

Éléments d'analyse et d'écriture musicales

Gilles Beaudoin



Quatrième édition



Éléments d'analyse et d'écriture musicales

GILLES BEAUDOIN

Éléments d'analyse et d'écriture musicales

Quatrième édition revue et augmentée



Presses de
l'Université Laval

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

Canada

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC
Québec

Mise en pages : Diane Trottier

Maquette de couverture : Laurie Patry

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 3^e trimestre 2021

ISBN : 978-2-7637-5697-4

PDF : 9782763756981

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

Table des matières

Remerciements	XIII
Avant-propos	XV
1 Principes de la calligraphie musicale	1
2 Les intervalles	7
2.1 Grandeur et types d'intervalles	7
2.2 Renversement d'intervalle	11
2.3 Redoublement d'intervalle	13
2.4 Consonance et dissonance	15
3 La constitution des accords	17
3.1 Les accords de trois sons (triades)	17
3.2 Renversement des accords de trois sons	20
4 Le chiffrage des intervalles et des accords	23
4.1 Le chiffrage romain	23
4.2 Le chiffrage arabe	26
4.2.1 Usage du chiffrage arabe	26
4.2.2 Disposition et lecture des chiffres	27
4.2.3 Interprétation des éléments du chiffrage	27
4.3 Le chiffrage des accords	28
4.3.1 Les triades et leurs renversements	28
4.3.2 Les accords de quatre sons et leurs renversements	29

4.4	Armure et altérations	32
4.5	Les chiffres sous-entendus	33
4.6	Le chiffre des notes non harmoniques	35
5	La structure de la phrase harmonique	41
5.1	La tonique	41
5.2	La dominante	41
5.3	La phrase harmonique élémentaire	42
5.4	La phrase harmonique complète	43
5.5	L'analyse des phrases harmoniques dans le répertoire	45
6	Les cadences	47
6.1	La cadence parfaite	47
6.2	La cadence imparfaite	49
6.3	La demi-cadence	50
6.4	La cadence plagale	52
6.5	La cadence rompue	53
6.6	La cadence de prolongement	54
7	Éléments d'analyse mélodique	59
7.1	Notes harmoniques et notes non harmoniques	59
7.2	Emplacement rythmique des notes non harmoniques	60
7.3	Les notes non harmoniques non accentuées	61
7.4	Les notes non harmoniques accentuées	65
8	Le matériau mélodique : le motif, la phrase, la période	79
8.1	Le motif musical	79
8.2	La figure d'accompagnement	80
8.3	La cadence	81

TABLE DES MATIÈRES

8.4	La phrase musicale	81
8.5	Les périodes musicales	82
8.5.1	La période musicale parallèle	83
8.5.2	La période musicale contrastante	84
8.5.3	La période ternaire	85
8.5.4	La double période	86
8.6	Les phrases répétées	88
8.7	Le groupe de phrases	88
8.8	Les extensions de phrases	89
8.9	Les séquences	94
8.9.1	La séquence réelle	94
8.9.2	La séquence tonale	94
8.9.3	La séquence ornée	95
8.10	La structure mélodique des phrases	97
8.11	Les transformations du motif mélodique	98
8.11.1	L'ornementation	98
8.11.2	L'inversion	99
8.11.3	Le mouvement rétrograde	99
8.11.4	L'augmentation et la diminution	100
9	La modulation – les dominantes secondaires	103
9.1	La phrase modulante	103
9.2	Les tons voisins	104
9.3	Le cycle des quintes	106
9.4	Processus de la modulation	107

9.5	Les dominantes secondaires	109
9.5.1	Tableau des dominantes secondaires	109
9.5.2	Substitution de l'accord de dominante	110
9.6	La modulation dans les périodes et autres formes musicales	111
10	Les formes musicales	121
10.1	Les cadences : les sections ouvertes et fermées	121
10.2	Les formes binaires	122
10.2.1	La forme binaire simple	122
10.2.2	La forme binaire récurrente	123
10.3	Les formes ternaires	123
10.3.1	La forme ternaire simple	123
10.4	Les formes ternaires composites	124
10.5	La forme rondo	125
10.6	La forme sonate	126
10.6.1	L'exposition	127
10.6.2	Le développement	128
10.6.3	La réexposition	129
10.6.4	L'introduction	129
10.6.5	La coda	129
10.6.6	La codetta	130
10.7	Le <i>blues</i>	131
10.7.1	Les accords de substitution sur la forme blues	134

