ce sont des listes de gammes, modes, on sait plus trop, on aurait aimé que l'auteur parle d'échelle pour s'y retrouver, et les listes en harmonie c'est inutile.

Aucune démonstration pratique réelle dès qu'on sort des « cadences » habituelles et ce genre de choses évidentes. Et puis que des gammes/modes en gros, très très peu de travail sur la construction verticale de l'harmonie, et trop peu d'exemples utile du matériel présenté.

Tout cela n'est donc qu'une seule et unique chose : une incroyable perte de temps, autant lire un traité d'harmonie du milieu du 20ème siècle, c'est limite mieux présenté.

Merci à l'auteur de se faire autant chier, parce que même complètement useless, y'a une sacrée masse de travail ici. Il manque juste la réflexion et l'application du matériel dans des cas/conditions réelles, utiles. Ou pour ouvrir à de nouvelles idées harmoniques, encore mieux.

71 Les modes issus de la gamme « majeure harmonique »

Par newjazz le 01/10/2018

Dans les derniers articles, nous nous sommes penchés sur l'étude de la nature et de l'élaboration des « gammes synthétiques ». Ce préalable était nécessaire pour pouvoir appréhender le sujet qui nous intéresse aujourd'hui, à savoir la gamme « majeure harmonique ». Je vous propose donc maintenant de nous lancer dans l'étude des modes issus de cette gamme et leur utilisation.

71.1	PRÉSENTATION DE LA GAMME ET DES MODES QUI EN DÉCOULENT	172
71.2	LE MODE « IONIEN b6 »	173
71.3	LE MODE « DORIEN b5 »	174
71.4	LE MODE « PHRYGIEN b4 »	174

71.1 Présentation de la gamme et des modes qui en découlent

La gamme « majeure harmonique » est une « gammes synthétique ». Nous avons pu voir dans les articles précédents qu'elle pouvait être fabriquée de 2 manières différentes : soit par l'association d'un « tétracorde majeur » et d'un « tétracorde harmonique », soit par la sensibilisation de la 13e (sensible descendante sur la dominante). Et si cela vous amuse, je vous laisse chercher ses modes dans la série des gammes et modes synthétiques que nous avons construits dans les derniers articles ! Vous les trouverez intégralement listés dans l'illustration suivante :

Les modes issus des gammes majeures harmoniques
et leurs degrés caractéristiques altérés (DCA)

The image displays seven musical staves, each representing a mode and its characteristic altered degree (DCA). The modes and their DCA are:

- mode ionien b6 (DCA: bVI)
- mode dorien b5 (DCA: bV)
- mode phrygien b4 (DCA: bIV)
- mode lydien b3 (DCA: bIII)
- mode mixolydien b2 (DCA: bII)
- mode lydien #2 #5 (DCA: #2, #5)
- mode locrien bb7 (DCA: bbVII)

Ici, découvrons ensemble l'harmonisation de cette gamme par triades :

Do maj Ré dim Mi min Fa min Sol maj La b #5 Si dim Do maj

[Audio](#)

Et là, l'harmonisation de cette gamme par accords de septième :

Do maj 7 Ré demi-diminished 7 Mi min 7 Fa min 7 Sol 7 La b maj 7 #5 Si dim 7 Do maj 7

[Audio](#)

71.2 Le mode « ionien b6 »

Gamme mère: Do majeur harmonique
mode: Do ionien b6

[Audio](#)

Le premier mode issu de la gamme « majeure harmonique » est le mode « ionien b6 ». C'est un mode particulièrement intéressant car il porte une identité double : majeure par son premier « tétracorde » et mineure de par son « tétracorde harmonique » d'habitude typique de la gamme mineure harmonique. La « bémolisation » du 6^{ème} degré en fait un mode facilement utilisable avec les accords de septième majeur enrichis d'une « treizième mineure » :

Do maj 7 b13

[Audio](#)


D'ailleurs de par son utilisation fréquente avec ce type d'accord à « treizième mineure », ce mode est souvent appelé également « ionien b13 ». Il fonctionne également très bien quand nous ajoutons une neuvième, comme dans l'exemple suivant :

Do maj 7 9 b13

[Audio](#)

71.3 Le mode « dorien b5 »


Gamme mère: Sib majeur harmonique
mode: Do dorien b5



[Audio](#)

Le mode « orien b5 » est le 2^{ème} mode issu de la gamme « majeure harmonique ». Ce mode partage avec les gammes demi-diminuées et « half-diminished » que nous avons étudiées dans l'[article 59](#) notamment la « tierce et la septième mineure » ainsi que la « quinte diminuée ». De ce fait, c'est donc sans surprise que ce mode trouve lui aussi principalement son usage avec les accords de « septième à quinte diminuée » (7b5), comme dans l'exemple suivant :

Do min 7 b5



[Audio](#)

Par enharmonie, un accord construit selon ce mode peut être considéré comme un assemblage de 2 accords : le premier, en basse, basé sur la tonique (ici un Ré mineur 7) surmonté d'une triade en « Mi majeur » (avec l'enharmonie au niveau du La b qui serait à penser dans ce cas plutôt comme un Sol #) :

Ré min 7 b5 13 Ré min 7 Mi majeur



[Audio](#)

71.4 Le mode « phrygien b4 »

Gamme mère: Lab majeur harmonique
mode: Do phrygien b4



[Audio](#)

Le mode « phrygien b4 » est le 3^{ème} mode issu de la gamme « majeure harmonique ». Le phénomène d'enharmonie observé dans le mode « dorien b5 » s'exprime ici aussi, et la « quarte diminuée » peut ainsi être facilement confondue avec une « tierce majeure ». Cette « pseudo tierce majeure », associée à une « quinte juste » et une « septième mineure », peut ainsi permettre à ce mode de s'exprimer dans le cadre d'un accord de dominante, trouvant donc sa principale raison d'être dans un cadre tonal et non modal. Il s'avère qu'il est toutefois assez peu utilisé.

En attendant la suite de notre étude des modes issus de cette gamme, je vous invite à faire vos propres expérimentations, et je vous retrouve la semaine prochaine !

72 Les modes issus de la gamme « majeure harmonique » (2)

Par newjazz le 09/10/2018

Je vous propose aujourd'hui de poursuivre l'étude que nous avons commencée la semaine dernière des modes issus de la gamme « majeure harmonique ».

72.1	LE MODE LYDIEN B3	175
72.2	LE MODE MIXOLYDIEN B2	175
72.3	LE MODE LYDIEN #2 #5	176
72.4	LE MODE LOCRIEN BB7	176

72.1 Le mode « lydien b3 »

Gamme mère: Sol majeur harmonique
Mode: Do lydien b3

[Audio](#)

Le mode « lydien b3 » est le 4^{ème} mode issu de la gamme « majeure harmonique ». On l'appelle également « lydien mineur », et l'on pourra relever sa proximité avec la gamme « mineure mélodique ». Ce mode fonctionne principalement avec les accords de type « mineur majeur 9 ». On prendra garde à l'utilisation de la « septième majeure », qui peut être employée au sein de l'accord mais peut faire « sortir de l'ambiance » quand elle est utilisée dans la mélodie.

Do min maj 7 9

[Audio](#)

72.2 Le mode « mixolydien b2 »

Gamme-mère: Fa majeur harmonique
Mode: Do mixolydien b2

[Audio](#)

Le mode « mixolydien b2 » est le 5^{ème} mode issu de la gamme « majeure harmonique ». Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il porte bien son statut de « mixolydien » et que lorsque l'on écoute la progression complète de ce mode, on n'attend qu'une seule chose arrive à la fin : la résolution sur la quinte inférieure.

Dans un cadre harmonique, la présence dans ce mode de la sensible descendante sur la dominante (le b2, voir [article 70](#)) accentue encore l'appel à résolution sur l'accord de tonique. Ceci peut rendre son utilisation d'autant plus délicate dans un cadre strictement modal, mais pas impossible. On l'utilise notamment avec bonheur sur des accords de type 7 13 b9, comme dans l'exemple suivant :

Do 7 b9 13

[Audio](#)

72.3 Le mode « lydien #2 #5 »

Gamme-mère: Mi majeur harmonique
Mode: Do lydien #2 #5

[Audio](#)

Le mode « lydien #2 #5 » est le 6^{ème} mode de la gamme « majeure harmonique ». Son statut de « lydien » implique une « quarte augmentée », ce qui s'ajoute à la quinte et à la seconde qui sera comme souvent dans ces cas-là plutôt considérée comme une neuvième. Ce mode s'emploie donc souvent avec les accords de type majeur 7 #5 #9 #11. Il s'agit typiquement du genre d'accords qui déclenche habituellement l'ironie des rockeurs à l'égard des jazzes, mais peu importe, cela sonne et c'est bien l'essentiel :

Do 7 #5 #9 #11

[Audio](#)

72.4 Le mode « locrien bb7 »

Gamme-mère: Réb majeur harmonique
Mode: Do locrien bb7

[Audio](#)

Le mode « locrien bb7 » est le septième et dernier mode de la gamme « majeure harmonique ». De par sa septième double-bémolisée, ce mode s'avère être particulièrement utilisable avec les accords diminués. Il permet d'apporter une alternance agréable avec les gammes semi-diminuées (demi-ton/ton) et diminuées (ton/demi-ton).

Bien qu'il s'agisse d'un mode « heptatonique diatonique » alors que les gammes suscitées sont « octatoniques » et « non-diatoniques », les points communs du « locrien bb7 » avec elles sont nombreux. Il débute comme la gamme semi-diminuée, possède comme elle une « quinte diminuée » et son « septième degré » correspond par enharmonie au septième degré de la gamme « semi-diminuée ». C'est également le septième degré de la gamme diminuée, avec laquelle il partage notamment le 3^{ème} degré mineur, la « quinte diminuée » et le 6^{ème} degré mineur. En revanche, son « septième degré diminué » le différencie fondamentalement de ces gammes dont le 8^{ème} degré (gammes octatoniques,...) est majeur pour l'une et mineur pour l'autre.

Do dim 7

[Audio](#)

Nous terminons aujourd'hui l'étude de la gamme « majeure harmonique » et de ses modes, et je vous donne rendez-vous la prochaine fois pour étudier la gamme double harmonique !

73 Les modes issus de la gamme majeure double harmonique

Par newjazz le 29/10/2018

Aujourd'hui nous terminons ce cycle d'articles sur les modes avec ceux issus de la gamme double-harmonique.

73.1	LA GAMME MAJEURE DOUBLE HARMONIQUE ET SES MODES	177
73.2	LE MODE IONIEN b2 b6	178
73.3	LE MODE LYDIEN #2 #6	178
73.4	LE MODE PHRYGIEN b4 bb7	179
73.5	LE MODE EOLIEN #4 BÉCARRE 7	179
73.6	LE MODE MIXOLYDIEN b2 b5	179
73.7	LE MODE IONIEN #2 #5	180
73.8	LE MODE LOCRIEN bb3 bb7	180

73.1 La gamme majeure double harmonique et ses modes

La gamme « majeure double harmonique » tire son nom de l'association de 2 « tétracordes harmoniques », comme nous avons déjà pu le voir dans l'[article 67](#) de ce dossier. Toutefois, afin de ne pas perturber l'organisation habituelle de ces articles, je me permets de vous la présenter à nouveau ci-après, accompagnée de tous les modes qui en découlent :

Les modes issus des gammes majeures double-harmoniques
et leurs degrés caractéristiques altérés (DCA)

mode ionien b2 b6
bII bVI

mode lydien #2 #6
#II #VI

mode phrygien b4 bb7
bIV bbVII

mode éolien #4 bécarré 7
#IV bécarré VII

mode mixolydien b2 b5
bII bV

mode ionien #2 #5
#II #V

mode locrien bb3 bb7
bbIII bbVII

Comme nous pourrions l'entendre, les sonorités de cette gamme et des modes qui en sont issus évoquent fortement l'Orient, raison pour laquelle on accorde également à ladite gamme le nom de ... gamme orientale « arabic scale » pour les anglophones). Toutefois, on peut vite tomber dans une utilisation un peu caricaturale dans le but de donner une simple couleur

arabisante au morceau que l'on est en train de composer ou sur lequel on improvise. Nous allons tenter d'éviter cela ici et je vais essayer de vous présenter l'utilisation des modes « double harmoniques » en-dehors du simple « orientalisme ». Toutefois dans certains cas de figure, leur caractère sonore particulier les rendra parfois moins efficaces que d'autres modes ou gammes.

73.2 Le mode « Ionien b2 b6 »



[Audio](#)

Le premier mode de la gamme « majeure double harmonique » (et donc la gamme elle-même) se caractérise comme son nom l'indique par la bémolisation des 2^e et 6^e degrés de la gamme majeure traditionnelle.

Dans l'exemple suivant, on le voit utilisé avec un accord de type bII (#6) :

[Audio](#)

73.3 Le mode « Lydien #2 #6 »

[Audio](#)

Le 2^{ème} mode de la gamme « majeure double harmonique » est caractérisé par l'augmentation de ses 2^{ème} et 6^{ème} degrés à partir d'une base « lydienne », ce qui le rend donc particulièrement intéressant à utiliser dans le cadre des accords de type maj 7 #9 #13 ou encore maj 7 #9 #11 #13.

Par enharmonie, la 6^{ème} augmentée #13 peut s'identifier à une « septième mineure », rendant l'utilisation de ce mode également imaginable dans le cadre d'un accord de dominante 7 #9 #11 comme dans l'exemple ci-dessous :

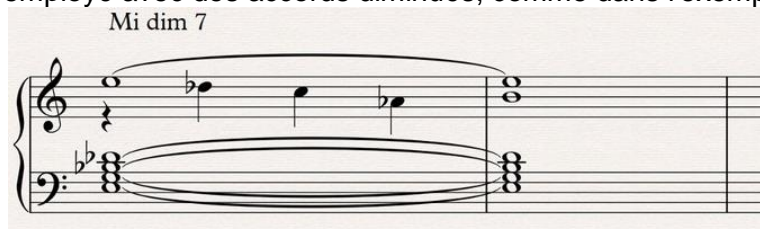
[Audio](#)

73.4 Le mode « Phrygien b4 bb7 »



[Audio](#)

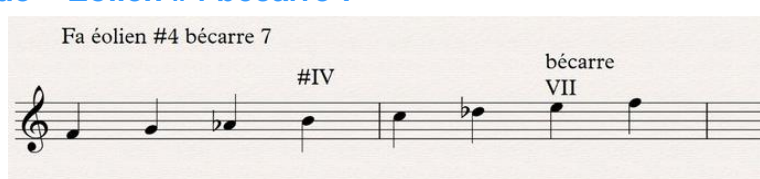
Le 3^{ème} mode de la gamme majeure double harmonique est basé sur une altération du mode « phrygien » au niveau de la quarte et de la septième. C'est cette dernière altération qui lui permet d'être employé avec des accords diminués, comme dans l'exemple ci-dessous :



[Audio](#)

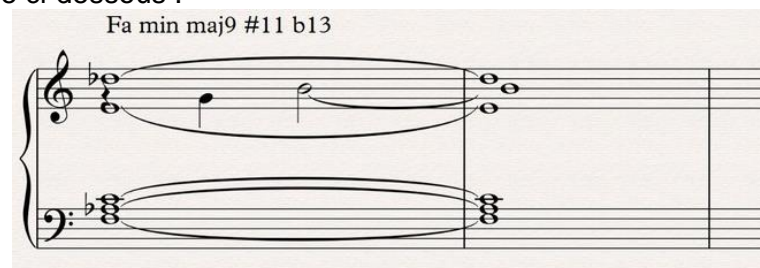
Toutefois, sa « quinte juste » le rend moins efficace dans ce contexte que la « gamme diminuée » basée sur l'alternance ton/demi-ton.

73.5 Le mode « Eolien #4 bécarré 7 »



[Audio](#)

Le 4^{ème} mode de la gamme « majeure double harmonique », issu de l'altération du mode « éolie », peut être employé avec des accords de type « mineur majeur 9, #11, b13 » comme dans l'exemple ci-dessous :



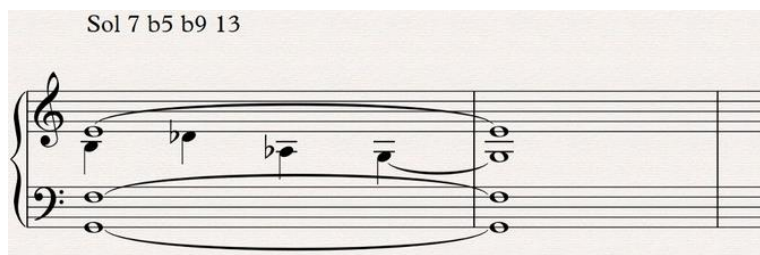
[Audio](#)

73.6 Le mode « Mixolydien b2 b5 »



[Audio](#)

Il s'agit du 5^{ème} mode de la gamme « majeure double harmonique ». Sa « quinte diminuée » et sa « septième mineure » le destinent à être employé avec des accords de type 7b5, comme ici :



[Audio](#)

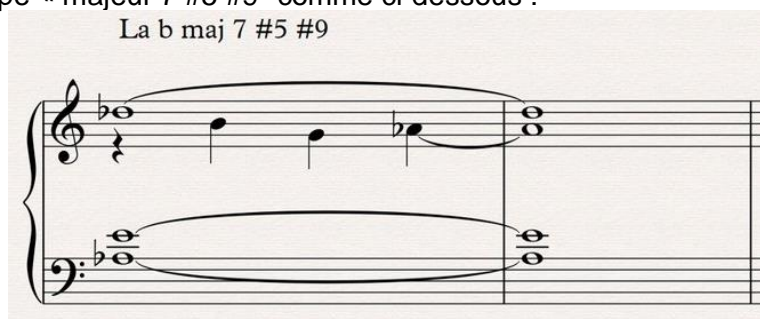
On pourra toutefois lui préférer l'emploi de la gamme « demi-diminuée » (cf. [article 59](#)).