TABLE DES MATIÈRES

10.8	La fugue	137
10.8.1	La fugue versus les formes musicales	137
10.8.2	Les éléments fixes de la fugue	138
10.8.3	Les éléments variables de la fugue	140
11	L'harmonie à quatre voix	141
11.1	Le style choral	141
11.2	Notions préliminaires à l'écriture de style choral	142
11.2.1	Ambitus et tessiture	142
11.2.2	Les mouvements entre les voix	142
11.2.3	Les mouvements dans une même voix	143
11.2.4	Les mouvements parallèles défendus	143
11.3	La conduite des voix	144
11.3.1	Les mouvements mélodiques entre les voix	144
11.3.2	La conduite des voix aux cadences	146
11.4	Redoublements dans l'harmonie à quatre voix	147
11.5	L'accord de sixte et quarte	155
11.6	Les accords de quatre sons	157
11.6.1	Les accords de quatre sons du V ^e degré	157
11.6.2	Les accords du degré vii à fonction de dominante	164
11.6.3	Les accords de quatre sons à fonction de prédominante	167
11.6.4	Les dominantes secondaires	170
11.7	L'accord de sixte napolitaine	172

12	Symboles harmoniques en musique pop	177
12.1	L'harmonie pop : ses symboles, son usage	177
12.1.1	Les triades	178
12.1.2	Les accords de quatre sons (et plus)	179
12.1.3	L'accord sus 4 et la triade avec dissonance ajoutée	184
12.2	Les modes	188
12.2.1	Les modes issus de la gamme majeure diatonique	188
12.2.2	Le mode mineur mélodique jazz	193
13	Musique pop : progressions harmoniques et modes correspondants	195
13.1	Les progressions par cycle de quintes descendantes	195
13.1.1	Utilisation des notes guides et la progression ii – V – I en majeur	198
13.1.2	Les accords et les modes de la progression ii – V – I en majeur.	199
13.1.3	Les accords et les modes de la progression ii - V - i en mineur	203
13.1.4	Les accords et les modes de la progression iii-vi-ii-V-I	208
13.1.5	Substitution des modes dorien, phrygien et éolien	210
13.1.6	Les accords et les modes de la progression <i>Autumn Leaves</i> (cycle de 5 ^{tes} en mineur).	213
13.1.7	Les accords et les modes de la progression complète par cycle de 5tes dans un ton majeur.	215
13.2	Les dominantes secondaires, les vii ^{o7} secondaires, les substitutions d'accords de dominante et les modes correspondants	219
13.2.1	Les dominantes secondaires	219
13.2.2	Substitution de l'accord de V ^{7(b9)} par l'accord vii ^{o7} correspondant	222
13.2.3	Substitution du V ⁷ par le ii ⁷ – V ⁷	227
13.2.4	Substitution du V ⁷ par le ^b II ⁷ et modes utilisés	228

TABLE DES MATIÈRES

13.2.5	Mode superlocrien sur le $^b II^7$ en majeur.	228
13.2.6	Mode lydien de dominante sur le $^b II^7$ en mineur et le $^b VII_n^7$ en majeur	229
13.2.7	Autres usages du lydien de dominante et du superlocrien	231
13.3	Accord V^{sus4} et autres déclinaisons	232
13.4	Les modes symétriques sur l'harmonie de dominante	236
13.4.1	Les modes issus de la gamme octatonique	236
13.4.2	Les modes issus de la gamme par tons	238
13.5	Exemples de progressions harmoniques avec accords altérés	242
13.6	Forme blues et modes blues	244
13.7	Autres progressions harmoniques.	247
13.7.1	Résolutions indirectes de $ii-V, V^7$ comme substitut au $^b VII^7$ et progressions $ii-V$ non résolues	247
13.7.2	Progressions avec emprunts au mode homonyme.	250
13.8	Harmonie statique avec voix contrapunctique	253
13.9	Le renversement des accords	255
13.10	L'écriture à quatre voix en musique pop	258
13.11	L'harmonisation serrée – accords parallèles.	260
14	Écriture mélodique en musique pop et jazz	263
14.1	Thèmes mélodiques	263
14.1.1	Unité et diversité	263
14.1.2	La répétition	264
14.1.3	L'écriture séquentielle.	264
14.1.4	L'inversion.	265

14.2	Lignes de basse266
14.2.1	Ambitus des instruments266
14.2.2	La basse ambulante267
15	La rédaction d'un rapport d'analyse musicale275
15.1	L'analyse proprement dite275
15.2	La rédaction du texte276
15.2.1	L'introduction276
15.2.2	Le développement277
15.2.3	La conclusion277
15.2.4	Autres composantes : les exemples musicaux277
15.2.5	La bibliographie278
15.3	La présentation linguistique278
15.4	La présentation typographique279
	Lexique281
	Le chiffrage harmonique289
	Le chiffrage harmonique290
	Le cycle des quintes291

Remerciements

Je tiens à remercier M. Paul Cadrin, musicologue et professeur à la Faculté de musique de l'Université Laval, qui, par son enseignement, son expérience pédagogique et son encadrement, m'a permis de rendre ce projet à terme la première fois. Des remerciements à tous mes collègues au Campus Notre-Dame-de-Foy qui m'ont ouvert leur porte et m'ont accordé gracieusement un peu de leur temps et de leur expertise musicale.

J'adresse aussi des remerciements à M^{me} Jocelyne Naud et à l'équipe des Presses de l'Université Laval pour leur soutien et leur grande disponibilité. Vos conseils et votre expérience de l'édition se reflètent dans ce livre.

Merci à ma compagne Marie-France et à mes enfants, Vanessa, Marie-Ève et Vincent, pour leur patience et leur compréhension manifestées tout au long de la rédaction de ce volume.

Je dédie ce manuel à tous les étudiants qui se sont inscrits dans mes classes d'analyse et écriture. J'espère que ma maigre contribution comme professeur aura été utile à leur accomplissement à titre d'artistes.

Avant-propos

La première édition de ce manuel a vu le jour en 1993, à la suite d'une refonte des programmes de musique (500.02 et 551.02) de l'enseignement collégial. Le ministère de l'Éducation accordait alors une place à l'analyse et l'écriture musicales. En 2002, lors de l'implantation par compétences et standards des nouveaux programmes de musique, cette place était reconduite et une deuxième édition a alors été proposée. Enfin, en 2014, après les nombreux changements proposés par les professeurs du programme de techniques professionnelles de musique et chanson du Campus Notre-Dame-de-Foy, la section traitant de la musique pop et jazz a été considérablement augmentée pour répondre à ces demandes.

Comme ce fut le cas dans les versions précédentes, peu de place est attribuée à la théorie musicale de base dans ce manuel ; de fait, une bonne connaissance de la théorie musicale est un préalable pour entreprendre l'étude de l'analyse et l'écriture musicales. Si l'on doit parfaire ses connaissances en ce sens, il existe sur le marché de bons ouvrages qui sauront répondre aux besoins de chacun.

En musique classique, il existe diverses écoles de pensée en ce qui a trait à la théorie et à l'analyse. Dans ce volume, les concepts utilisés sont issus principalement de l'école américaine, plus précisément celle de Wallace Berry pour les formes musicales et celle d'Heinrich Schenker pour les concepts d'analyse. La nomenclature et le système de chiffrage harmonique de l'école américaine ont été retenus dans cet ouvrage. Le lecteur qui utilise d'autres systèmes de chiffrage, par exemple celui de l'école française, trouvera à la fin du volume des tables de correspondance permettant de faire les rapprochements nécessaires.

En ce qui a trait à la musique pop et au jazz, les concepts abordés s'inspirent également de l'approche américaine, notamment la nomenclature des modes et des accords prônée par Mark Levine. Je ne voudrais passer sous silence l'apport de mes collègues du Département de musique au Campus

Notre-Dame-de-Foy, qui par leur vision, leur expertise et leurs commentaires, ont contribué à rendre la section pop et jazz la plus uniforme que possible.

Dans ce volume, chaque concept théorique est généralement suivi d'une *marche à suivre* permettant à l'élève de s'initier à des techniques d'analyse ou d'écriture. Une série d'exercices lui permet ensuite de mettre ces concepts en pratique. Cependant, ce procédé n'est pas utilisé à tous les chapitres ; on comprend que, dans le cas des formes musicales par exemple, on laisse au professeur la liberté de choisir les œuvres à analyser et la manière dont elles seront abordées.

Le volume vise à donner à l'élève des éléments d'analyse permettant d'aborder la fugue et les formes musicales classées les plus communes. En ce qui concerne la musique «classique» au sens large, des exercices d'écriture monodique (à une voix) et harmonique (à quatre voix) sont offerts. Dans cette 3^e édition, beaucoup d'exemples, tableaux et exercices ont été remplacés ou ajoutés.

Dans les premiers chapitres, l'attention est portée d'abord sur des principes de calligraphie musicale afin de rendre tout travail d'écriture et d'analyse intelligible et clair. Des notions sur les intervalles et des accords permettent ensuite à l'élève d'aborder l'analyse harmonique proprement dite. L'élève est ensuite initié à divers concepts d'analyse de textes musicaux ; la phrase harmonique, les cadences, les éléments et les structures mélodiques des textes musicaux sont alors présentés tour à tour. Quelques techniques d'écriture mélodique sont ensuite amenées ; on y voit, entre autres, l'ornementation, l'inversion, la rétrogradation, l'augmentation et la diminution. Le chapitre suivant, destiné à la modulation et aux emprunts à d'autres tonalités, est tout aussi utile pour l'analyse des œuvres musicales que pour les exercices d'harmonie qui suivent. Les chapitres suivants sont consacrés à la musique populaire. On aborde d'abord la nomenclature de l'harmonie pop, les progressions harmoniques courantes et les modes qui y correspondent. Une autre partie aborde le traitement usuel des lignes mélodiques du répertoire pop, notamment les thèmes et les lignes de basse ambulante (*walking bass*). Finalement, un texte portant sur la méthodologie et la rédaction d'un rapport d'analyse musicale complète le tout. Le lexique qui avait été proposé par les étudiants a été reconduit et augmenté dans cette édition.