73.7 Le mode « Ionien #2 #5 »



[Audio](#)

Le 6^{ème} mode de la gamme majeure « double harmonique » peut être employé avec des accords de type « majeur 7 #5 #9 » comme ci-dessous :



[Audio](#)

On lui préférera toutefois souvent le mode « lydien #2 #5 » (cf [article 72](#)).

73.8 Le mode « Locrien bb3 bb7 »



[Audio](#)

Comme souvent, le septième mode d'une gamme donnée n'est quasiment jamais employé.

74 [Introduction à la « polytonalité » et à la « polymodalité »](#)

Par newjazz le 05/11/2018

Après avoir exploré les modes en long, en large et en travers durant les 27 derniers articles, je vous propose à partir d'aujourd'hui de nous intéresser de plus près aux concepts de « polytonalité » et de « polymodalité ».

74.1	LA POLYTONALITÉ ET L'ATONALITÉ	181
74.2	LA POLYMODALITÉ	181

74.1 [La polytonalité et l'atonalité](#)

La polytonalité consiste en la superposition de plusieurs tonalités au sein d'un même passage ou morceau musical. Elle est apparue durant le 19e siècle et s'est développée durant le 20e avec des compositeurs tels que Stravinsky, Britten, Milhaud. Cette évolution dans l'harmonie classique visait avant tout à rendre encore davantage justice à la richesse d'invention mélodique des compositeurs, et Darius Milhaud disait d'elle dans les années 20 qu'elle exacerbait les capacités expressives de ces derniers en rendant les pianissimos plus subtils et les fortissimos plus affirmés.

Pour bien comprendre la nature de la polytonalité, il convient pour commencer de préciser immédiatement une différence très importante, celle qui existe entre la « polytonalité » et l'« atonalité ». Cette dernière, sur laquelle nous reviendrons de manière plus détaillée dans un prochain article, se caractérise entre autres par l'utilisation de l'ensemble des 12 sons du système chromatique, dont elle est d'ailleurs l'évolution. À l'intérieur d'un système atonal, tous les sons possèdent la même fonction. Il ne s'agit nullement de cela dans le cas de la « polytonalité » : toutes les tonalités empilées conservent chacune en leur sein leurs propres rapports fonctionnels.

Darius_Milhaud_1923



À ce propos, il me semble également important de revenir ici brièvement sur le concept de tonalité. Nous avons pu observer qu'une tonalité était non seulement définie par les altérations qu'elle contient, mais également par les relations fonctionnelles des différents degrés qui la composent. Parmi ces relations, l'exemple le plus évident est la « cadence parfaite », soit le mouvement du 5^{ème} vers le premier degré. Enfin, une autre pierre angulaire de la notion de tonalité est la triade, qui permet entre autres de définir la nature majeure ou mineure de la tonalité employée.

Nous retrouverons toutes ces différentes composantes de la tonalité dans l'étude de la polytonalité, et nous découvrirons également les éléments qui en sont les constituants spécifiques. Nous étudierons ainsi notamment la « bitonalité » – agrégation de 2 tonalités distinctes, la forme la plus répandue de « polytonalité » – tout comme les « poly accords », sortes de méta-structures harmoniques composées de plusieurs accords superposés.

74.2 [La polymodalité](#)

La principale différence entre « polytonalité » et « polymodalité » réside dans le fait que si nous avons plusieurs centres tonaux dans le cadre de la « polytonalité », la « polymodalité » repose essentiellement sur un même centre tonal autour duquel on va faire varier les différents modes basés sur ce centre tonal. Il pourra être intéressant ici de revoir les notions de modes et gammes parallèles (cf. dans l'[article 16](#) le paragraphe sur la substitution tonale).

Si tout cela vous semble obscur pour l'instant, pas de panique, tout vous sera expliqué en détail dans les prochains articles !

75 « Bitonalité », gammes « complémentaires » et gamme « pentatonique »

Par newjazz le 13/11/2018

Dans l'article précédent, je vous ai introduits aux notions de « polytonalité » et « polymodalité ». Aujourd'hui, nous entrons dans le vif du sujet et, mieux vaut tard que jamais, j'en profiterai pour vous présenter l'une des gammes les plus répandues dans les musiques actuelles : la gamme « pentatonique » ! Comme quoi la « polytonalité » mène à tout...

75.1	INTRODUCTION À LA BITONALITÉ	182
75.2	LES GAMMES COMPLÉMENTAIRES	182
75.3	INTRODUCTION À LA GAMME PENTATONIQUE ET SON UTILISATION DANS UN CADRE BITONAL	183

75.1 Introduction à la « bitonalité »

Avant de commencer, il convient de préciser qu'il existe plusieurs manières de procéder dans l'utilisation de la « polytonalité ». La forme la plus courante en est la « bitonalité ». Celle-ci consiste, comme son nom l'indique, à superposer 2 tonalités différentes sur un même passage musical. Dans le domaine de la « polytonalité », la « bitonalité » est bien entendu l'un des principes les plus simples à mettre en œuvre. Et au sein même de la « bitonalité », plusieurs schémas se différencient à leur tour. L'une des principales caractéristiques de la « bitonalité » est de reposer sur l'écart qui existe entre 2 tonalités données. Nous avons pu voir dans l'[article 20](#) sur les modulations que, plus l'écart entre les toniques de 2 tonalités est faible (par exemple Do et Do#), plus le passage de l'une à l'autre sera contrasté. Ce principe qui valait pour l'alternance entre 2 tonalités vaut bien entendu également pour leur superposition.

75.2 Les gammes « complémentaires »

Une manière d'employer la bitonalité revient à se baser sur les gammes « complémentaires ». Qu'est-ce qu'une gamme « complémentaire » ? Il ne vous aura sans doute pas échappé que dans tous les modes et gammes que nous avons étudiés jusqu'ici, on n'employait pas les douze sons du système chromatique, mais à chaque fois seulement une sélection d'entre eux, laissant toujours un certain nombre de notes « inutilisées ».

Le modèle de gamme le plus employé est le modèle « heptatonique », c'est-à-dire à sept sons. Dans ce cas de figure, il nous reste 5 sons inusités. Si nous prenons comme exemple la gamme majeure, les cinq sons inutilisés sont le I#, le II#, le IV#, le V# et le VI # comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant :



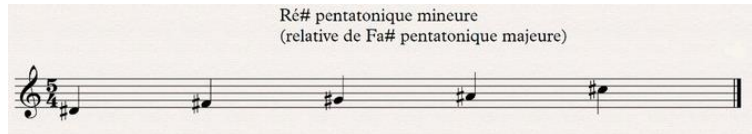
Or, ces notes correspondent très exactement à la gamme « pentatonique majeure » située un triton au-dessus de la tonique de la gamme majeure d'origine, comme nous pouvons le voir ici :



[Audio](#)

75.3 Introduction à la gamme « pentatonique » et son utilisation dans un cadre bitonal

La gamme « pentatonique » tire son nom du fait qu'elle n'est composée que de cinq sons. Elle existe en mode majeur comme nous venons de le voir dans l'exemple précédent, mais également en mode mineur comme ici :



[Audio](#)

Elle peut être agrémentée de plusieurs notes dites « bleues » dont la principale est la seconde augmentée pour la gamme « pentatonique majeure » et la « quarte augmentée » pour la « pentatonique mineure ».

Fa# pentatonique majeure

note bleue

Ré# pentatonique mineure

note bleue

The image shows two musical staves. The top staff is for the Fa# pentatonic major scale (F#, G, A, B, C#) with a 'note bleue' (blue note) marked with an 'x' on the G note. The bottom staff is for the Ré# pentatonic minor scale (D, E, F#, G, A) with a 'note bleue' marked with an 'x' on the G note.

[Audio](#)

Je reviendrai plus en détail sur cette gamme dans un futur article car son importance est capitale dans toute la musique actuelle issue du blues, style musical dont elle représente l'un des fondements. Mais ce n'est pas le sujet ici.

Pour en revenir à la « polytonalité », la gamme « pentatonique » en tant que « complémentaire » à une gamme correspondante peut être employée dans différents contextes polytonaux, mais notamment pour créer temporairement une couleur modale qui accentuera encore la tension de la dominante avant une résolution doublement attendue, comme dans le II-V-I ci-dessous :

Ré min 7 Sol 7, avec gamme F# penta majeure Do maj 7 9

II V I

The image shows a II-V-I progression in 4/4 time. The first measure is a Dm7 chord (II), the second is a G7 chord with an F# pentatonic major scale (V), and the third is a Cmaj7 9 chord (I). The notes are written as quarter notes.

[Audio](#)

76 Les « poly accords »

Par newjazz le 20/11/2018

Après avoir exploré la semaine dernière les gammes « complémentaires » et l'utilisation de la « gamme pentatonique » dans cadre « bitonal », nous allons aujourd'hui continuer notre étude de la « polytonalité » en nous penchant sur les « poly accords ».

76.1	LES « POLY ACCORDS »	184
76.2	LES « POLY ACCORDS TONAUX »	184
76.3	LES « POLY ACCORDS POLYTONAUX »	185
76.4	LES « ACCORDS HYBRIDES »	185

76.1 Les « poly accords »

Comme nous avons pu le constater tout au long de ce dossier, les accords sont l'un des principaux moyens d'expression d'une tonalité. En conséquence, quel meilleur moyen pour exprimer une « polytonalité » que de superposer entre eux des accords de tonalités différentes ? De telles superpositions sont appelées des « poly accords ». Les 2 accords qui constituent le « poly accord » sont le plus souvent des triades. Il est plus rare de trouver des accords de septième, mais nous verrons certains de leurs représentants dans le prochain paragraphe.

Ci-dessous, 2 exemples de « poly accords » :

[Audio](#)

Il convient d'être prudent, car tous les « poly accords » n'expriment pas forcément la « polytonalité ». On distingue en effet les « poly accords tonaux » (le premier dans l'exemple ci-dessus) et les « poly accords polytonaux » (le second dans l'exemple ci-dessus).

76.2 Les « poly accords tonaux »

Les « poly accords tonaux » sont des constructions d'accords dont bien souvent la partie supérieure représente un enrichissement traditionnel de la partie inférieure, comme dans les exemples que nous avons pu voir jusqu'à présent. À ce sujet, je vous invite à revoir notamment l'[article 33](#). Et par conséquent, ces accords n'impliquent pas forcément qu'il y ait « polytonalité » ! Parmi ces accords tonaux, on opère la distinction entre « poly accords tonaux simples » et « poly accords tonaux altérés ». Pour ces derniers, on part d'une base constituée d'un accord de septième à laquelle on rajoutera des extensions altérées, comme dans l'exemple ci-dessous :

[Audio](#)

76.3 Les « poly accords polytonaux »

C'est là que nous abordons ce qui nous intéresse réellement dans le présent article. Les « poly accords polytonaux » se distinguent totalement des enrichissements d'accords traditionnels que nous avons pu rencontrer jusqu'ici. Ces accords sont des expressions de la tension harmonique. Cette dernière s'obtient de multiples manières.

Soit en superposant des accords harmoniquement très éloignés :

[Audio](#)

(On rappellera à ce sujet que plus les toniques de 2 tonalités sont proches, plus les tonalités en question sont éloignées harmoniquement parlant, cf. [article 20](#)).

Soit en superposant des accords incluant notamment la 11e d'une tonalité majeure :

[Audio](#)

Ce dernier exemple démontre bien l'ambiguïté du 4^{ème} degré d'une tonalité donnée (cf. [article 23](#)).

76.4 Les « accords hybrides »

La dernière forme d'accord polytonal constitue les « accords hybrides ». Ceux-ci sont constitués d'une seule note dans la partie inférieure. Cette note exprimant la basse est extérieure au reste de l'accord. Attention, il convient bien entendu de bien différencier les « accords hybrides » des simples renversements d'accords que nous avons pu rencontrer jusqu'ici :

[Audio](#)

Dans l'exemple précédent, la première formule est simple accord « Do maj 7 » avec sa tierce en basse. La seconde formule en revanche est un « accord hybride », la basse n'appartenant pas du tout à l'accord de base. On notera la différence de notation : la première formule se note avec une barre de fraction (« / ») alors que les « accords hybrides », de même que tous les « accords polytonaux », se notent en superposant les noms. Pour être vraiment considérée comme étrangère à l'accord, la basse ne doit être ni le doublon d'une des notes de l'accord (une évidence...), ni se situer à une tierce ou une « quinte de la fondamentale » de l'accord.

77 Constitution des « accords hybrides »

Par newjazz le 28/11/2018

Nous avons commencé la semaine dernière à étudier les poly-accords, et plus spécifiquement les « accords hybrides ». C'est sur eux que nous allons nous pencher davantage aujourd'hui.

Tout d'abord, je souhaite revenir sur une petite erreur de ma part parue dans l'article précédent, et concernant la notation des « accords hybrides ». Ceux-ci sont bien notés eux aussi avec une barre de fraction, comme dans l'exemple suivant :

Sib maj / Do

[Audio](#)

Cette petite mise au point effectuée, reprenons notre étude.

77.1	LES ACCORDS HYBRIDES CONSTRUITS SUR LE 7^E OU LE 9^E DEGRÉ.	186
77.2	LES ACCORDS HYBRIDES CONSTRUITS AVEC DES TRIADES ALTÉRÉES	187
77.3	LES ACCORDS HYBRIDES CONSTRUITS AVEC DES TÉTRADES	187

77.1 Les « accords hybrides » construits sur le 7^e ou le 9^e degré.

La mise au point précédente n'est pas anodine, car elle remet l'accord hybride dans un contexte dans lequel la basse n'est plus forcément aussi étrangère que cela. Je m'explique. La basse dans un « accord hybride » est souvent moins étrangère qu'il n'y paraît pour plusieurs raisons, et ceci même lorsqu'elle respecte les conditions que nous avons citées dans l'article précédent.

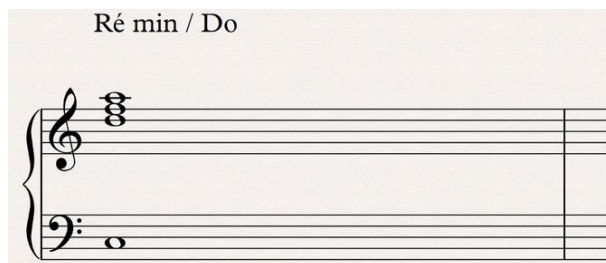
Lorsque la basse d'un « accord hybride » respecte lesdites conditions, nous avons souvent (mais pas exclusivement) affaire à une basse située à une septième ou une neuvième de la triade située au-dessus, comme dans l'exemple suivant :

Si dim / Do

[Audio](#)

Dans l'exemple précédent, nous avons une « triade diminuée » composée des degrés 7, 9 et 11. La nature dissonante de la « triade diminuée » n'est pas forcément perturbée davantage par la présence de la basse. Cette dernière s'avère donc moins étrangère qu'on pourrait le supposer.

Cet affaiblissement du caractère étranger de la basse est encore accentué lorsque l'« accord hybride » concerné est construit sur une triade située à une neuvième de la fondamentale, comme ici :



[Audio](#)

La triade n'est plus diminuée, mais mineure, et la basse peut alors être considérée simplement comme la « septième renversée » d'un « accord mineur 7 » tout à fait tonal et consonant. On notera qu'il convient alors, pour retrouver une dissonance, d'éloigner au maximum la basse et la triade et de maintenir celle-ci en position fermée (cf. [article 32](#)).

77.2 Les « accords hybrides » construits avec des « triades altérées »

Mais revenons plus en détail sur le premier exemple. La triade basée sur la septième de la fondamentale est une triade diminuée, donc altérée. Ce qui a été énoncé pour cette dernière est bien entendu également valable pour les triades augmentées.

Les « triades altérées » présentent en elles-mêmes une tension verticale qui n'existe pas dans les « simples » triades majeures ou mineures. On obtient donc un ensemble sonore qui n'est plus obligatoirement entendu comme une « opposition » entre la basse et la triade supérieure, mais davantage comme un ensemble sonore globalement tendu et en suspension.

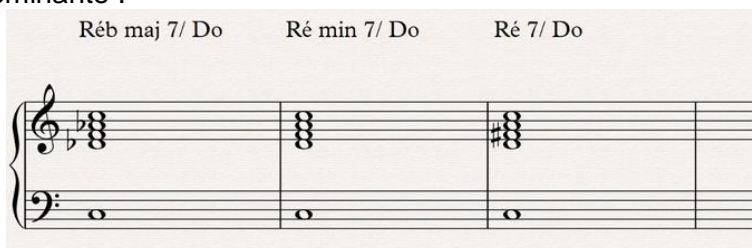
Ceci peut être employé pour renforcer un besoin de résolution, comme ici où nous avons une « triade augmentée » basée sur la « septième mineure » de l'accord de dominante :



[Audio](#)

77.3 Les « accords hybrides » construits avec des tétrades

Enfin, les « accords hybrides » peuvent être composés d'une tétrade dans leur partie supérieure. Dans ces cas-là, la basse peut être identique à la septième de l'accord. La caractéristique étrange de la basse proviendra du doublement de la septième en basse et par là-même de l'accentuation de la dissonance entre fondamentale et septième de l'accord pour les accords de « septième majeure et mineure », et le renforcement du triton pour les accords de dominante :



[Audio](#)

78 Introduction à la « ré harmonisation »

Par newjazz le 04/12/2018

78.1	DÉFINITION ET EMPLOI DE LA RÉ HARMONISATION	188
78.2	DÉFINITION ET EMPLOI DE LA RÉ HARMONISATION	188
78.3	INTRODUCTION À L'UTILISATION DES ACCORDS HYBRIDES DANS UNE RÉ HARMONISATION	189

78.1 Définition et emploi de la réharmonisation

Introduction à l'utilisation des « accords hybrides » dans une réharmonisation

Dans les articles précédents, nous avons vu comment nous pouvons fabriquer des « accords polytonaux et hybrides ». Je vous propose aujourd'hui de nous intéresser à l'une des principales utilisations des « accords hybrides », à savoir la réharmonisation.