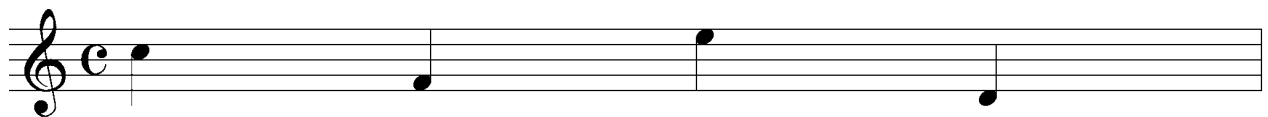
Nous espérons que ce volume saura répondre aux questions que les élèves se posent et qu'il leur donnera les bases de l'analyse et de l'écriture musicale nécessaires à l'exercice de leur future profession.

L'auteur

Principes de la calligraphie musicale

Avant d'aborder l'analyse et l'écriture musicales, il convient de présenter certains principes calligraphiques pour que notre écriture musicale soit compréhensible de tous. En voici quelques-uns.

1. Les hastes (ou hampes) des notes doivent couvrir la distance d'une octave sur la portée.



2. Les hastes sont dirigées vers le haut pour toutes les notes situées en bas de la troisième ligne, elles sont dirigées vers le bas pour toutes les notes au-dessus de la troisième ligne. La haste de la note située sur la troisième ligne peut être vers le haut ou vers le bas.



3. L'angle de la ligature des notes liées ne doit pas excéder la distance d'une ligne sur la portée, même si les notes sont éloignées les unes des autres. Dans l'exemple qui suit, bien que les intervalles soient plus grands au 2^e temps (une 9^e mineure) et au 3^e temps (une 13^e majeure), l'angle de ligature de ces intervalles est pratiquement le même que celui du premier temps (2^e mineure).



4. Lorsque deux mélodies occupent la même portée, les hastes de la mélodie supérieure sont toujours dirigées vers le haut, celles de la mélodie inférieure, vers le bas.

mauvais bon

5. Dans tout type de mesure, toutes les notes faisant partie d'un temps sont ligaturées ensemble ; chaque temps doit donc être ligaturé en fonction de l'unité de temps.

mauvais bon

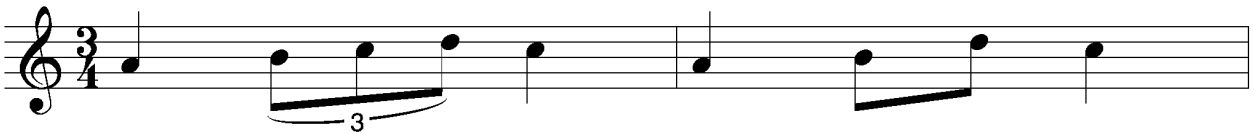
6. La pause peut être utilisée pour indiquer une mesure de silence dans tout type de métrique. Dans les mesures à trois temps, comme en 3/4, on évite d'employer une demi-pause pour deux temps de silence consécutifs, on utilise plutôt deux soupirs.

7. Comme pour les mesures simples, on ligaturera les mesures composées en fonction de l'unité de temps. Par exemple, en 9/8, l'unité de temps est la noire pointée, la subdivision du temps par trois parties de temps sera préservée.

mauvais bon

8. Quand on choisit la valeur de note pour un groupe irrégulier (triolet, quintolet, septolet, etc.), on s'assure que cette valeur correspond à la valeur régulière qui se situe juste en dessous. Dans l'exemple 8a, pour un triolet valant un temps en 3/4, la valeur des notes sera la croche parce que la croche est la valeur régulière juste en dessous et que deux croches valent un temps de noire. Pour un quintolet valant un temps en 3/4, il faut choisir des doubles croches, parce que la double croche est la valeur régulière juste en dessous et que 4 doubles croches valent également un temps de noire.

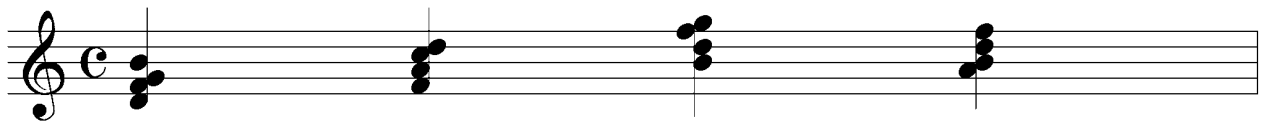
8 a) Le triolet vaut ici un temps de noire et se compose donc de trois croches, la valeur de note qui se situe juste en dessous.



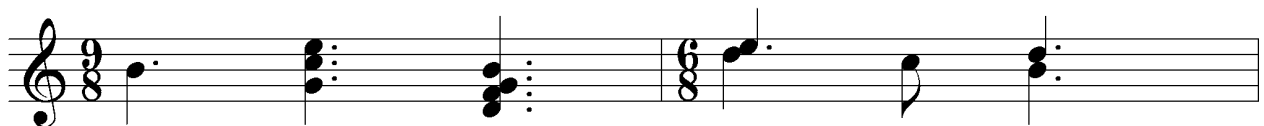
8 b) Le quintolet vaut ici un temps de noire et se compose donc de cinq doubles croches, la valeur de note qui se situe juste en dessous.



9. Quand les notes groupées figurent côte à côte sur la portée (2^{des}), la plus haute des deux notes est toujours à droite, en dépit de la direction de la haste.



10. Lorsque les valeurs de notes pointées figurent sur les lignes de la portée, les points sont alors placés juste au-dessus. Dans les passages à deux voix, les points de la voix inférieure sont placés en dessous.



EXERCICES

Les extraits suivants sont soit incorrects, soit confondants. Dans la mesure suivant chaque extrait, faites la correction qui s'impose.

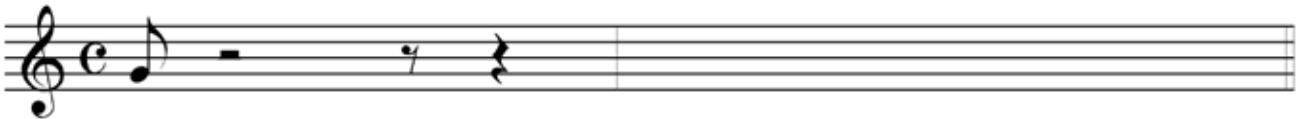
1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11. Dans les 2 extraits qui suivent, corriger la valeur rythmique du groupe irrégulier afin que la métrique proposée dans la mesure soit complète.

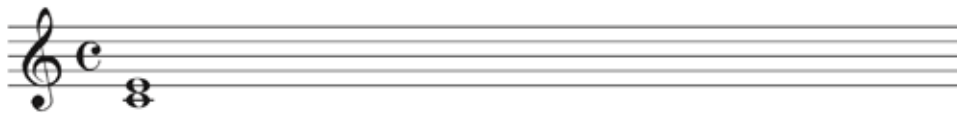


Les intervalles

2.1 Grandeur et types d'intervalles

Un intervalle est la distance séparant un son d'un autre, une note d'une autre note. On dit que l'intervalle est harmonique si les deux sons sont joués simultanément.

Exemple 1 : Intervalle harmonique



Un intervalle est mélodique quand les notes sont jouées l'une après l'autre.

Exemple 2 : Intervalle mélodique



La grandeur d'un intervalle se définit par le nombre de degrés qu'il contient, y compris la première et la dernière note.

Il convient également de définir le type (ou la nature) d'un intervalle. S'il s'agit d'un unisson (1^{on}), d'une quarte (4^{te}), d'une quinte (5^{te}) ou d'une octave (8^{ve}), l'intervalle pourra être juste (J), diminué (°) ou augmenté (+).

La seconde (2^{de}), la tierce (3^{ce}), la sixte (6^{te}) et la septième (7^e) pourront être diminuées (°), mineures (m), majeures (M) ou augmentées (+). Le tableau suivant montre les différents types d'intervalles.

Dans toutes les gammes majeures, les intervalles que l'on forme à tour de rôle entre la tonique et les notes supérieures sont toujours d'un même type.

Exemple 3

1^{on} J 2^{de} M 3^{ce} M 4^{te} J 5^{te} J 6^{te} M 7^e M

1^{on} J 2^{de} M 3^{ce} M 4^{te} J 5^{te} J 6^{te} M 7^e M

MARCHE À SUIVRE

Pour définir aisément un type d'intervalle, on considère la note la plus grave comme la tonique d'une gamme majeure. Si le calcul avec la note supérieure ne correspond pas au type d'intervalle apparaissant dans la gamme majeure, on consulte le tableau qui suit.

- A) Quand l'intervalle de référence est originalement majeur (2^{de}, 3^{ce}, 6^{te}, 7^e):
 - et que la note supérieure est abaissée de deux demi-tons, l'intervalle est diminué;
 - et que la note supérieure est abaissée d'un demi-ton, l'intervalle est mineur;
 - et que la note supérieure est haussée d'un demi-ton, l'intervalle est augmenté.
- B) Quand l'intervalle de référence est originalement juste (1^{on}, 4^{te}, 5^{te}, 8^{ve}):
 - et que la note supérieure est abaissée d'un demi-ton, l'intervalle est diminué;
 - et que la note supérieure est haussée d'un demi-ton, l'intervalle est augmenté.

Exemple 4

$(6^{te} M - 1 \text{ ton} = 6^{te} \flat)$

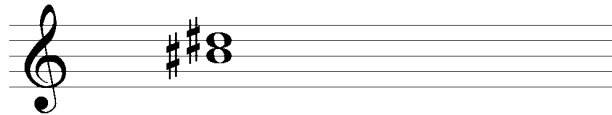
$(4^{te} J + 1/2 = 4^{te+})$

$(7^{e} M + 1/2 = 7^{e+})$

Il arrive que la note inférieure d'un intervalle ne puisse pas être la tonique d'une gamme majeure, *si*[#] dans l'exemple suivant. Dans ce cas, retranchez l'altération de cette note pour un moment, calculez le type d'intervalle par rapport à *si* (3^{ce} M) et rapportez la valeur du dièse (-1/2) à votre calcul.