78.2 Définition et emploi de la réharmonisation

La réharmonisation est une technique typique employée lorsque vous souhaitez réarranger un morceau ou bien improviser sur une grille d'accords existante en l'enrichissant. La réharmonisation peut se faire principalement de 2 manières : soit en ajoutant des accords à la grille déjà constituée, soit en remplaçant les accords déjà présents par d'autres. On retrouve ici la notion de substitution d'accords déjà rencontrée dans les [articles 14](#) à [17](#) de ce dossier.



Le pianiste Bill Evans, grand ré harmonisateur devant l'éternel

Bien entendu, on peut combiner les 2 méthodes. Mais chacune des méthodes remplit une fonction particulière : celle d'enrichir une progression harmonique existante pour la première méthode, et celle de donner une nouvelle coloration à ladite progression harmonique pour la seconde. De nombreux arrangeurs ou improvisateurs se sont ainsi notamment servi de la réharmonisation pour réadapter un morceau à leur style harmonique propre. On a pu ainsi assister à des « modalisations » de thèmes principalement tonaux, ou alors à l'inverse à des « fonctionnalisations » accentuées de thèmes notamment dans le bebop. Nous y reviendrons dans un prochain article.

Dans le cadre de l'enrichissement d'une progression harmonique, on peut adapter par exemple l'harmonisation à la vitesse d'exécution d'un morceau. Ainsi, on peut augmenter le nombre d'accords si l'on souhaite ralentir un morceau, afin que ledit ralentissement n'entraîne pas d'affadissement harmonique. Et si l'on souhaite accélérer un morceau, il est souvent conseillé de simplifier son harmonisation pour alléger l'ensemble.

La couleur d'une harmonisation donnée quant à elle sera obtenue par le remplacement d'accords par d'autres. On pourra ainsi faire varier la ligne de basse par exemple, que ce soit par le jeu des simples renversements ou par l'utilisation des « accords hybrides », qui trouveront ici un emploi des plus heureux.

78.3 Introduction à l'utilisation des « accords hybrides » dans une « Réharmonison »

Les « accords hybrides », de par leur nature très particulière (cf. articles précédents), constituent une manière très efficace de ré harmonisation. Les « accords hybrides » peuvent s'employer de diverses manières. Comme dit précédemment, on peut par exemple modifier la ligne de basse tout en conservant les triades de la progression d'origine. Ou alors on peut encore choisir de conserver la ligne de basse tout en utilisant de nouvelles triades issues des gammes d'accords qui en découlent. Surtout, on peut profiter de la nature même des « accords hybrides » pour ajouter des tensions voire un sentiment d'aliénation dans la structure harmonique d'origine.

Nous verrons dans le prochain article divers exemples de ré harmonisation utilisant les « accords hybrides » et illustrant les différents concepts évoqués ici. D'ici la semaine prochaine, je vous laisse déjà y réfléchir déjà un peu par vous-mêmes !

79 « Réharmonisons » avec des « accords hybrides »

Par newjazz le 19/12/2018

Nous avons vu dans les articles précédents non seulement ce qu'étaient des « accords hybrides », mais aussi ce qu'est la réharmonisation. Et aujourd'hui, nous allons explorer comment associer les 2.

Mais en premier lieu, voyons quelques « voicings » que nous pouvons créer à partir d'« accords hybrides ».

79.1 VOICINGS SUR DES ACCORDS HYBRIDES 190

79.2 LA RÉ HARMONISATION AVEC DES ACCORDS HYBRIDES 191

79.1 « Voicings » sur des « accords hybrides »

Pour ceux qui auraient un peu oublié ce que sont les « voicings », je vous renvoie à [l'article 30](#) de ce dossier. Comme je vous l'ai expliqué précédemment, les « accords hybrides » sont souvent constitués d'une triade sur une basse étrangère. Et pour exprimer ce caractère étranger, la fondamentale de la triade est souvent à un intervalle de septième, de neuvième, d'un triton ou d'une sixte de la note de basse.

Nous allons donc commencer par des triades situées à une « septième majeure » de la note de basse :

Si maj/Do Si maj/Do Si min/Do Si min/Do

[01 septième majeure](#)

Ensuite, voici des « voicings » autour d'« accords hybrides » constitués d'une triade située à une « septième mineure » de la note de basse :

Sib maj/Do Sib maj/Do Sib min/Do Sib min/Do

[02 septième mineure](#)

Passons maintenant aux accords avec les intervalles de neuvième, tout d'abord avec des triades situées à une « neuvième mineure » de la note de basse :

Réb maj/Do Réb maj/Do Réb min/Do Réb min/Do

[03 neuvième mineure](#)

Et voici des « voicings » autour d'accords constitués de triades situées à une « neuvième majeure » de la note de basse :

Ré maj/Do Ré maj/Do Ré min/Do Ré min/Do

[04 neuvième majeure](#)

Maintenant voici les « voicings » autour d'accords constitués de triades à un triton de la note de basse :

Solb maj/Do Solb maj/Do Solb min/Do Solb min/Do

[05 triton](#)

Et enfin des « voicings » sur des accords dont la triade est à une sixte de la note de basse :

La maj/Do La maj/Do Lab min/Do Lab min/Do

[06 sixte](#)

On notera dans l'exemple précédent l'absence de la « triade mineure » à un intervalle de « sixte majeure » de la basse, autant que celle de la « triade majeure » à un intervalle de « sixte mineure » de la basse, car toutes les 2 auraient contenu ladite note de basse.

79.2 La réharmonisation avec des « accords hybrides »

Après avoir refait un tour d'horizon sur certains « voicings » que nous avons pu trouver à partir des « accords hybrides », voyons ce que nous pouvons développer comme couleurs sur la réharmonisation d'un passage musical en modifiant sa progression harmonique.

Nous allons nous intéresser à une progression comme nous pouvons en trouver de nombreux exemples et qui est basée essentiellement sur un passage en revue du « cycle des quintes ». Je vous renvoie à ce sujet à l'[article 3](#) de ce dossier.

Fa min 7 Sib min 7 Mib 7 Lab maj 7 Réb maj 7 Ré min 7
b5 Sol 7 Do maj 7

[07 progression d'origine](#)

À cette formule d'origine, on peut proposer l'exemple de réharmonisation suivant :

Mib maj/Fa Do min/Sib Mi min/Mib Sib maj/Lab Do min/Sib Réb min/Sol Ré maj/Do

[08 ré-harmonisation](#)

Les « accords hybrides » proposés ici correspondent chacun à des « voicings » que nous avons vus dans la première partie de cet article :

- ✓ Le premier accord est constitué d'une « triade majeure » à une « septième mineure » de la note de basse.

- ✓ Le 2^{ème} accord est constitué d'une « triade mineure » à une « neuvième majeure » de la note de basse.
- ✓ Le 3^{ème} accord est constitué d'une « triade mineure » à une « neuvième mineure » de la note de basse.
- ✓ Le 4^{ème} accord est constitué d'une « triade majeure » à une « neuvième majeure » de la note de basse.
- ✓ Le 5^{ème} accord est constitué d'une « triade mineure » à une « septième mineure » de la note de basse.
- ✓ Le 6^{ème} accord est constitué d'une « triade mineure » à un triton de la note de basse.
- ✓ Enfin le 7^{ème} accord est constitué d'une tierce majeure à une « neuvième majeure » de la note de basse.

Je vous invite à chercher de votre côté d'autres exemples de « Réharmonisations », et d'ici-là, je vous dis à la semaine prochaine.

80 Accords d'ornement et accords d'« appoggiatures »

Par newjazz le 26/12/2018

Dans les articles précédents, je vous ai proposé un aperçu de l'utilisation des « accords hybrides » dans le cadre d'une « Ré harmonisation ». Mais une « Ré harmonisation » peut parfois prendre des chemins plus simples.

80.1	L'USAGE DES RENVERSEMENTS EN RÉ-HARMONISATION	193
80.2	LES ACCORDS D'ORNEMENT	193
80.3	LES ACCORDS D'APPOGGIATURE	194
80.4	L'AJOUT DE CADENCES	194

80.1 L'usage des renversements en « Ré harmonisation »

Nous l'avons vu dans l'[article 78](#), la « Ré harmonisation » d'un thème peut prendre diverses formes : retirer des accords, les modifier ou encore en ajouter d'autres. Dans ce dernier cas de figure, il n'est pas obligatoirement nécessaire que ces derniers accords soient de nature foncièrement différentes de ceux qu'ils viennent compléter : souvent on peut s'autoriser à jouer avec les renversements de l'accord d'origine afin de proposer des variations dans l'activité harmonique sans en modifier le contenu ni la fonction. Ce principe peut être illustré simplement dans l'exemple suivant, dans lequel les accords des degrés II et V sont proposés chacun sous forme de renversements :

Ré mineur 7 Sol 7 Do majeur 7

[01 renversements](#)

80.2 Les accords d'ornement

Toutefois, l'emploi des renversements constitue un peu le stade minimal de la « Ré harmonisation ». Comme nous l'avons déjà évoqué dans ce dossier, notamment dans l'[article 28](#), la musique est parfois faite de moments d'« anticipations » et de retards. Mais parfois, il s'agit plutôt de petits pas de côté subrepticement effectués, sans pour autant aller chercher obligatoirement dans des contrées aussi étrangères que celles de la « polytonalité » évoquée dans les derniers articles. C'est dans ces moments-là que l'on fait appel aux accords d'ornements.

On en différencie 3 types. Tout d'abord, nous avons les accords diatoniques utilisés en broderie, c'est-à-dire avec un mouvement d'aller-retour. Ainsi dans l'exemple suivant, nous restons en « Ré mineur » malgré la présence de l'accord de « Mi demi-diminué », accord d'ornement sans réelle valeur fonctionnelle ici :

Ré min 7 Mi
demi-
diminué Ré min 7

[02 broderie diatonique](#)

Ensuite, nous avons les accords diatoniques de passage. C'est la fonction de l'accord de « Sol mineur » ci-dessous :

Fa maj 7 Sol 7 La min 7

The image shows three chords in 4/4 time. The first chord is Fa major 7 (F4, A4, C5, E5). The second chord is Sol 7 (G4, B4, D5, F5). The third chord is La minor 7 (A4, C5, E5, G5). The notes are written in a piano style with stems and flags.

[03 passage diatonique](#)

Enfin, on peut trouver les accords chromatiques en broderie, comme ici l'accord de « Fa# majeur 7 » :

Fa maj 7 Fa# maj 7 Fa maj 7

The image shows three chords in 4/4 time. The first chord is Fa major 7 (F4, A4, C5, E5). The second chord is Fa# major 7 (F#4, A4, C5, E5). The third chord is Fa major 7 (F4, A4, C5, E5). The notes are written in a piano style with stems and flags.

[04 broderie chromatique](#)

80.3 Les accords d'appoggiature

En plus des accords d'ornement que nous venons de voir, nous disposons dans notre caisse à outils de « Ré harmonisation » des accords dits d'appoggiature (pour la définition de ce terme, je vous renvoie à nouveau vers l'[article 28](#) de ce dossier). Ces accords ne se laissent pas toujours clairement chiffrer, car leur structure n'est pas obligatoirement définie. Leur principale caractéristique est que chacune de leurs voix est dans une relation directe de résolution avec l'accord de destination. Ainsi dans l'exemple suivant, toutes les notes de l'accord de « Ré mineur 7 » sont des résolutions par mouvement obligé de l'accord non défini qui le précède, qui revêt alors la fonction d'accord d'appoggiature.

Ré mineur 7

The image shows the Ré mineur 7 chord in 4/4 time. The notes are D4, F4, A4, and B4. The notes are written in a piano style with stems and flags.

[05 accord d'appoggiature](#)

80.4 L'ajout de « cadences »

Bien entendu, il existe de multiples autres formes de « Ré harmonisation ». Outre les exemples ci-dessus et les substitutions d'accords (cf. [articles 14](#) à [16](#) de ce dossier), rien n'empêche par exemple de procéder tout simplement à l'ajout de « cadences » qui permettent éventuellement même de procéder à des modulations (cf. [articles 17](#) à [21](#)).

81 L'atonalité

[Par newjazz le 02/01/2019](#)

Aujourd'hui, comme promis il y a quelques semaines, je vous propose de nous intéresser un peu plus au concept de l'atonalité.

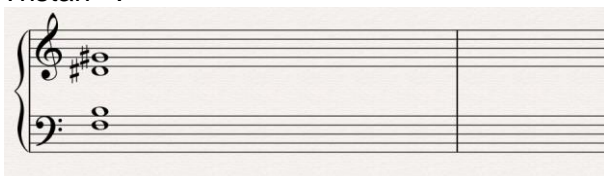
81.1	LES PRINCIPES DE BASE DE L'ATONALITÉ	195
81.2	HISTOIRE DE L'ATONALITÉ	195
81.3	LE DODÉCAPHONISME ET LA SÉRIE DODÉCAPHONIQUE	195

81.1 Les principes de base de l'atonalité

Dans [l'article 74](#) je vous présentai très brièvement la notion d'atonalité. Celle-ci repose principalement sur le fait de ne plus se baser uniquement sur un centre tonal et sur des harmonies liées à une gamme diatonique qui se rapporterait à ce centre. D'ailleurs, l'atonalité s'affranchit justement du système diatonique pour valoriser l'utilisation du système chromatique. C'est également ce qui la différencie du système modal, ou encore des « gammes synthétiques » car si ces dernières peuvent employer des éléments de chromatisme, c'est toujours à titre exceptionnel. Et quand les notes sont jouées simultanément, on ne parle plus d'accords, terme directement associé à la notion d'harmonie, aussi bien musicalement que sémantiquement d'ailleurs. Dans le cas de l'atonalité, on parle alors d'agrégats.

81.2 Histoire de l'atonalité

Durant tout le XIXe siècle, les compositeurs ont petit à petit détricoté les principes d'harmonie tonale, notamment sous l'influence du romantisme où l'expression des émotions est devenue l'élément central auquel la structure du morceau devra se plier, quitte à respecter de moins en moins les règles musicales acceptées jusqu'ici. L'un des premiers éléments d'atonalité à être entré dans l'histoire est d'ailleurs employé dans l'opéra Tristan et Iseult de Wagner, le fameux « accord de Tristan ».



[01 accord de Tristan](#)

En 1885, c'est Franz Liszt qui proposera la première œuvre réellement atonale, appelée fort opportunément la Bagatelle sans tonalité. Mais celui qui a véritablement théorisé l'atonalité, c'est le compositeur Arnold Schönberg, initiateur avec ses disciples Alban Berg et Anton Webern de ce qu'on a appelé la « seconde école de Vienne », en opposition à la « première école de Vienne » représentée par Mozart, Beethoven et Schubert. Et c'est tout d'abord au sein du dodécaphonisme que Schönberg a conceptualisé l'atonalité.

81.3 Le « dodécaphonisme » et la « série dodécaphonique »

Le principe de base du « dodécaphonisme » est d'utiliser les douze sons de la gamme chromatique, en s'affranchissant des règles tonales et donc en donnant à chaque son de la gamme la même importance que les autres. Les douze sons ne sont plus organisés en gammes mais en « séries ». Ces suites de sons peuvent être organisées selon 4 schémas distincts.

On a ainsi la forme droite :



02 série

dodécaphonique

Puis la forme rétrograde, c'est-à-dire l'inverse de la forme droite :



03 série rétrograde

Puis nous avons la forme par renversement, où chacun des intervalles de la première série est inversé :



04 série renversement

Enfin, nous avons la forme rétrograde de cette dernière :



05 série rétrograde

renversement

La musique classique occidentale en ce début de vingtième siècle prend donc le chemin d'un jeu mathématique de combinaison des sons, ce qui peut sembler paradoxal quand on se souvient que c'est le romantisme – donc l'apologie de l'expression des sentiments – qui a donné l'impulsion pour se détacher des règles tonales et aller vers l'atonalité.

82 L'évolution de Schönberg du classicisme romantique à l'atonalité

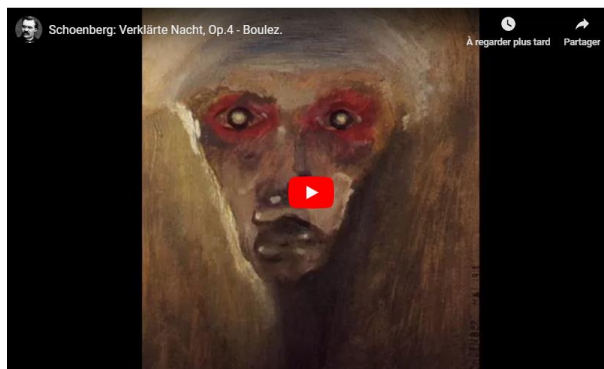
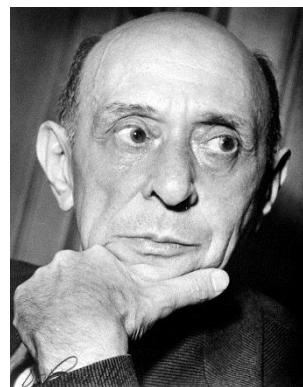
Par newjazz le 07/01/2019

L'article d'aujourd'hui sera de nature un peu différente des précédents. En effet, je vous propose exceptionnellement de nous intéresser cette semaine davantage à l'histoire musicale qu'à la théorie.