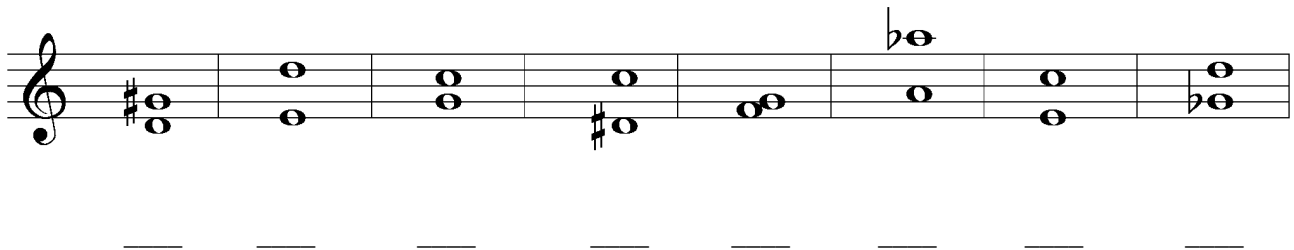
Exemple 5

$$(3^{\text{ce}} \text{ M} - 1/2 = 3^{\text{ce}} \text{ m})$$

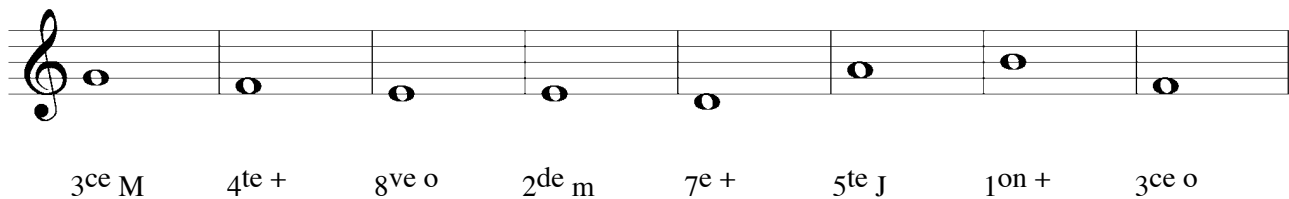


EXERCICES

1. Nommez les intervalles suivants en utilisant l'abréviation correspondante. Indiquez le type de chaque intervalle.



2. Complétez l'intervalle demandé.



3. Nommez les intervalles suivants.

A musical staff in bass clef containing ten pairs of notes. The notes are: 1. C4 and G3; 2. D#4 and C4; 3. E4 and D#4; 4. F4 and E4; 5. G#4 and F#4; 6. A4 and G4; 7. B4 and A#4; 8. C5 and B4; 9. D5 and C#4; 10. E5 and D4.

4. Complétez l'intervalle demandé.

A musical staff in bass clef showing eight intervals between notes: 1. C4 to E4; 2. D4 to B3; 3. F4 to C4; 4. G4 to E4; 5. A4 to F#4; 6. B4 to D4; 7. C5 to C4; 8. D5 to D4.

4^{te} + 2^{de} M 5^{te} o 7^e M 3^{ce} o 6^{te} m 1^{on} o 8^{ve} J

2.2 Renversement d'intervalle

On renverse un intervalle donné en plaçant la note inférieure au-dessus de la note supérieure ou vice-versa. On remarquera que le chiffre indiquant la grandeur d'un intervalle (par exemple une 3^{ce}) lorsqu'il est additionné au chiffre de son renversement (une 6^{te}) donne toujours un total de 9.

De plus, on remarque que :

- les renversements des intervalles majeurs deviennent mineurs ;
- les renversements des intervalles mineurs deviennent majeurs ;
- les renversements des intervalles diminués deviennent augmentés ;
- les renversements des intervalles augmentés deviennent diminués ;
- les renversements des intervalles justes restent justes.

Exemple 6

3^{ce} m 6^{te} M (= 9) 5^{te} o 4^{te} + (= 9)

A musical staff in treble clef showing four pairs of notes: 1. C4 and E4; 2. E4 and C4; 3. G4 and D4; 4. D4 and G4.

EXERCICES

1. Nommez les intervalles suivants, renversez-les sur la portée inférieure et nommez-les à nouveau.

A musical staff in treble clef showing seven intervals between notes: G4 to A4, A4 to B4, C4 to C4, C4 to D4, D4 to E4, E4 to F4, and F4 to G4.

— — — — — — —

An empty musical staff in treble clef, divided into seven measures for writing the inverted intervals.

— — — — — — —

2. Faites de même avec ce qui suit.

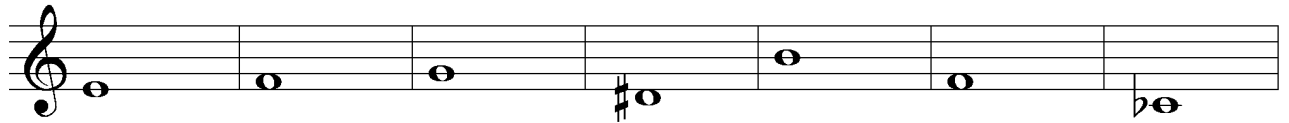
A musical staff in bass clef showing seven intervals between notes: B2 to A2, A2 to G2, G2 to G2, G2 to A2, A2 to B2, B2 to C2, and C2 to B2.

— — — — — — —

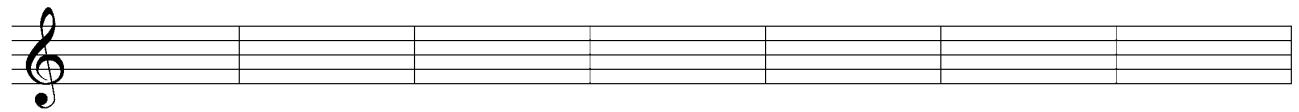
An empty musical staff in bass clef, divided into seven measures for writing the inverted intervals.

— — — — — — —

3. Écrivez les intervalles demandés. Renversez-les sur la portée inférieure et nommez-les à nouveau.



2^{de} o 4^{te} + 3^{ce} m 7^e M 5^{te} o 6^{te} + 1^{on} o



2.3 Redoublement d'intervalle

Un intervalle est redoublé lorsque sa grandeur dépasse l'octave. Pour déterminer facilement la grandeur de cet intervalle, on abaisse la note supérieure d'une octave, on définit l'intervalle simple et on ajoute 7 à sa valeur. Un intervalle redoublé sera toujours de même grandeur que son pendant simple. Par exemple, une dixième mineure correspondra à une tierce mineure. Cette correspondance entre les intervalles simples et redoublés sera grandement utilisée pour l'analyse harmonique.

EXERCICES

1. Nommez tous les intervalles redoublés qui suivent. Placez-les dans leur forme simple sur la portée inférieure et nommez-les à nouveau.

2. Écrivez les intervalles simples suivants. Placez-les dans leur forme redoublée sur la portée inférieure et nommez-les à nouveau.

3^{ce} M 4^{te} J 5^{te} + 2^{de} m 8^{ve} o 1^{on} J 6^{te} +

2.4 Consonance et dissonance

Avant d'aborder l'analyse et le chiffrage des accords, on doit souligner la distinction entre la consonance et la dissonance, distinction qui nous servira surtout dans l'analyse des intervalles harmoniques contenus dans un accord.

En musique, la consonance est signe de stabilité, la dissonance, d'instabilité. Cette règle, en analyse, s'applique à tous les intervalles. Ainsi, certains sont considérés stables, d'autres instables. On dit que le degré de consonance ou de dissonance varie selon le type d'intervalle auquel nous avons affaire.

Les intervalles stables (ou consonants) se divisent en deux classes : consonants parfaits et imparfaits. Les intervalles consonants parfaits sont l'unisson juste (1^{on}), l'octave juste (8^{ve}) et la quinte juste (5^{te}). Les intervalles consonants imparfaits sont la tierce majeure (3^{ce} M), la tierce mineure (3^{ce} m), la sixte majeure (6^{te} M) et la sixte mineure (6^{te} m), ainsi que tous les redoublements de ces intervalles.

La distinction de consonance parfaite et imparfaite est essentielle dans l'analyse des intervalles harmoniques, car un intervalle parfait est considéré plus consonant qu'un intervalle imparfait. Par exemple, la quinte juste est plus consonante que la sixte mineure.

Les intervalles dissonants regroupent d'abord tous les intervalles augmentés et diminués, les secondes majeure et mineure, la quarte juste, les septièmes majeure et mineure, ainsi que tous les redoublements de ces intervalles.

On doit souligner que la quarte juste a un statut particulier. Selon le contexte dans lequel on se situe, la quarte sera considérée tantôt dissonante, tantôt consonante. Pour l'analyse harmonique, la quarte, à moins d'avis contraire, conserve son statut de dissonance.

En résumé, dans l'analyse d'intervalles harmoniques, ceux qui sont consonants parfaits sont considérés stables, ceux qui sont consonants imparfaits, moins stables et ceux qui sont dissonants, instables (voir le tableau du degré de consonance de la page 16). En vertu du principe de tension-résolution, qui appelle la stabilité après l'instabilité, on applique toujours la règle suivante : tout intervalle dissonant (instable) doit se résoudre vers un intervalle consonant (plus stable).

ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES

DEGRÉ DE CONSONANCE DES INTERVALLES HARMONIQUES

CONSONANTS PARFAITS	CONSONANTS IMPARFAITS	DISSONANTS
1 ^{ons} , 8 ^{ves} et 5 ^{tes} justes	3 ^{ces} et 6 ^{tes} majeures et mineures	2 ^{des} , 4 ^{tes} et 7 ^{es} majeures, mineures, augmentées et diminuées 1 ^{ons} , 8 ^{ves} et 5 ^{tes} augmentées et diminuées
et redoublements *	et redoublements *	et redoublements *

* Pour simplifier l'analyse harmonique, tous les redoublements d'intervalles au-delà de l'octave sont ramenés à leur forme simple. Par exemple, si un intervalle de douzième apparaît entre deux voix, on écrira 5^{te} plutôt que 12^e.