La dernière fois, je vous ai parlé de l'atonalité, et notamment de la série dodécaphonique instaurée par Arnold Schönberg. Il m'a semblé intéressant de montrer brièvement le parcours musical de ce compositeur atypique, et de revenir plus en détail sur le lien de parenté paradoxal entre romantisme et atonalité déjà évoqué dans le précédent article.

L'évolution musicale de Schönberg

Schönberg est né en 1874 et en tant que tel, son œuvre est au début directement influencée par le romantisme apparu durant le XIXe siècle dans tous les domaines artistiques. Dans ses œuvres de jeunesse, Schönberg est totalement baigné dans cet héritage. C'est particulièrement audible dans son poème musical pour sextuor à cordes *La nuit transfigurée*, écrit en 1899 alors qu'il n'a que 25 ans <



[Vidéo](#)

On entend que cette œuvre est encore fortement traversée de tonalité et de rapports de tensions et de résolutions.

La forte inspiration romantique qui traverse cette œuvre est encore davantage audible dans les *Gurre-Lieder*, œuvre pour voix et orchestre basée sur la légende du roi danois Waldemar 1er et de sa maîtresse Tove dans leur château de Gurre :



[Vidéo](#)

Dans cette célébration romantique du patrimoine culturel et mythologique du domaine germano-scandinave, la figure tutélaire de Wagner est encore très proche !

Mais Schönberg ne tardera pas à se libérer de cette influence, et dès 1908 et son second quatuor à cordes, il affirmera son propre langage musical basé sur la remise en question du système tonal, et ceci bien que ledit quatuor soit encore défini comme étant en Fa dièse mineur.



[Vidéo](#)

On sent bien encore dans cette œuvre des notes qui pourraient être perçues comme des centres tonaux vers lesquels mèneraient encore des restes de construction mélodico-harmonique. Mais le destin de la tonalité est ici clairement scellé : ce sera la dernière œuvre que Schönberg achèvera avec un accord issu du système tonal. Le compositeur qui est en train de mener à bien cette révolution n'emploie en revanche pas lui-même les termes d'atonalité, ni de dodécaphonisme. Il préfère alors parler de « tonalité suspendue » ou de « pantonalité ».

À partir de ce moment, Schönberg assurera au fil de ses œuvres tout d'abord la suppression des rapports de tension-résolution pour arriver ensuite à une mise à égalité complète des douze sons de la gamme chromatique, mise à égalité que l'on entendra bien davantage ici dans son Quatuor pour cordes numéro 3 :

[Vidéo](#)

Comme on peut l'entendre, toute trace du romantisme des débuts du compositeur semble avoir disparu dans cette œuvre qui sacre la toute-puissance de la dissonance. Or cette dissonance a malheureusement aliéné un grand nombre d'auditeurs de l'époque – et encore d'aujourd'hui – à la musique classique contemporaine. Et pourtant, il a été écrit que Schönberg ne souhaitait que conceptualiser un système qui pourrait être compris de tous en s'affranchissant des règles d'harmonie tonale connues que de certains.

83 [Les échelles et accords symétriques](#)

Par newjazz le 15/01/2019

Nous évoquons depuis de nombreux articles le domaine musical contemporain, que ce soit à travers l'atonalité, la « polytonalité » ou encore les « gammes synthétiques ». Aujourd'hui, nous allons étudier ensemble une nouvelle figure de l'harmonie moderne : l'harmonie symétrique.

83.1 DÉFINITION DE LA SYMÉTRIE ET DES ÉCHELLES **199**

83.2 LES ACCORDS SYMÉTRIQUES **200**

83.1 Définition de la symétrie et des échelles

Comme de nombreux autres éléments de l'harmonie musicale, la symétrie s'exprime aussi bien de manière verticale dans des accords que de manière horizontale dans ce que l'on n'appelle plus ici officiellement des gammes ou des modes mais des « échelles ».

Pourquoi ce terme, et en quoi s'agit-il d'un concept différent de ceux que nous connaissons déjà (cf. [article 46](#)) ? Tout simplement parce que dans le cadre d'une « échelle », les degrés qui la constituent forment un ordre successif de sons symétriques. On définit des sons comme étant symétriques lorsque les intervalles qui les séparent sont égaux entre eux, et non plus lorsqu'il s'agit d'une alternance d'intervalles majeurs et mineurs comme dans une gamme par exemple. Les échelles symétriques divisent l'octave en parties égales et impliquent souvent d'accepter l'enharmonie (cf. [article 21](#)). Toutefois et malgré la relative incorrection du terme, le mot « gamme » est encore majoritairement employé (par votre serviteur lui-même) pour définir lesdites échelles. Ainsi, nous retrouvons parmi les échelles symétriques les formes suivantes que nous avons déjà rencontrées.

La « gamme unitonique », composée uniquement d'intervalles d'un ton :



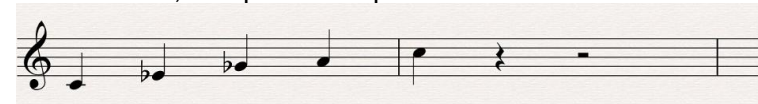
[01 unitonique](#)

La « gamme augmentée », composée uniquement de « tierces majeures » :



[02 augmentée](#)

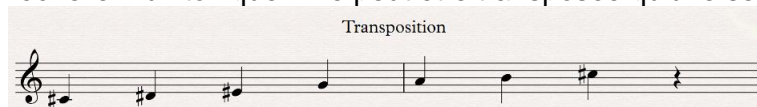
La « gamme » diminuée, composée uniquement de « tierces mineures » :



[03 diminuée](#)

Le fait que les intervalles qui constituent ces échelles soient égaux entre eux implique 2 caractéristiques particulièrement intéressantes qui les différencient des gammes et modes habituels. La première est que chaque note de l'échelle peut ainsi en être la tonique. Et la seconde, qui découle directement de la première, est que chacune de ces échelles est dite « à transposition limitée ». Cela signifie que chaque échelle ne peut être transposée sur toutes les notes de l'octave sans retomber sur une nouvelle version d'elle-même.

Ainsi, l'échelle « unitonique » ne peut être transposée qu'une seule fois :



[04 transpo unitonique](#)

L'échelle « augmentée » peut être transposée 3 fois :

Transposition 1

Transposition 2

Transposition 3

[05 transpo augmentée](#)

Et enfin l'échelle « diminuée » peut être transposée 2 fois et contient 2 tritons :

Transposition 1

Transposition 2

[06 transpo diminuée](#)

83.2 Les « accords symétriques »

Après avoir exploré les échelles symétriques, il est temps de nous pencher plus en détail sur les accords qu'elles induisent. S'il semble logique que les gammes augmentée et diminuée impliquent des accords de même nature qu'elles, il est intéressant de noter que les accords se rapportant à l'échelle « untonique » sont tous de nature augmentée. Les « accords augmentés » sont constitués d'un empilement de « tierces majeures », alors que les accords diminués sont constitués d'un empilement de « tierces mineures ». Tous les accords symétriques peuvent s'exprimer en triades, mais seuls les « accords diminués » peuvent s'exprimer en tétrades. En effet, le 4^{ème} degré d'un « accord augmenté » correspondant à l'octave de sa fondamentale, il n'y a pas d'ajout harmonique.

Ainsi, l'échelle « untonique » s'harmonise de cette manière :

[07 harmo untonique](#)

L'échelle « augmentée » de cette manière :

[08 harmo augmentée](#)

Et l'échelle « diminuée » de cette manière :

Triades

Tétrades

[09 harmo diminuée](#)

84 [Les modes d'Olivier Messiaen I](#)

[Par newjazz le 21/01/2019](#)

Dans l'article précédent, nous avons vu que l'un des principaux attributs des échelles symétriques était le fait d'être « à transposition limitée ».

D'ailleurs, pour compléter ce que nous avons pu dire la semaine dernière autour de ce concept, je me permets de reprendre la définition que proposent Abromont et Montalembert dans leur Théorie de la Musique : « est dit à transposition limitée, tout accord ou échelle retrouvant l'intégralité de ses notes constitutives en moins de douze transpositions successives au demi-ton. » Et dans l'article d'aujourd'hui, je vous propose de commencer à découvrir d'autres structures qui partagent cette caractéristique, j'ai nommé les modes de Messiaen. Mais commençons par un mot sur leur créateur.

84.1	OLIVIER MESSIAEN	201
84.2	MODE DE MESSIAEN NUMÉRO 1	202
84.3	MODE DE MESSIAEN NUMÉRO 2	202
84.4	MODE DE MESSIAEN NUMÉRO 3	203

84.1 Olivier Messiaen



Olivier-Messiaen Olivier Messiaen est un compositeur, théoricien et pédagogue musical français né en 1908 et décédé en 1992. Il est l'un des principaux acteurs de l'avant-garde française et internationale, et ce de multiples manières. D'une part il a été, en tant que professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, le mentor de figures telles que Pierre Boulez, Pierre Henry, mais également Karlheinz Stockhausen ou encore Iannis Xenakis. Mais il a surtout été l'un des compositeurs « classiques » les plus significatifs du XXe siècle. Son travail toujours alimenté par une profonde ferveur religieuse s'est articulé principalement autour de sa passion pour le rythme ainsi que pour le chant des oiseaux pour l'étude duquel il s'est d'ailleurs formé à l'ornithologie, et autour de ses constantes recherches concernant ce qu'il appelait la « couleur » sonore. C'est dans le cadre de ses dernières recherches qu'il a développé les modes harmoniques qui depuis portent son nom et auxquels nous consacrons l'article d'aujourd'hui. Comme nous le verrons, Messiaen n'est pas forcément à l'origine de tous les modes présentés ici, mais il les a réunis en une sorte de boîte à outils compositionnelle personnelle.

Mais trêve de bavardage, voici pour l'article d'aujourd'hui les 3 premiers modes initiés par le compositeur.

84.2 Mode de Messiaen numéro 1

Le premier mode de Messiaen nous est bien connu, puisqu'il s'agit de l'échelle « uni tonique » dont nous avons parlé la dernière fois. Je vous la présente à nouveau ici :



[01 unitonique](#)

Pour chacun des modes présentés ici et dans le prochain article, je vous proposerai leur structure exprimée en demi-tons. Dans le cas présent, comme son nom le suggère, sa structure demi tonale est la suivante : 2-2-2-2-2-2.

Je vous renvoie à l'article précédent pour (re-)voir son unique transposition possible ainsi que son harmonisation.

84.3 Mode de Messiaen numéro 2

Le 2^{ème} mode de Messiaen ne nous est pas inconnu non plus, puisqu'il s'agit de la gamme « demi-diminuée » (cf. article 59) :



[02 gamme demi-diminuée](#)

Sa structure demi tonale est la suivante : 1-2-1-2-1-2-1-2.

La gamme demi-diminuée peut être transposée 3 fois :

Transposition 1

Transposition 2

Transposition 3

[03 demi-dim transpo](#)

En ce qui concerne l'harmonisation, les modes de Messiaen proposent souvent plusieurs harmonisations possibles, cela provenant du fait que l'on peut souvent constituer à partir d'une même fondamentale des « tierces majeures ou mineures » tout en restant dans le même mode.

Voici un exemple d'harmonisation pour la gamme « demi-diminuée » :



[04 demi-dim harmo](#)

84.4 Mode de Messiaen numéro 3

Le 3^{ème} mode de Messiaen est le suivant :



[05 Messiaen 3](#)

Voici sa structure « demi-tonale » : 2-1-1-2-1-1-2-1-1

Le 3^{ème} mode de Messiaen peut être transposé 4 fois :

Transposition 1

Transposition 2

Transposition 3

Transposition 4

[06 Messiaen 3 transpo](#)

Et voici un exemple d'harmonisation :



[07 Messiaen 3 harmo](#)

Je vous propose de nous retrouver la prochaine fois afin de poursuivre notre présentation des modes établis par Olivier Messiaen. Nous en profiterons également pour nous pencher rapidement sur le cas particulier de la gamme chromatique.

D'ici là, je vous souhaite une excellente semaine musicale !

85 [Moi, modes et Messiaen \(la gamme chromatique\)](#)

[Par newjazz le 29/01/2019](#)

La semaine dernière, nous avons commencé à nous intéresser aux modes initiés par Olivier Messiaen. Je vous propose aujourd'hui de poursuivre et terminer cette présentation. Reprenons où nous en étions restés la dernière fois.

85.1	MODE DE MESSIAEN NUMÉRO 4	204
85.2	MODE DE MESSIAEN NUMÉRO 5	205
85.3	MODE DE MESSIAEN NUMÉRO 6	205
85.4	MODE DE MESSIAEN NUMÉRO 7	206
85.5	LE CAS PARTICULIER DE LA GAMME CHROMATIQUE	207

85.1 [Mode de Messiaen numéro 4](#)

Le 4^{ème} mode de Messiaen est le suivant :



[01 Messiaen 4](#)

Sa structure demi tonale est la suivante : 1-1-3-1-1-1-3-1

Il est transposable 4 fois :

[02 Messiaen 4 transpo](#)

Et voici un exemple d'harmonisation. Certains degrés ne peuvent pas être harmonisés en tierces sans être de simples renversements d'autres accords du mode :

[03 Messiaen 4 harmo](#)

85.2 Mode de Messiaen numéro 5

Le 5^{ème} mode de Messiaen est le suivant :



[04 Messiaen 5](#)

Sa structure demi tonale est la suivante : 1-4-1-1-4

Il est transposable six fois :

Transposition 1

Transposition 2

Transposition 3

Transposition 4

Transposition 5

Transposition 6

[05 Messiaen 5 transpo](#)

Et voici un exemple d'harmonisation :



[06 Messiaen 5 harmo](#)

85.3 Mode de Messiaen numéro 6

Le 6^{ème} mode de Messiaen est le suivant :



[07 Messiaen 6](#)

Sa structure demi tonale est la suivante : 2-2-1-1-2-2-1-1

Il est transposable six fois :

Transposition 1

Transposition 2

Transposition 3

Transposition 4

Transposition 5

Transposition 6

[08 Messiaen 6 transpo](#)

Et voici un exemple d'harmonisation :

[09 Messiaen 6 harmo](#)

85.4 Mode de Messiaen numéro 7

Le 7^{ème} mode de Messiaen est le suivant :

[10 Messiaen 7](#)

Sa structure demi tonale est la suivante : 1-1-1-2-1-1-1-2-1

Il est transposable six fois :

[11 Messiaen 7 transpo](#)

Et voici un exemple d'harmonisation :

[12 Messiaen 7 harmo](#)

85.5 Le cas particulier de la gamme chromatique

Maintenant que nous avons fait rapidement le tour des modes de Messiaen, il me reste à vous présenter le cas particulier de la gamme chromatique que nous avons déjà évoquée dans [l'article 81](#) sur l'atonalité. Cette gamme est composée de l'ensemble des demi-tons du système tempéré occidental et divise donc l'octave en 12 parties égales. Cette caractéristique fait d'elle aussi bien une échelle symétrique qu'à transposition limitée. C'est même la reine des échelles à transposition limitée : elle ne présente en effet aucune possibilité de transposition, puisqu'elle contient déjà en elle-même tous les autres modes et gammes !

La gamme chromatique est la suivante :

[13 gamme chromatique](#)

Sa nature particulière implique qu'elle ne dispose pas vraiment d'harmonisation propre (puisque encore une fois, elle les inclut toutes !). Les auteurs ne sont pas forcément d'accord en revanche quant à sa légitimité en tant que gamme tonale symétrique. Certains lui accorderaient davantage le statut de gamme atonale, voire de série.

Enfin, pour terminer, je me permets de m'écarter un peu du sujet mais c'est pour la bonne cause ! La subdivision de la gamme chromatique en parties de valeur égale ne fonctionne que

dans le cadre du modèle occidental tempéré que j'évoquais plus haut. Dans ce modèle, l'unité de base est le demi-ton qui possède toujours la même valeur. Or, le modèle tempéré est un arrangement pragmatique avec la réalité physique des sons. Si l'on veut rester cohérent avec les lois de la physique, ce modèle n'est pas adapté, et il faut considérer l'existence de demi-tons de valeurs différentes. On parle alors de demi-tons chromatiques et de demi-tons diatoniques. En termes de divisions sonores, en-deçà du demi-ton on trouve le « comma ». La valeur du « comma » n'étant pas uniformisée, un développement du sujet ici nous mènerait trop loin. Mais sachez simplement que dans un système non tempéré, et contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les demi-tons chromatiques (par exemple Fa - Fa#) ont une valeur légèrement supérieure à celle des demi-tons diatoniques (Mi - Fa).

86 Les « clusters » et les « agrégats »

Par newjazz le 07/02/2019

Mes amis, nous nous approchons doucement mais sûrement de la fin de ce dossier. Et avant de vous proposer quelques cas concrets d'harmonisation, je souhaiterais vous présenter quelques concepts musicaux à la limite des cadres harmoniques que nous avons étudiés jusqu'ici.

Nous avons déjà exploré dans les articles précédents le cas de la série dodécaphonique ou encore des modes de Messiaen. Mais aujourd'hui, je vous propose d'aller plus loin et de nous pencher sur le cas des « clusters » et des « agrégats ».

86.1 LES CLUSTERS ET LES AGRÉGATS

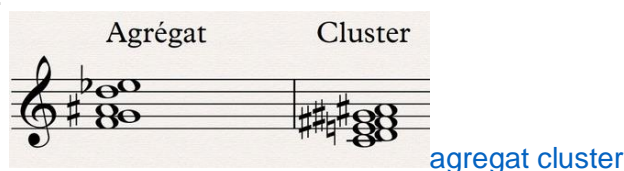
209

86.2 LES ORIGINES

210

86.1 Les « clusters » et les « agrégats »

Dans la majeure partie de ce dossier, je vous ai présenté les accords comme étant des empilements de « tierces majeures ou mineures » aboutissant à des structures sonores bien établies : triades ou accords de « septième majeure », « mineurs », « augmentés », « diminués », « enrichis », etc. Toutefois cette organisation trouve ses limites dans les conceptions plus modernes de l'harmonie musicale. Nous avons pu voir notamment avec les modes de Messiaen dans les derniers articles des accords qui ne correspondaient plus tout à fait à cet ordre établi. Et de fait, à partir de la fin du XIXe siècle, nous voyons apparaître de plus en plus ce genre de structures de notes qui ne peuvent plus être classés selon les règles harmoniques habituelles. On parle alors de « clusters » ou d'« agrégats ». En voici des exemples ci-dessous :



Dans l'exemple précédent, j'ai établi une différence entre l'« agrégat » et le « cluster ». En effet, une partie de la littérature présente l'« agrégat » comme étant constitué de notes sans intervalle clairement identifié, alors que le « cluster » serait composé d'intervalles bien définis toujours répétés (« seconde majeure » dans l'exemple précédent). Cette dernière définition n'est pourtant pas non plus définitive, et les anglo-saxons d'ailleurs ne font pas cette distinction, regroupant le tout sous le nom de « cluster ». Mais ne nous perdons pas dans les querelles de chapelles théoriques. Car ce qui nous intéresse, c'est bien la musique.

Globalement, on considère les « clusters » comme des grappes de notes dont les intervalles qui les constituent ne permettent pas de les catégoriser en accords. Très employés en musique contemporaine, ils s'exécutent notamment au piano en employant la main, le poing, l'avant-bras ou même des planches de bois. Au-delà d'une recherche de fonctionnalité, ils servent surtout à poser une ambiance sonore.

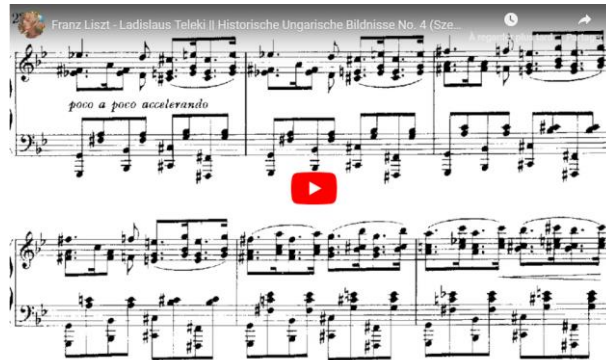
86.2 Les origines

Si l'on peut bien entendu considérer que les principaux utilisateurs de ces nouvelles formes harmoniques sont les représentants de la nouvelle école de Vienne (Schönberg et ses amis, cf. article 81), ils n'en sont pourtant pas les inventeurs. Parmi ces derniers, on trouvera notamment le compositeur français baroque Jean-Féry Rebel (1666-1747), qui fait usage de ces fameux accords non classés dans son évocation musicale de la création du monde, Les Éléments (sans T, selon l'orthographe de l'époque) :



[Vidéo](#)

Et bien sûr, nous retrouvons également le Hongrois Franz Liszt, que nous avons déjà cité comme l'un des précurseurs de l'atonalité, ici avec son Portrait pianistique du comte Laszlo (Ladislaus) Teleki :



[Vidéo](#)

87 [Au-delà de l'harmonie](#)

[Par newjazz le 14/02/2019](#)

Dans le dernier article, je vous ai présenté les « clusters » et « agrégats » qui indiquent déjà une sortie du système harmonique conventionnel. Aujourd'hui, nous allons encore plus loin et je vous propose de découvrir des univers musicaux qui se passent totalement de la notion d'harmonie. Nous allons en effet évoquer aujourd'hui le « bruitisme ».

87.1	LES MATÉRIAUX COMPOSITIONNELS	211
87.2	AUX ORIGINES DU « BRUITISME »	211
87.3	DE NOUVEAUX INSTRUMENTS	212

87.1 Les matériaux compositionnels

Qu'il s'agisse du système « tonal », du système « modal », des « gammes synthétiques » ou encore des expériences « dodécaphonique »s ou encore « Messiaenesques », toutes les théories harmoniques que je vous ai décrites tout au long de ce dossier se rapportent à l'organisation des sons normés que sont les notes musicales. On parle ici de sons périodiques, pour la définition desquels je vous renvoie à l'article 3 de notre dossier sur la synthèse sonore.

Schoenberg ou Messiaen entre autres, s'ils ont cherché à étendre les possibilités du cadre harmonique traditionnel, n'ont en revanche pas envisagé l'utilisation d'un autre matériau de base que les notes pour la composition musicale. Mais d'autres compositeurs du vingtième siècle ont voulu étendre le champ de leur créativité en retirant aux notes leur statut unique et en étendant la plage des outils de composition aux sons dits non-périodiques, c'est-à-dire au bruit (cf. article 5 du dossier « Synthèse sonore »).

87.2 Aux origines du « bruitisme »



Russolo au Risonofono, photographié par Sestor, en 1930.

Luigi Russolo

On peut rapporter l'origine de ce que l'on nommera plus tard le « bruitisme » au constat suivant. Toute la musique classique, les règles théoriques qui s'y appliquent et les moyens de sa concrétisation (instruments, voix humaine, etc.) correspondaient à la traduction sonore d'un univers centré autour de l'humain, de ses mouvements émotionnels et de ses interactions avec un environnement principalement agricole ou en tous cas préindustriels.

Or avec l'industrialisation est apparue toute une gamme de nouveaux sons qui n'avaient pas de traduction dans le domaine musical existant à l'époque. Il a fallu donc étendre ce dernier. La révolution industrielle s'est donc révélée comme un catalyseur de la capacité de l'oreille humaine à accepter des sons de plus en plus complexes.

Cette nécessité d'adapter la musique aux nouvelles conditions de vie des humains afin d'être en mesure de les traduire rejoint un mouvement artistique plus général: le futurisme, né en Italie au début du XXe siècle. Ce n'est donc pas un hasard si c'est un artiste futuriste, Luigi Russolo, qui sera à l'origine du manifeste L'Art des Bruits en mars 1913, véritable acte de naissance du mouvement « bruitiste », et dont on peut trouver une transcription [ici](#).



[Vidéo](#)

Et pour allier la pratique à la théorie, Russolo ira jusqu'à concevoir de nouveaux instruments spécialement adaptés à la reproduction des sons industriels, les « intonarumori ».

87.3 De nouveaux instruments

Les « intonarumori » (littéralement : les générateurs de bruit) étaient des appareils de forme généralement cubique et disposant d'un pavillon permettant la diffusion du son comme sur les phonographes. Le son en lui-même était généré par un mécanisme agissant à l'intérieur de la caisse sur un ensemble de corde, percussion et trompe, mécanisme activé grâce à une manivelle. Le son ainsi produit pouvait être modulé en hauteur et en intensité. Il créera également plus tard un « Russolophone » qui réunira en un seul instrument les caractéristiques des différents « intonarumori ».

Si tous les « intonarumori » d'origine (Russolo en avait fabriqué de 27 sortes différentes) ont été détruits durant la seconde guerre mondiale, on peut en trouver des reproductions tout à fait opérationnelles, comme ici :

88 [La musique « acousmatique »](#)

Par newjazz le 19/02/2019

Depuis les derniers articles, nous quittons la planète « harmonie » pour nous aventurer dans un espace de production sonore plus étendu. Et aujourd'hui nous allons entrer dans l'atmosphère de la planète des instruments qui n'existent pas.

La semaine dernière, je vous présentai la musique « bruitiste », apparue en réaction à la musique pratiquée au XIXe siècle qui n'était plus apte à transcender les sons du monde moderne. Le style auquel nous allons nous intéresser aujourd'hui découle directement de ce mouvement : il s'agit de la musique concrète, appelée aussi parfois musique « acousmatique ».

88.1	LES ORIGINES	213
88.2	LA MUSIQUE « ACOUSMATIQUE »	214

88.1 Les origines

La musique concrète est née principalement des expériences de Pierre Schaeffer, connu entre autres pour avoir fondé le GRM (Groupe de Recherche Musicale) en 1958. Pierre Henry fera également partie de l'aventure avant de creuser son propre sillon.



[Vidéo](#)



[Vidéo](#)

Tout comme le « bruitisme », la musique concrète n'est plus basée sur la mise en harmonie de sons tempérés, mais sur la transcendance du bruit et sa « mise en espace sonore ». La musique « conventionnelle » est basée sur des hauteurs de son prédéfinies et sur des rapports

de durée organisés en rythmes, le tout concrétisé par un ensemble de timbres relativement limité. Le « bruitisme » et la musique concrète tendent à se libérer de toutes ces contraintes pour envisager l'utilisation du son lui-même dans toutes les caractéristiques de ce dernier.



C'est à partir d'une contrainte technique que Schaeffer en viendra à développer sa nouvelle approche de la musique. En écoutant un disque rayé, il prendra conscience que le son produit par ce dernier possède sa propre existence, située en dehors du contexte musical auquel il était lié initialement, à savoir la « simple » reproduction de la musique gravée sur le disque non-rayé. Afin de désigner sa démarche, Schaeffer choisit le terme de « musique concrète » pour 2 raisons.

La première raisons tient au mode de production de la musique concrète. Selon la conception conventionnelle de la musique, celle-ci naît d'abord de manière abstraite dans la tête d'un compositeur, avant d'être exécutée concrètement par des musiciens en étant éventuellement passée par l'intermédiaire d'une édition papier. Dans le cas de la musique concrète, c'est le phénomène inverse qui se produit : on part d'un ou plusieurs sons que l'on organise entre eux et qui sont ensuite diffusés de manière « artificielle » en usant des technologies contemporaines, notamment via la radio et la reproduction d'enregistrements. Pierre Schaefer sera même le père du « phonogène », un appareil que l'on peut considérer comme étant l'ancêtre de l'échantillonneur.

88.2 La musique « acousmatique »

C'est cette dernière caractéristique qui incitera François Bayle, l'un des compositeurs phare de ce styles, à baptiser cette nouvelle approche musicale « musique acousmatique ».



[Vidéo](#)



[Vidéo](#)

Le terme « acousmatique » définit un son que l'on entend sans en connaître la cause et se rapporte à l'enseignement de Pythagore qui durant cinq ans imposait à ses disciples de l'écouter sans le voir pour ne pas être distraits. La musique « acousmatique » serait donc une musique qui s'écouterait sans se voir. Plus exactement il s'agit d'une musique dont les sources sonores ne sont plus forcément aussi clairement définies que par le passé. Il est à noter que cette dénomination est principalement utilisée en France. Dans le reste du monde, on continue à parler de musique concrète. De par leur principe même de production, les musiques « bruitistes » sont l'un des principaux piliers des recherches musicales actuelles, notamment en termes de musiques électroniques, mais également dans tout le domaine de la « musique improvisée ».



J'ai bien conscience que nous nous écartons du sujet de l'harmonie. Mais c'est pour nous y replonger avec d'autant plus d'intensité dès la semaine prochaine où nous allons – enfin – aborder l'étude de cas concrets dans ce qui représentera la dernière ligne droite de ce dossier.

89 Récapitulatif

[Par newjazz le 26/02/2019](#)

Certes, j'avais promis dans le dernier article que nous allions attaquer cette semaine la partie pratique de ce dossier. Il ne me semble toutefois pas inutile de vous proposer avant cela un petit récapitulatif rapide de l'ensemble des articles, histoire de vous remettre un peu tout en mémoire.

89.1	LES GAMMES	216
89.2	LES « CADENCES », LE « SYSTÈME TONAL » ET LE « CYCLE DES QUINTES »	216
89.3	L'HARMONISATION ET LES ACCORDS	216
89.4	LE « SYSTÈME MODAL »	217
89.5	AUX FRONTIÈRES DE L'HARMONIE ET AU-DELÀ	217

89.1 Les gammes

La grande majorité des morceaux de musique est constituée de notes. Le système dit « tempéré » que nous avons adopté en Occident contient un ensemble de douze notes répétées sur plusieurs octaves. Toutefois, il est très rare que toutes les notes soient employées dans un morceau de musique, et souvent on base la composition de ce dernier sur une sélection d'un certain nombre de notes parmi les douze, que l'on appelle alors des gammes. Le plus souvent, il s'agit de gammes de sept notes et qui se divisent en 4 grands types :

- majeure et mineure naturelles,
- harmoniques ou mélodiques.

Ces types sont définis par les intervalles qui séparent les notes entre elles. L'intervalle le plus réduit sous nos latitudes est le demi-ton, autrement appelé « seconde mineure ». Viennent ensuite la « seconde majeure », puis la « tierce », la « quarte », la « quinte », etc. qui peuvent être « majeure », « mineure », juste, etc.

L'ordre des intervalles est toujours le même selon le type de gamme. Le respect de cet ordre implique l'utilisation d'altérations sur des notes spécifiques de la gamme concernée. C'est en partie grâce à la présence de ces altérations que l'on peut reconnaître la tonalité d'un morceau.

89.2 Les « cadences », le « système tonal » et le « cycle des quintes »

Mais une tonalité se définit également par la présence de cadences spécifiques dans le morceau de musique qui nous intéresse. Une cadence est une « chute », un mouvement descendant d'une note vers une autre. La principale cadence est la « cadence parfaite », celle qui mène du 5^{ème} degré d'une gamme vers le premier, et qui est souvent employée en musique classique et encore régulièrement dans les musiques actuelles pour clôturer un morceau. Ce mouvement cadentiel vise en général à résoudre une tension musicale. Ce concept de résolution de tension irrigue tout le système harmonique dit tonal. Les différentes tonalités de la musique occidentale se succèdent de quinte en quinte selon ce que l'on appelle... le « cycle des quintes ».

89.3 L'harmonisation et les accords

Pour accompagner une mélodie – pour réaliser son « harmonisation » ! – on emploie souvent des accords, c'est-à-dire des empilements de notes selon des tierces majeures ou mineures. Ces accords au départ composés de 3 notes peuvent être renversés et/ou enrichis par des notes supplémentaires. L'emploi desdits accords se fait selon des règles précises, et n'importe quel accord ne peut s'employer à n'importe quel moment du morceau. C'est notamment important pour souligner les cadences dont nous avons parlé plus haut. Mais l'harmonisation

se fait aussi en tenant compte du rythme du morceau (à ne pas confondre avec sa vitesse d'exécution!). On parle alors de rythme harmonique.

Si les accords ont une nature et un rôle bien définis, ils peuvent toutefois être remplacés par certains autres accords très proches harmoniquement. C'est ce que l'on appelle une substitution d'accords. Mais ces substitutions peuvent parfois mener à changer de tonalité dans le morceau, que cela soit temporaire ou permanent. On parle alors de modulation.

Les accords peuvent se suivre dans ce que l'on appelle des « progressions » d'accords. Certaines de ces progressions ont été employées de nombreuses fois et sont devenues ultra-célèbres, au point que certaines en ont même gagné la réputation de progressions « magiques ».

Les accords peuvent être modelés pour coller au mieux à la mélodie qu'ils doivent accompagner, quitte à être un peu « démantibulés » : on parle alors de « voicings ».

89.4 Le « système modal »

Mais les gammes « majeures » et « mineures » ne représentent pas les seules manières d'organiser les notes en Occident. Chaque note de chacune de ces gammes peut en effet être à l'origine d'une nouvelle structure. On ne parle alors plus de gammes et de système « tonal », mais de modes et de système « modal », dans lequel les notions de tension et de résolution n'ont plus cours. Mais ce n'est pas tout ! En divisant chaque gamme ou chaque mode en 2 groupes de notes distincts – les « tétracordes » – et en recombinaison ces groupes entre eux, ou encore en altérant certaines notes, on obtient de toutes nouvelles gammes : les « gammes synthétiques ».

89.5 Aux frontières de l'harmonie et au-delà

Les recherches pour pousser l'harmonie dans ses derniers retranchements mèneront notamment au dodécaphonisme de Schoenberg ou aux modes de Messiaen, afin de constituer une palette sonore encore plus riche. Mais certains musiciens ont considéré que cette palette n'était pas satisfaisante pour intégrer et transcender par la musique les sons nouveaux et rugueux de l'ère industrielle et de l'environnement mécanique. Ainsi, un certain nombre de compositeurs ont travaillé à dépasser l'harmonie et à mettre de plus en plus en valeur la matière brute du son. On parlera alors de « bruitisme » et de musique « acousmatique », servant notamment de base à de nombreux modes d'expression actuels comme la musique électronique.

Voilà, maintenant c'est promis, juré, craché : la semaine prochaine commence la mise en pratique de ce que nous avons étudié ensemble durant ces quelques années !

90 Harmonisation pratique (1)

Par newjazz le 05/03/2019

Aujourd'hui est enfin arrivé le moment de commencer à passer à l'application concrète des différents concepts que nous avons étudiés durant presque 4 ans ! Et je vous propose pour cela de nous attaquer à un standard de la musique jazz : Summertime.

90.1	AVANT-PROPOS	218
90.2	TONALITÉ ET FIN DU MORCEAU	218
90.3	LA CADENCE PARFAITE	219
90.4	LE DÉBUT DU MORCEAU	219

90.1 Avant-propos

Avant de commencer le travail d'harmonisation à proprement parler, je tiens à préciser ceci. L'harmonisation finale de Summertime que je vais vous proposer dans quelques articles n'est pas de moi, mais il s'agit de celle qui figure dans le Real Book, la référence de tous les standards de Jazz. Toutefois, plutôt que de la reproduire ici dans sa forme définitive et d'analyser d'emblée cette dernière, je vous propose de passer progressivement par toutes les étapes qui ont permis de l'établir. En ce qui concerne en revanche l'écriture des accords (position fondamentale ou renversement, nature ouverte ou fermée, etc.), celle-ci n'est pas détaillée dans le Real Book qui ne présente que leurs dénominations. L'écriture des accords que je vous proposerai sera donc entièrement de mon fait. Dans un premier temps et par souci de clarté, les accords seront présentés dans leur forme fondamentale fermée, c'est-à-dire sans renversement. Nous affinerons tout cela par la suite.

Pour commencer, vous trouverez ci-dessous la transcription écrite de la mélodie :

[01 summertime mélodie](#)

90.2 Tonalité et fin du morceau

À partir de la mélodie ci-dessus, voyons ce que nous pouvons déduire concernant la tonalité générale de ce morceau afin de définir plus aisément les accords à employer pour son harmonisation. Rappelons-nous que la tonalité d'un morceau se déduit principalement grâce à 2 éléments : l'armure et la dernière note dudit morceau. L'armure se révèle ici absolument vierge de toute altération. Nous sommes donc soit dans la tonalité de « Do majeur », soit dans sa tonalité « relative mineure », à savoir « La mineur naturel ». C'est la dernière note de la mélodie qui va nous donner la réponse définitive. S'agissant ici d'un « La », nous pouvons raisonnablement en déduire que nous sommes en « La mineur » et placer en conséquence un accord de « La mineur » sous la dernière note de la mélodie.

[02 summertime harmonie 1](#)

90.3 La cadence parfaite

Nous avons de nombreuses fois observé à travers les différents articles de ce dossier qu'une tonalité était renforcée par la présence finale d'une cadence parfaite, matérialisée par le passage de la dominante vers la tonique. La dominante de La étant Mi, c'est donc un accord de « Mi dominante 7 » que nous allons utiliser pour harmoniser la mesure 15 du morceau. Afin de pouvoir constituer cet accord, nous sommes obligés d'altérer le Sol qui devient dièse. La tonalité employée ici n'est donc plus le « La mineur naturel », mais le « La mineur harmonique ».

[03 summertime harmonie 2](#)

90.4 Le début du morceau

Maintenant que nous avons très sommairement harmonisé la fin, penchons-nous sur le début du morceau. Nous avons tout d'abord une levée constituée de 2 notes, et qui en tant que telle ne nécessite pas obligatoirement d'être harmonisée. C'est donc la 2^{ème} mesure qui va nous intéresser. Le Mi qui l'occupe en intégralité est l'une des notes réelles de l'accord de « La

mineur », accord de tonique du morceau comme nous venons de le voir précédemment. Nous n'aurons donc aucun scrupule à employer l'accord en question pour harmoniser cette mesure. Nous pouvons également l'employer pour l'instant dans la 3^{ème} mesure, les Mi et Do qui y sont contenus étant aussi des notes réelles de l'accord de « La mineur ». Nous verrons plus tard ce que peuvent induire les Ré, notes étrangères de l'accord.

[04 summertime harmonie 3](#)

En continuant à nous baser sur le principe des notes réelles, nous pouvons aisément conserver l'accord de « La mineur » pour harmoniser les 4^{ème} et 5^{ème} mesures.

[05 summertime harmonie 4](#)

Je vous propose de nous retrouver la semaine prochaine pour la suite de notre travail !

91 Harmonisation pratique (2)

Par newjazz le 11/03/2019

Nous avons commencé la semaine dernière l'harmonisation de la mélodie du fameux morceau de George Gershwin - Summertime - et je vous propose de la poursuivre ici.

91.1	LE RETOUR DU PREMIER DEGRÉ	221
91.2	LE 4^{ÈME} DEGRÉ ET LA DEMI-CADENCE	221
91.3	UN ACCORD DE SEPTIÈME BIEN CACHÉ	222
91.4	PREMIÈRES SUBSTITUTIONS D'ACCORDS ET DOMINANTES SECONDAIRES	223

91.1 Le retour du premier degré

Avant de continuer notre patient travail mesure par mesure, intéressons-nous de nouveau à la mélodie du morceau dans son ensemble. Nous constatons qu'elle se compose de 2 grands ensembles qui s'articulent au niveau des mesures 9 et 10, cette dernière marquant le début du second ensemble. Celui-ci débutant comme le premier, nous pouvons l'harmoniser de la même manière en utilisant un accord de « La mineur » sur les 4 premières mesures dudit ensemble, c'est-à-dire les mesures 10 à 13 incluse. En conséquence et afin de bien marquer à nouveau la tonalité, nous pouvons utiliser un accord de « Mi dominante 7 » pour la mesure 9. C'est d'autant plus pertinent que les notes Si et Mi de la mesure sont des notes réelles de l'accord de « Mi dominante 7 ». La note Do peut être ici considérée comme une note de passage. Profitons-en également pour harmoniser la mesure 8 avec ce même accord.

[01 summertime harmonie 5](#)

91.2 Le 4^{ème} degré et la demi-cadence

Dans le premier ensemble de la mélodie de Summertime, il nous reste maintenant à harmoniser les mesures 6 et 7, qui contiennent les notes Ré, Do et La.

À ce stade de notre travail, prenons le temps de nous rappeler 2 choses. Tout d'abord, une gamme du système tonal comporte 3 degrés principaux : la tonique, la dominante et le 4^{ème} degré (la sous-dominante). Et deuxièmement, une cadence parfaite est souvent précédée d'une demi-cadence constituée du mouvement du 4^{ème} vers le 5^{ème} degré.

Or non seulement les notes Ré, Do et La des mesures 6 et 7 sont des notes constitutives de l'accord de sous-dominante de la gamme de « La mineur », à savoir « Ré mineur », mais en

plus nous avons harmonisé les mesures 8 et 9 avec un accord de dominante. Nous avons donc 2 bonnes raisons d'harmoniser les mesures 6 et 7 avec l'accord de « Ré mineur ». Nous obtenons donc entre les mesures 6 et 10 l'enchaînement demi-cadence/cadence parfaite suivant : « Ré mineur », « Mi dominante 7 » et « La mineur ».

Accords: La min 2 3 La min 4 5 Ré min 6

Degrés: I I I I IV

7 Ré min 8 Mi 7 9 La min 10 11

IV V I I I

12 La min 13 14 15 Mi 7 16 La min 17

I I V I I

[02 summertime harmonie 6](#)

91.3 Un accord de septième bien caché

Pour terminer cette première étape d'harmonisation, il ne nous reste donc plus qu'à nous pencher sur le cas de la mesure 14. Les notes qui la composent sont Sol, Mi, La et Do. Les 3 dernières notes sont les notes réelles de l'accord de « La mineur » que nous allons pouvoir utiliser ici aussi. Le Sol étant la septième de la gamme de « La mineur » naturel, il donnera une couleur d'accord de « septième mineure » à l'ensemble.

Accords: La min 2 3 La min 4 5 Ré min 6

Degrés: I I I I IV

7 Ré min 8 Mi 7 9 La min 10 11

IV V I I I

12 La min 13 La min (7) 14 Mi 7 15 La min 16 17

I I V I I

[03 summertime harmonie 7](#)

91.4 Premières substitutions d'accords et dominantes secondaires

Or on sent bien que cette mesure 14 ne sonne quand même pas terriblement bien. Je vous avais prévenu que cette première harmonisation allait être très sommaire. Mais à partir de maintenant nous allons voir ce que nous pouvons faire pour la rendre plus attrayante. L'une des méthodes que nous avons étudiées dans ce dossier est la substitution d'accords, c'est-à-dire le remplacement de certains accords par d'autres pouvant soit occuper la même fonction, soit renforcer la fonction d'accords suivants. Dans le cas présent, nous allons commencer par remplacer l'accord de tonique dans la mesure 14 par son accord de substitution, l'accord du 3^{ème} degré Do Majeur, ceci afin d'apporter un peu de mouvement dans la mesure. Bien que La mineur et Do majeur soient 2 gammes relatives, on n'observe ici aucun risque de modulation en Do majeur. En effet, non seulement l'accord de Do majeur est ici trop court pour être vraiment marquant, mais de plus il n'y a pas eu auparavant de cadence parfaite Sol-Do qui aurait pu appuyer la modulation dans une nouvelle tonalité.

Puisque nous en sommes aux substitutions, nous allons cette fois renforcer l'accord de « Mi dominante 7 » des mesures 8 et 9 en remplaçant l'accord de « Ré mineur » de la mesure 7 par l'accord de dominante de Mi, c'est-à-dire « Si dominante 7 », qui prendra ici la fonction de dominante secondaire. Elle est notée V7/V pour indiquer qu'il s'agit de la dominante du 5^{ème} degré. Comme nous avons affaire à un renforcement de la dominante du morceau, on ne considère pas ici non plus qu'il s'agit d'une modulation dans une autre tonalité, et ce malgré l'introduction du Ré# et du Fa# qui sont des notes étrangères à la tonalité de « La mineur ».

Accords: La min 2 3 La min 4 5 Ré min 6

Degrés: I I IV

Si 7 7 Mi 7 8 9 La min 10 11

V7/V V I

La min 12 13 Do maj 14 La min 15 Mi 7 16 La min 17

I III I V I

[04 summertime harmonie 8](#)

Tout cela n'est qu'un début et je vous donne rendez-vous la semaine prochaine pour explorer d'autres manières d'enrichir notre harmonisation !

92 Harmonisation pratique (3)

Par newjazz le 18/03/2019

La semaine dernière, nous avons commencé à enrichir notre première harmonisation basique grâce notamment à l'emploi de substitutions d'accords. Je vous propose de poursuivre sur cette voie on ne peut plus prometteuse.

Si nous reprenons notre morceau là où nous l'avions laissé la semaine dernière, nous pouvons constater que certains accords s'étendent sur plus de 4 mesures d'affilée. Non seulement cela s'avère monotone, mais surtout, ce n'est pas forcément pertinent pour tenir compte de toutes les notes de la mélodie. Voyons ensemble comment cela peut être amélioré.

92.1 L'EMBARRAS DU CHOIX **224**

92.2 LE SUBSTITUT DE DOMINANTE **226**

92.1 L'embaras du choix

Prenons la première de ces parties, celle qui s'étend de la mesure 2 à la mesure 5 incluse, intégralement harmonisée en « La mineur ». Dans cette zone, intéressons-nous plus particulièrement aux Ré de la mesure 3. Ceux-ci sont étrangers à l'accord de « La mineur » comme je l'avais déjà évoqué dans l'[article 90](#). De plus, étant situés une quarte au-dessus de la fondamentale de cet accord, ils créent la forme de dissonance propre à la « quarte juste » (cf. [article 23](#), j'ajouterai que la « quarte juste » est considérée comme consonante dans un environnement dissonant et dissonante dans un environnement consonant). Il s'agit donc de trouver une harmonisation qui intégrerait ces fameux Ré de manière plus pertinente. La première idée qui peut nous venir à l'esprit est d'utiliser l'un des accords de la gamme dont le Ré est une note réelle. Prenons un peu le temps d'écouter comment cela sonne avec chacun de ces accords, donc avec

Si diminué :

Accords: La min Si dim La min

Degrés: I II I

[01 début summertime si diminué](#)

Ré mineur :

Accords: La min Ré min La min

Degrés: I IV I

[02 début summertime ré mineur](#)

Sol majeur :

Accords: La min Sol maj La min

Degrés: I VII I

[03 début summertime sol majeur](#)

Mi dominante 7 :

Accords: La min Mi 7 La min

Degrés: I V I

[04 début summertime mi](#)[dominante 7](#)

Je me suis permis de supprimer momentanément les 2 dernières notes de la mélodie de la mesure 5 par souci de respect de la phrase musicale).

Bien sûr et comme nous l'avons vu tout au long de ce dossier, rien n'est jamais vraiment impossible en musique et tout dépend surtout de l'effet que l'on souhaite produire. Dans les exemples précédents on peut toutefois considérer que l'accord de « Sol Majeur » nous fait vraiment sortir du contexte du morceau. Les accords de « Si diminué » et de « Ré mineur » sont éventuellement envisageables et apportent chacun une petite variation intéressante. Mais l'on peut aussi se dire que l'on souhaite garder à la fois la tension sous-jacente à ce morceau tout en renforçant l'accord de « La mineur », auquel cas l'accord de « Mi dominante 7 » est le plus intéressant.

C'est le choix que nous allons faire ici, du moins dans un premier temps :

Accords: La min Mi7 La min Rê min

Degrés: I V I IV

Si 7 Mi 7 La min

Degrés: V7/V V I

La min Do maj La min Mi 7 La min

Degrés: I III I V I

[05 summertime harmonisation 9](#)

92.2 Le substitut de dominante

Mais nous avons un problème avec le choix que nous venons de faire. S'il brise effectivement de manière efficace la monotonie des premières mesures tout en renforçant la fonction de tonique du « La mineur », la cadence parfaite qu'il crée entre les mesures 3 et 4 affaiblit la fonction des autres cadences parfaites du morceau : celle entre les mesures 9 et 10 qui relance la 2^{ème} partie du morceau, et celle entre les mesures 15 et 16 qui achève le morceau.

Il s'agit donc de trouver une harmonisation qui réunisse les 2 conditions suivantes :

- ✓ conserver les conditions remplies par l'accord de dominante précédemment choisi
- ✓ ne pas affaiblir les cadences parfaites déjà existantes du morceau

C'est là qu'intervient l'accord de substitut de dominante. Je vous invite à relire l'[article 15](#) de ce dossier afin de vous remémorer les caractéristiques de ce type d'accords et l'intérêt qu'il peut avoir dans le cas présent.

Ici, l'accord substitut de « Mi dominante 7 » est « Si bémol dominante 7 ». Cela nous donne l'harmonisation suivante:

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. Above the first system, the chords are labeled: 'Accords: La min (measures 2-3), Sib 7 (measure 3), La min (measures 4-5), Ré min (measure 6)'. Below the first system, the degrees are labeled: 'Degrés: I (measure 2), V sub (measures 3-4), I (measure 5), IV (measure 6)'. The second system has chords: 'Si 7 (measure 7), Mi 7 (measures 8-9), La min (measures 10-11)'. Below it, the degrees are: 'V7/V (measure 7), V (measures 8-9), I (measures 10-11)'. The third system has chords: 'La min (measures 12-13), Do maj (measure 14), La min (measure 15), Mi 7 (measure 16), La min (measures 17)'. Below it, the degrees are: 'I (measures 12-13), III (measure 14), I (measure 15), V (measure 16), I (measures 17)'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

[06 summertime harmonisation 10](#)

Et si vous êtes bien attentifs, vous verrez que « Si b 7 » présente également de forts points communs avec les accords « Si diminué » et « Ré mineur » qui faisaient office de choix secondaires dans notre harmonisation précédente. Cet accord fait donc la parfaite synthèse de tous les choix qui nous étaient offerts à l'origine.

Voilà, je vous donne rendez-vous la semaine prochaine pour la suite de notre travail !

93 Harmonisation pratique (4)

Par newjazz le 26/03/2019

Nous poursuivons aujourd'hui toujours notre harmonisation du standard de jazz « Summertime » de George Gershwin.

Il s'agit de nous plonger encore davantage dans les arcanes de l'harmonisation. Vous voyez que nous nous éloignons petit à petit de notre première proposition, qui semble de plus en plus simpliste au vu de ce vers quoi nous nous dirigeons progressivement. Nous avons dans les articles précédents commencé à intégrer de manière plus poussée les substitutions d'accords, en cherchant à peupler les parties du morceau qui nous semblaient un peu « vides » harmoniquement parlant. Nous allons progresser encore dans cette voie.

93.1 STRUCTURATION DU MORCEAU	227
93.2 LE RETOUR DES DOMINANTES SECONDAIRES	230

93.1 Structuration du morceau

Mais pour cela, il nous faut nous pencher encore davantage sur la structure même de notre morceau. Nous avons défini dans l'[article 91](#) que celui-ci se divisait en deux grandes parties qui s'articulaient au niveau des mesures 9 et 10. Or chacune de ces parties se subdivise elle-même en deux autres. Ainsi, on peut facilement reconnaître une deuxième phrase musicale dans la première partie à partir des notes Mi et Do de la mesure 5 qui forment une sorte de levée. Dans la seconde grande partie du morceau, c'est au niveau des mesures 13 et 14 que se situe la transition vers la dernière phrase musicale, mais nous nous y intéresserons plus tard.

Pour l'instant, revenons à la première partie. Nous voyons donc que la toute première phrase musicale du morceau s'achève au niveau de la mesure 5. Nous pouvons alors procéder ici comme nous l'avons fait pour la fin de phrase musicale de la mesure 9, c'est-à-dire renforcer le « La mineur » par une cadence parfaite. Nous divisons donc ici par 2 la durée de l'accord de « La mineur » de la mesure 4 et introduisons un accord de « Mi dominante 7 » afin d'accentuer la sensation de fin de phrase musicale sur la mesure 5. Voici ce que cela nous donne concrètement :

The image shows a musical score for 'Summertime' in 4/4 time, focusing on the first 17 measures. It includes chord progressions and Roman numeral degrees for both hands.

Accords: La min, Sib 7, La min, La min, Rê min, Si 7, Mi 7, La min, La min, Do maj, La min, Mi 7, La min.

Degrés: I, V sub, I, V, I, IV, V7/V, V, I, I, III, I, V, I.

[01 summertime harmonie 11](#)

94 Harmonisation pratique 5

Par newjazz le 02/04/2019

Nous avons vu dans l'article de la semaine dernière comment nous pouvions renforcer un accord en le faisant précéder par l'accord de dominante qui lui correspond. Aujourd'hui, je vais vous montrer que nous pouvons obtenir le même résultat non plus uniquement par l'emploi d'un seul accord, mais d'une modulation !

Pour ceux qui souhaitent se remémorer ce que c'est, je vous invite à (re)consulter les articles [17](#) à [21](#) de ce dossier.

94.1 MODULATION TRANSITOIRE **228**

94.2 LE RETOUR DU SUBSTITUT DE DOMINANTE (SUBSTITUTION TRITONIQUE) **229**

94.3 LE RETOUR DES DOMINANTES SECONDAIRES **230**

94.1 Modulation transitoire

Intéressons-nous maintenant aux mesures 7 à 9 occupées par la progression qui va de « Si dominante 7 » à « Mi dominante 7 ». Nous voyons que ce dernier accord s'étend sur 2 mesures. Nous pouvons facilement animer cette partie tout en accentuant encore l'effet produit par l'accord de « Si dominante 7 » de la mesure 7 (cf. article [91](#)). Pour cela, en complément de ce dernier accord, nous allons carrément invoquer une progression de type II-V-I (cf. articles [12](#) et [19](#)). Nous allons donc remplacer l'accord de « Mi dominante 7 » de la mesure 8 par les accords du second et du cinquième degré de « Mi majeur », à avoir « Fa# mineur 7 » et « Si 7 ». Bien entendu, le degré 1 ici n'en est pas vraiment un, vu que l'accord d'arrivée reste le « Mi dominante 7 » et non l'accord de « tonique Mi majeur » que l'on obtiendrait dans un II-V-I normal. Et voici le résultat :

Accords:

2 La min 3 Sib 7 4 La min 5 Mi 7 6 La min 7 Ré min

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV

7 Si 7 8 Fa# min 7 9 Si7 Mi 7 10 La min 11

V7/V II/V V7/V I

12 La min 13 Do maj 14 La min 15 Mi 7 16 La min 17

I III I V I

[01 summertime harmonie 13](#)

Nous avons vu dans les articles concernant la « modulation » que celle-ci est effective notamment lorsque les altérations qui définissent la nouvelle tonalité sont présentes

suffisamment longtemps dans le morceau. Ce pourrait être le cas ici : les nouvelles altérations se déploient en effet déjà sur deux mesures entières, la 7 et la 8. Mais le fait que la progression n'aboutisse pas sur un accord de tonique empêche de considérer le passage des mesures 7 à 9 comme une véritable « modulation ». Il n'y a donc pas réellement de changement de tonalité et l'on parle alors de « modulation transitoire ».

94.2 Le retour du substitut de dominante (« substitution tritonique »)

Sauf que maintenant que nous avons enrichi nos mesures 8 et 9, ne trouvez-vous pas que la répétition du « Si dominante 7 » entre les mesures 7 et 8 est un petit peu lourde ? N'y aurait-il pas quelque chose à tenter, quelque chose même que nous avons déjà effectué par le passé ? Les plus attentifs parmi vous se seront sans doute rappelé ce que nous avons effectué dans l'article [92](#) : le remplacement de l'accord de dominante par son « accord de substitution » ! Dans le cas présent, l'accord de substitution de « Si dominante 7 » est « Fa dominante 7 ». Et vous savez quoi ? Il ne diffère dans sa composition que très peu de l'accord de « Ré mineur » qui le précède : la transition entre la mesure 6 et la mesure 7 peut donc se faire très naturellement, comme on peut l'entendre dans l'exemple ci-dessous (et comme nous l'entendrons encore mieux avec le bon renversement dans un futur article) :

Accords:

La min 2 Sib 7 3 La min 4 Mi 7 5 La min 6 Ré min

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV

Fa 7 7 Fa# 8 Si7 min 7 9 Mi 7 10 La min 11

V sub V7/V II/V V7/V I

La min 12 Do maj 13 La min 14 Mi 7 15 La min 16 17

I III I V I

[02 summertime harmonie 14](#)

Comme nous l'avons déjà vu, la « substitution tritonique » est à employer aussi largement que vous le pouvez, puisqu'elle permet de conserver les effets de la dominante tout en cassant la monotonie de l'utilisation de cette-dernière.

Je vous donne rendez-vous la semaine prochaine pour la suite ! D'ici-là, n'hésitez pas à tenter des choses par vous-mêmes.

94.3 Le retour des « dominantes secondaires »

Nous avons maintenant rendu cette partie plus animée, mais nous pouvons aller encore plus loin. En effet, à présent que nous avons marqué la fin de la première phrase, nous pouvons tout aussi bien accentuer le début de la seconde. La mesure 7 est occupée par un accord de « Ré mineur ». Comme nous l'avons vu précédemment, rien de tel qu'une « petite dominante secondaire » pour opérer l'accentuation souhaitée. Et en ce qui nous concerne ici, cela tombe particulièrement bien que la dominante de « Ré » soit « La ». Il nous suffit ainsi de simplement modifier la tierce de l'accord de « La mineur » de la mesure 5 et de lui adjoindre une « septième », « mineure » elle aussi, pour le transformer en accord de « septième de dominante » que nous pouvons intégrer de la manière suivante :

Accords: La min Sib 7 La min La min Ré min
2 3 4 Mi 7 5 La 7 6

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV

Si 7 Mi 7 La min
7 8 9 10 11

V7/V V I

La min Do maj La min Mi 7 La min
12 13 14 15 16 17

I III I V I

02 summertime harmonie 12

Nous le notons V7/IV car il s'agit de la dominante du 4^{ème} degré de la tonalité.

Voilà pour cette semaine. La prochaine fois, je vous inviterai à étudier avec moi comment nous pourrions enrichir encore notre harmonisation grâce aux « modulations », notamment en passant par les « accords pivots » et l'utilisation de formules de II-V-I secondaires. Enfin, dans les articles suivants, nous verrons comment réarticuler nos accords pour les amener à respecter les mouvements harmoniques.

95 La gamme mineure mélodique en action

Par newjazz le 09/04/2019

Nous poursuivons cette semaine l'étude de l'harmonisation de Summertime de George Gershwin dans le but de comprendre comment a été obtenue celle qui figure dans le Real Book. Et ce faisant, nous allons faire face à ce qui peut sembler une incongruité !

Mais auparavant, deux choses. Tout d'abord, je me permets de rappeler que tous les accords que nous présentons ici sont pour l'instant sous la forme fondamentale fermée (cf. [article 32](#)) pour des raisons de clarté et que nous procéderons très bientôt à leur réécriture afin de les rendre plus respectueux d'une bonne conduite des voix et plus agréables à l'oreille par la même occasion.

Et ensuite, débarrassons-nous juste rapidement d'un élément d'harmonisation aussi simple à comprendre qu'à réaliser et que nous avons laissé traîner sans raison véritable. Comme nous l'avons vu dans l'[article 91](#), le morceau s'articule en deux grands ensembles au niveau des mesures 9 et 10. On assiste sur les trois premières mesures (10 à 12) de la seconde partie à une reprise quasi à l'identique de la mélodie du premier segment. En conséquence, on peut harmoniser la mesure 11 de la même manière que la mesure 3, c'est-à-dire avec l'accord « Si b dominante 7 », avec le résultat suivant :

Accords:

2 La min Sib 7 3 4 La min Mi 7 5 La min La 7 6 Rê min

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV

7 Fa 7 8 Fa# Si7 min 7 9 Mi 7 10 La min 11 Sib 7

V sub V7/V II/V V7/V I V sub

12 La min 13 Do maj 14 La min 15 Mi 7 16 La min 17

I III I V I

[01 summertime harmonie 15](#)

L'incongruité

Parvenu à ce stade de notre travail, je me vois obligé de modifier légèrement notre approche qui consistait jusqu'ici à nous demander quel accord pourrait résoudre une problématique donnée. Ici, je vais devoir « divulguer » un brin ce que nous propose le Real Book en révélant que dans la mesure 13 c'est un bel accord de « Ré dominante 7 » qui a été choisi, là où nous nous étions contenté jusque-là de faire durer l'accord de « La mineur » de la mesure 12.

Accords: La min Sib 7 La min La min Ré min
2 3 4 Mi 7 5 La 7 6

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV

Fa 7 Fa# Si7 Mi 7 La min Sib 7
7 8 min 7 9 10 11

V sub V7/V II/V V7/V I V sub

La min Ré 7 Do maj La min Mi 7 La min
12 13 14 15 16 17

I [degré momentanément indéfini] III I V I

[02 summertime harmonie 16](#)

Cet accord peut apparaître un peu compliqué à justifier par la théorie dans un premier temps. Mais il est intéressant car il crée une véritable évolution dans l'harmonisation du morceau. Comme tout accord de dominante il crée une tension qui réclame une résolution. Dans le cas présent, on pourrait éventuellement moduler sur une tonalité de Sol (majeur ou mineur), Ré en étant la dominante. Cela serait d'autant plus plausible que l'accord de « La mineur » de la mesure 12 pourrait très bien être interprété comme le degré II du II-V-I suivant : « La mineur » – « Ré dominante 7 » – « Sol majeur ou mineur ». L'accord de « La mineur » serait alors considéré comme un accord-pivot (cf. [article 19](#)), à la fois degré I de la tonalité du morceau et degré II d'une éventuelle tonalité de modulation.

Ci-dessous, un exemple de ce que donnerait la progression ainsi créée :

Tonalité de La mineur

Accords: La min Sib 7 La min Ré 7 Sol majeur

Degrés: I V sub Pivot: I de La mineur II de Sol majeur V I

Modulation en Sol majeur

[03 II V I sol](#)

Mais comme nous pouvons l'observer, non seulement un Fa# serait mélodiquement plus pertinent que le Mi actuel de la mesure 13 pour conduire vers le Sol de la mesure 14 dans le cas d'une véritable modulation, mais de plus ce n'est pas un accord de Sol mais bien un accord de Do que nous avons au niveau de la mesure 14. Ces deux éléments nous signalent bien qu'il n'y a pas de modulation vers une tonalité de Sol.

Mais alors, quel est donc le véritable rôle du « Ré 7 » ? Je vous invite pour mieux comprendre sa fonction à vous référer à l'[article 4](#) du présent dossier, et plus exactement à l'harmonisation par accords de septième de la gamme « mineure mélodique ». Vous y constaterez que dans

cette gamme, deux accords emploient la structure d'un accord de dominante : les accords du 4^e et du 5^e degré. Et quel est le 4^e degré de notre tonalité de « La mineur » ? Tout simplement Ré. L'accord de Ré « dominante » 7 de la mesure 13 est donc ici simplement l'accord du 4^e degré de la gamme « mineure mélodique » de La. On constatera par la même occasion que nous sommes passés entre la mesure 6 et la mesure 13 du morceau d'une utilisation de la gamme de « La mineur harmonique » (avec un « Fa bécarré ») à l'utilisation de la gamme de « La mineur mélodique » (avec un Fa#).

Accords: La min Sib 7 La min La min Ré min
2 3 4 Mi 7 5 La 7 6

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV (La mineur harmonique)

Fa 7 Fa# Si7 Mi 7 La min Sib 7
7 8 min 7 9 10 11

V sub V7/V II/V V7/V I V sub

La min Ré 7 Do maj La min Mi 7 La min
12 13 14 15 16 17

I IV (La mineur mélodique) III I V I

Si je vous ai trop fait chauffer le cerveau, vous avez une semaine entière pour le laisser rafraîchir avant que nous attaquions la suite de notre travail !

96 [Les sous-dominantes en action](#)

[Par newjazz le 16/04/2019](#)

Voici maintenant six semaines que je vous présente l'harmonisation de ce magnifique standard de jazz qu'est Summertime de George Gershwin, et j'ai l'immense joie de vous annoncer que nous allons aujourd'hui quasiment toucher au but final !

Je dis « quasiment » car si nous terminerons effectivement cette semaine l'harmonisation à proprement parler du morceau, nous n'en aurons pas encore totalement fini car comme je le répète depuis plusieurs articles, il nous faudra encore affiner tout cela par de judicieuses manipulations des accords quant à leurs renversements et à leur ouverture. Mais trêve d'introduction, débutons aujourd'hui par une exploration plus approfondie d'un phénomène que nous avons relevé la semaine dernière.

95.1	LES GAMMES MINEURES DANS TOUTE LEUR VARIÉTÉ	234
95.2	ÉTERNEL RETOUR	235
95.3	ÉTERNEL II-V-I	236
95.4	ÉTERNEL IV-V-I	237

96.1 [Les gammes mineures dans toute leur variété](#)

Dans l'article précédent, j'avais souligné l'évolution de l'accompagnement harmonique du morceau, allant de la gamme mineure harmonique à la gamme mineure mélodique. Toutefois, l'on n'aura pas manqué de remarquer que la mélodie dudit morceau, quant à elle, ne cesse jamais d'employer les notes de la gamme mineure... naturelle ! À aucun moment en effet la mélodie de Summertime n'emploie le « Sol# », sensible des gammes de « La mineur harmonique et mélodique » (et accessoirement bien sûr de la gamme de « La majeur » mais ce n'est pas le sujet ici). Summertime s'avère donc proposer une subtile utilisation de tous les différents types de « gammes mineures » : « naturelle » pour la mélodie, et « harmonique » et « mélodique » pour l'harmonisation. Cela étant posé, poursuivons notre étude de cette dernière.

Et à ce stade, il peut être pertinent de se rappeler que comme tout bon standard de jazz qui se respecte, Summertime est censé répéter sa structure autant de fois que les musiciens qui l'interprètent le jugeront nécessaire.

96.2 Éternel retour

Nous allons donc dans un premier temps réutiliser la levée mélodique de la mesure 1 et encadrer tout le morceau des mesures 2 à 17 entre deux symboles de reprise, comme ceci :

[01 summertime harmonie 18](#)

Nous nous retrouvons donc – entre la fin de la structure et la reprise du début de celle-ci, soit entre la mesure 16 et le retour sur la mesure 2 – avec une plage assez longue qu'il va s'agir de redynamiser harmoniquement parlant. Nous allons à nouveau employer ici une cadence parfaite, en remplaçant tout d'abord le « La mineur » de la mesure 17 par un accord de « Mi dominante 7 » :

[02 summertime harmonie 19](#)

Accords: La min Sib 7 La min La min Ré min
2 3 4 Mi 7 5 La 7 6

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV (La mineur harmonique)

Fa 7 Fa# Si7 Mi 7 La min Sib 7
7 8 min 7 9 10 11

I IV (La mineur mélodique) III I V I

Accords: La min Sib 7 La min La min Ré min
2 3 4 Mi 7 5 La 7 6

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV (La mineur harmonique)

Fa 7 Fa# Si7 Mi 7 La min Sib 7
7 8 min 7 9 10 11

I IV (La mineur mélodique) III I V I V

96.3 Éternel II-V-I

Mais comme nous l'avons vu de multiples fois dans ce dossier, l'effet d'une cadence parfaite peut toujours être accentué par l'ajout du deuxième degré de la tonalité afin de créer une progression de type II-V-I. Nous allons donc faire précéder le « Mi dominante 7 » de la mesure 17 par un accord de « Si mineur 7 », ce qui reste dans la logique d'emploi de la gamme de « La mineur mélodique » que nous avons évoqué précédemment:

Ici, le Real Book va d'ailleurs encore plus loin en proposant l'ajout dans la mesure 16 de l'accord de « Ré 7 » avant celui de « Si mineur 7 » de la mesure 17. Ré et Si, respectivement le 4^{ème} et le 2^{ème} degré de la gamme de « La mineur », peuvent se substituer mutuellement et remplissent tous les deux un rôle de sous-dominante (cf. [article 14](#)). On peut donc considérer que « Ré 7 » permet ici d'apporter une variation harmonique bienvenue tout en annonçant le II-V-I qui suit :

Accords: La min Sib 7 La min La min Ré min
2 3 4 Mi 7 5 La 7 6

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV (La mineur harmonique)
Fa 7 Fa# Si7 Mi 7 La min Sib 7
7 8 min 7 9 10 11
V sub V7/V II/V V7/V I V sub
La min Ré 7 Do maj La min Mi 7 La min Si Mi 7
12 13 14 15 16 17 min 7
I IV (La mineur mélodique) III I V I II (La mineur mélodique) V

[03 summertime harmonie 20](#)

Accords: La min Sib 7 La min La min Ré min
2 3 4 Mi 7 5 La 7 6

Degrés: I V sub I V I V7/IV IV (La mineur harmonique)
Fa 7 Fa# Si7 Mi 7 La min Sib 7
7 8 min 7 9 10 11
V sub V7/V II/V V7/V I V sub
La min Ré 7 Do maj La min Mi 7 La min Si Mi 7
12 13 14 15 16 17 min 7
I IV (La mineur mélodique) III I V I IV (La mineur mélodique) II V

[04 summertime harmonie 21](#)

96.4 Éternel IV-V-I

Enfin, l'accord de « Ré dominante 7 » peut être employé également dans un rôle pleinement assumé de sous-dominante dans la mesure 15 pour former une demi-cadence avec le « Mi dominante 7 » de la même mesure :

[05 summertime harmonie 22](#)

Accords:

2 La min Sib 7 3 La min Sib 7 4 La min Mi 7 5 La min La 7 6 Ré min

Degrés:

I V sub I V I V7/IV IV (La mineur harmonique)

7 Fa 7 8 Fa# min 7 9 Si 7 Mi 7 10 La min 11 Sib 7

V sub V7/V II/V V7/V I V sub

12 La min 13 Ré 7 14 Do maj 15 La min Ré 7 16 Mi 7 La min Si min 7 17 Mi 7

I IV (La mineur mélodique) III I IV (La mineur mélodique) V I IV (La mineur mélodique) II V

Nous en terminons ici avec l'harmonisation pure et dure de Summertime telle qu'elle est proposée par le Real Book. Dans les prochains articles non seulement nous tenterons de rendre tout cela musicalement encore plus cohérent, mais nous reviendrons également sur un certain nombre de notions étudiées dans ce dossier et que nous n'avons pas encore mises en exergue ou en application dans ce morceau !

97 Adapter son harmonisation en pratique

Par newjazz le 30/04/2019

La semaine dernière nous avons achevé l'harmonisation du standard de Jazz Summertime de George Gershwin. Mais nous sommes bien d'accord que le résultat obtenu peut être grandement amélioré, ce à quoi nous allons nous atteler à partir d'aujourd'hui !

96.1	PLAN D'ENSEMBLE	238
96.2	RAPPEL DE TECHNIQUES	238
96.3	C'EST PARTI	238

97.1 Plan d'ensemble

Comme pour toute étape du travail musical, est important de réfléchir en premier lieu à la signification artistique de ce que l'on souhaite faire. Dans le cas présent, je souhaite partir d'une ambiance plus intimiste pour évoluer vers quelque chose de plus en plus large et présent. Nous allons pour cela démarrer d'une structure d'accords plutôt resserrée et proche des notes de la mélodie pour ensuite progressivement agrandir l'espace sonore occupé par notre harmonisation.

97.2 Rappel de techniques

Et pour concrétiser notre objectif, nous allons devoir faire appel à un certain nombre de techniques que nous avons explorées au cours de tout notre dossier et plus particulièrement aux notions évoquées dans les articles [22](#) à [45](#) concernant les « mouvements mélodiques et harmoniques », les « retards », « appoggiatures » et la création de « voicings » en général. La construction de ces derniers se fait en respectant la division de nos voix musicales en trois parties : la mélodie, la voix de basse et la ou les voix intermédiaires. L'idée est de créer et maintenir une cohérence entre les événements musicaux (notes et accords) consécutifs. Pour cela, nous allons devoir notamment procéder éventuellement au renversement et à l'ouverture des accords que nous avons employés jusque-là en position fondamentale fermée. La mélodie étant fixée, non seulement nous n'y toucherons plus mais c'est même elle qui nous servira de guide pour trouver les renversements d'accords adéquats.

Mais procédons par ordre et intéressons-nous au début du morceau.

97.3 C'est parti

Pour commencer, nous allons conserver les trois premiers accords dans leur position (fondamentale) et leur état (fermé) actuels, mais en les transposant d'une octave vers le haut pour les rapprocher des notes de la mélodie. Nous allons également dédoubler à l'octave supérieure la fondamentale du premier accord de La mineur afin de créer un mouvement conjoint d'aller-retour avec le « La bémol » de l'accord de « Si bémol 7 » de la mesure suivante et le La de la mélodie de la quatrième mesure du morceau, ce qui nous permet d'obtenir le mouvement harmonique contraire suivant :

La mineur Sib 7 La mineur

[1 mouvement contraire](#)

En ce qui concerne le quatrième accord, celui de « Mi dominante 7 », nous allons l'utiliser en position de premier renversement afin de le conserver dans une position assez proche de l'accord de « La mineur » précédent tout en profitant du Mi de la mélodie comme fondamentale renversée de l'accord.

Après toutes ces premières modifications, nous obtenons le résultat suivant :

Accords: 2 La min 3 Sib 7 4 La min 5 Mi 7

Degrés: I V sub I V

[02 summertime harmonie 23](#)

L'accord de « La mineur » de la mesure 5 qui suit l'accord de « Mi dominante 7 » de la mesure 4 pourra être employé en position fondamentale (avec le Mi tenu de la mélodie comme quinte de l'accord) mais sur une base de Mi, ceci afin d'amorcer doucement vers le bas le mouvement d'élargissement harmonique que nous avons évoqué plus haut, sans encore toutefois s'éloigner pour l'instant de manière trop prononcée des premiers accords :

Accords: 2 La min 3 Sib 7 4 La min 5 La 5 min

Degrés: I V sub I V I

[03 summertime harmonie](#)

24

On notera que cette harmonisation nous permet d'obtenir une ligne de basse cohérente dont les mouvements conjoints par « seconde mineure » ou disjoints par « tierce majeure » remplissent toutes les caractéristiques d'une contre-mélodie à la mélodie principale :

[04 ligne de basse](#)

Je vous donne rendez-vous la semaine prochaine pour la poursuite de ce travail !

98 [Adapter son harmonisation en pratique partie 2 \(À poursuivre\)](#)

[Par newjazz le 07/05/2019](#)

Cette semaine, je vous propose de poursuivre la tâche entreprise dans le dernier article, à savoir rendre un peu plus musicale notre harmonisation de Summertime, le fameux standard de George Gershwin.

Pour vous restituer exactement où nous en sommes, voici la partition harmonisée incluant les modifications opérées la dernière fois :

01 summertime harmonie 25

01 summertime harmonie 25

98.1	TRANSITION	240
98.2	ON OUVRE LES ACCORDS	240
98.3	UNE NOUVELLE TENSION	241
98.4	UN COUP D'OEIL SUR LA BASSE	241

98.1 Transition

Nous en étions restés au milieu de la mesure 5, plus particulièrement sur l'accord de La mineur qui forme la fin de la première partie de la structure du morceau telle que nous l'avons définie dans les articles 91 et 93. L'accord La dominante 7 suivant annonce la deuxième partie mais appartient encore concrètement à la première. Pour ne pas dénaturer l'harmonisation des premières mesures de ce morceau, nous allons, comme pour les autres accords du début, conserver au La dominante 7 une nature fermée en partant de la structure du La mineur précédent. Nous allons simplement adjoindre à ce dernier le Sol et faire évoluer le Do vers le Do # pour obtenir notre accord de La 7 tout en conservant la cohérence de chacune des voix. Voici le résultat :

02 summertime harmonie 26

02 summertime harmonie 26

98.2 On ouvre les accords

Nous arrivons maintenant à la mesure 6 et donc à la deuxième partie du morceau. C'est à partir d'ici que nous allons commencer à ouvrir un peu la structure de nos accords. Le Ré mineur de la mesure 6 va donc ainsi trouver sa tierce (Fa) reportée en haut. Nous allons également doubler sa fondamentale (Ré) à l'octave supérieure. Cela nous permet de créer le mouvement conjoint « Do#-Ré », soit le passage de la sensible à la tonique de cette nouvelle tonalité passagère (Ré mineur).

03 summertime harmonie 27

03 summertime harmonie 27

L'accord de Fa dominante 7 de la mesure suivante va subir un sort d'ouverture semblable, avec notamment sa septième (Mi b) reléguée en basse pour la mettre en valeur et ainsi également créer un mouvement intéressant à partir de l'accord précédent (« Ré-Mi b »). La fondamentale Fa rendue ainsi « inutile » dans les basses sera quant à elle montée de deux octaves pour maintenir cette fois une cohésion avec le Fa de l'accord précédent.

04 summertime harmonie 28

04 summertime harmonie 28

98.3 Une nouvelle tension

Enfin nous attaquons le dernier bloc d'accords de cette deuxième partie du morceau, c'est-à-dire le « II/V-V7/V-V » des mesures 8 et 9. Pour les deux premiers accords de la formule, nous allons conserver en basse leur Fa# commun pour assurer une stabilité dans le bas du spectre. En ce qui concerne le haut, nous n'allons pas hésiter à faire « frotter » leur La commun avec le Si de la mélodie pour accentuer encore la résolution sonore sur le Mi 7. Petit aparté : rappelons qu'il ne s'agit ici bien entendu que d'une résolution partielle, puisqu'on aboutit à un accord de dominante et non de tonique. Fin de l'aparté. Comme on peut le voir et l'entendre, on conserve encore ici la cohérence des voix entre elles qui évoluent chacune toujours selon des mouvements conjoints (cf article 22). Dans la voix de basse toutefois, on crée ici dans la mesure 8 une petite fracture par rapport au Mib de la mesure précédente, ce qui accentue encore la distinction de ce passage dans l'ensemble du morceau.

Voici le résultat de toutes ces modifications :

05 summertime harmonie 29

05 summertime harmonie 29

98.4 Un coup d'oeil sur la basse

Enfin pour illustrer l'évolution des différentes voix de notre harmonisation, je vous propose comme dans l'article précédent celle de la voix de basse :

06 ligne de basse 2

06 ligne de basse 2

Et je vous invite à vérifier par vous-même ce qu'il en est des autres voix !

99 [Adapter son harmonisation en pratique partie 3](#)

[Par newjazz le 14/05/2019](#)

Nous continuons aujourd'hui notre travail d'arrangement autour de l'harmonisation de Summertime.

Avant toutes choses et comme la semaine dernière, je vous propose tout d'abord une petite mise à jour de notre harmonisation incluant les modifications effectuées jusque-là :

01 summertime harmonie 30

01 summertime harmonie 30

99.1	REPRISE DE THÈME	242
99.2	COLORISATION	242
99.3	UN COUP D'OEIL SUR LA BASSE	243

99.1 Reprise de thème

Nous attaquons aujourd'hui la troisième partie du morceau, soit la reprise du thème à partir de la levée de la mesure 9. La mélodie est à quelques ornements près identiques à celle du début, mais il va s'agir de montrer que nous entrons ici dans une autre dimension. Nous allons donc attribuer à cette partie un regain de force pour appuyer l'évolution du morceau, et ce à travers un arrangement privilégiant un élargissement des accords et un ancrage plus important dans le bas du spectre. Pour l'accord de La mineur de la mesure 10, nous allons donc conserver la fondamentale à sa place, d'autant qu'elle s'inscrit parfaitement dans le mouvement de quinte descendante de la cadence parfaite formée avec l'accord de Mi 7 qui précède. On placera en voix intermédiaires les autres notes de l'accord de telle manière qu'elles effectuent un beau mouvement conjoint à partir de celles de l'accord précédent. Le maintien du Mi à la main gauche permet de conserver une forme de tenue entre ces deux accords.

02 summertime harmonie 31

02 summertime harmonie 31

Pour l'accord suivant, le Sib 7, nous allons procéder par un simple mouvement conjoint ascendant sur les deux voix inférieures, et un mouvement conjoint descendant sur les voix supérieures. On retrouve ainsi à la fois l'enrichissement harmonique induit par le substitut de dominante comme au début du morceau, tout en conservant l'ampleur du La mineur précédent.

03 summertime harmonie 32

03 summertime harmonie 32

Sur la mesure 12, nous allégeons un peu l'harmonie en retirant une voix mais en maintenant toujours l'ouverture initiale. Toutes les autres voix achèvent ensemble le mouvement conjoint d'aller-retour des accords La mineur – Si b 7 – La mineur.

04 summertime harmonie 33

04 summertime harmonie 33

99.2 Colorisation

Pour le passage au Ré dominante 7 de la mesure 13, nous reprenons un peu le même principe de très faible mouvement harmonique que nous avons employé pour le Si b 7 de la mesure

11. Le La de la basse et le Do en voix intermédiaire sont conservés d'un accord à l'autre pour maintenir la structure générale adoptée depuis la mesure 10. Le Mi de la main gauche du La mineur va se transformer en Ré, et nous allons monter la tierce du Ré dominante 7 (Fa #) en voix supérieure. Si cette note s'ajoute au Mi de la mélodie, cette dernière ne se trouve pas pour autant perturbée par sa présence. Le Fa# est ici clairement envisagé comme un facteur de coloration harmonique et non d'enrichissement mélodique.

05 summertime harmonie 34

05 summertime harmonie 34

99.3 Un coup d'oeil sur la basse

Enfin comme pour les précédents articles, je vous présente l'évolution de la voix de basse en vous invitant très fortement à examiner par vous-même celle des autres voix :

06 ligne de basse 3

06 ligne de basse 3

Et c'est ainsi que je vous donne rendez-vous la prochaine fois pour le tout dernier article de ce dossier !

[100 Adapter son harmonisation en pratique partie 4](#)

[Par newjazz le 21/05/2019](#)

RÉAGIR 16 réactions

J'AIME

TWEET

PIN IT

MAIL

Sommaire [masquer]

Dernière ligne droite

Des accords destructurés

Un dernier coup d'oeil sur la basse

Après quasiment quatre ans, nous voici arrivés au dernier article de ce dossier, et c'est avec une émotion certaine que j'achève ce voyage avec vous. Mais revenons à notre cher Summertime.

En incluant les modifications effectuées la dernière fois, voici où nous en étions rendus :

01 summertime harmonie 35

01 summertime harmonie 35

100.1	DERNIÈRE LIGNE DROITE	244
100.2	DES ACCORDS DESTRUCTURÉS	244
100.3	UN DERNIER COUP D'OEIL SUR LA BASSE	245

[100.1 Dernière ligne droite](#)

Nous voilà donc partis pour améliorer le rendu harmonique de la dernière partie de notre morceau ! Afin de créer une petite alternance avant le final, nous allons à nouveau refermer les accords sur la mesure 14. Le Do majeur sera ainsi en position fondamentale, suivi du La mineur en premier renversement, ce qui nous permet d'obtenir le mouvement conjoint Sol-La tout en gardant une certaine stabilité dans les voix inférieures :

02 summertime harmonie 36

02 summertime harmonie 36

Le renversement de l'accord de La mineur de la mesure 14 nous permet d'obtenir avec les accords de la mesure 15 une progression diatonique au niveau de la basse avec les notes Do, Ré et Mi. Ici, nous réouvrons lesdits accords pour retrouver plus d'ampleur, avec le Fa # et le Sol # montés à l'octave supérieure :

03 summertime harmonie 37

03 summertime harmonie 37

[100.2 Des accords destructurés](#)

Et maintenant, roulements de tambour, nous abordons le dernier élément du morceau, et avec cela la dernière explication que j'aurai à vous donner dans ce dossier ! Je vous renvoie vers l'article 96 pour retrouver les fonctions des accords de ces dernières mesures. Nous allons ici nous intéresser davantage à la manière dont nous pouvons tirer parti de ces accords pour favoriser l'effet que nous souhaitons induire. L'idée est ici de relancer la dynamique du

morceau avant la reprise de la grille harmonique. Nous disposons déjà bien entendu de l'enchaînement demi-cadence/cadence parfaite entre les mesures 17 et 2. Ce mouvement peut être accentué de plusieurs manières. L'ouverture des accords est une première façon de donner de l'ampleur à notre harmonisation et c'est une technique que nous avons déjà employée plusieurs fois dans ce morceau. Mais en plus de cela, nous allons sur les mesures 16 et 17 profiter de l'éloignement des fondamentales de chaque accord entre elles et du cycle des quintes pour créer une sensation d'emballement. Cette sensation sera également accentuée par le fait que nous n'allons plus utiliser les accords sous une forme mono-bloc avec toutes leurs notes plaquées en même temps, mais en les déstructurant dans le temps. Si l'on prend l'exemple du La mineur de la mesure 16, nous avons tout d'abord les deux La en mélodie et en basse séparés de deux octaves, suivis des voix intermédiaires. Les accords suivants reprennent ce principe à l'exception de l'accord de Mi 7, qui sera quant à lui accompagné d'un arpège ouvert en basse. Voici ce que cela donne concrètement :

04 summertime harmonie 38

04 summertime harmonie 38

100.3 Un dernier coup d'oeil sur la basse

Et voici donc pour respecter la tradition de ces derniers articles ce à quoi ressemble la ligne de basse de l'ensemble du morceau après en avoir retravaillé l'harmonisation :

05 ligne de basse 4

05 ligne de basse 04

Voilà les amis, ce dossier concernant les règles de l'harmonie est maintenant clos ! Bien sûr, tous les sujets n'ont pas été abordés, et même si nous avons fait mentir le titre du dossier en dépassant bien souvent le cadre des simples « bases », il est bien des aspects que nous aurions pu encore largement approfondir. Quoi qu'il en soit, j'espère que ces articles vous auront rendu l'harmonie musicale un peu moins opaque qu'elle ne peut parfois le sembler.

Je remercie pour leur fidélité et la pertinence de leurs commentaires tous les AFiens qui ont suivi la publication de ce dossier au cours de toutes ces années, et c'est avec grand plaisir que je vous retrouverai autour de nouvelles thématiques musicales passionnantes !