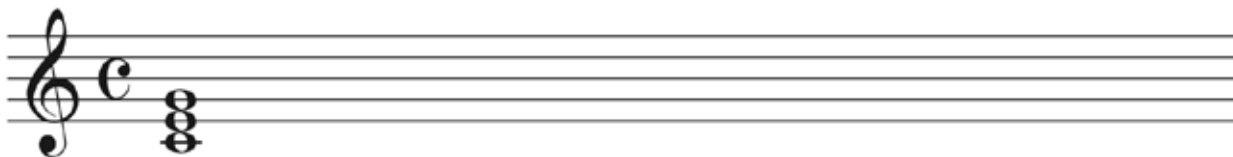
La constitution des accords

3.1 Les accords de trois sons (triades)

Par accord, on entend la réunion d'au moins trois sons (d'où le mot *triade*) entendus simultanément. Dans le langage tonal, un accord de trois sons est constitué d'une fondamentale, d'une tierce et d'une quinte. Lorsque la fondamentale est la note la plus grave, l'accord est en *position fondamentale*. Dans l'exemple 1, l'accord est écrit en position serrée ; les voix sont rapprochées les unes des autres.

Exemple 1

Accord de *do* en position fondamentale

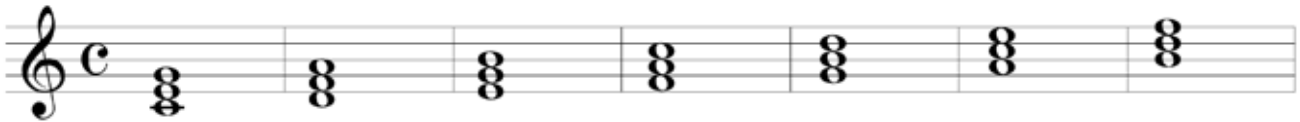


On nomme *fondamentale* le son le plus grave d'un accord lorsque ce dernier se présente en position fondamentale (en tierces superposées). La note au-dessus se nomme la *tierce* de l'accord et la suivante, la *quinte* de l'accord. En analyse et en écriture, la grandeur des intervalles supérieurs est toujours calculée **à partir de la note de basse**.

On peut former des accords sur tous les degrés des gammes majeures ou mineures, comme l'illustrent les exemples 2a et 2b.

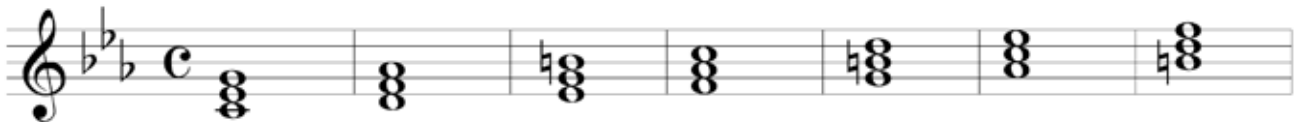
Exemple 2a

Do majeur



Exemple 2b

Do mineur harmonique



Remarque : Dans une gamme mineure, on ne doit pas oublier la ou les altérations accidentelles dans la formation des accords. En l'occurrence, le *si* bécarré de l'exemple précédent.

Il existe quatre types courants d'accords de trois sons : majeur, mineur, diminué et augmenté.

- L'accord majeur est composé d'une fondamentale, d'une tierce majeure et d'une quinte juste.
- L'accord mineur est formé d'une fondamentale, d'une tierce mineure et d'une quinte juste.
- L'accord diminué est composé d'une fondamentale, d'une tierce mineure et d'une quinte diminuée.
- Enfin, l'accord augmenté est formé d'une fondamentale, d'une tierce majeure et d'une quinte augmentée.

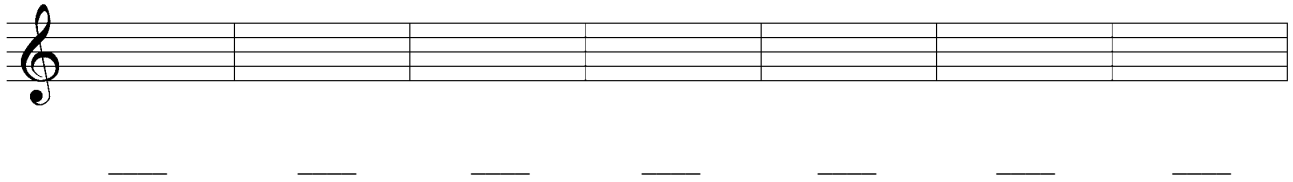
Exemple 3

Les quatre types d'accords de trois sons



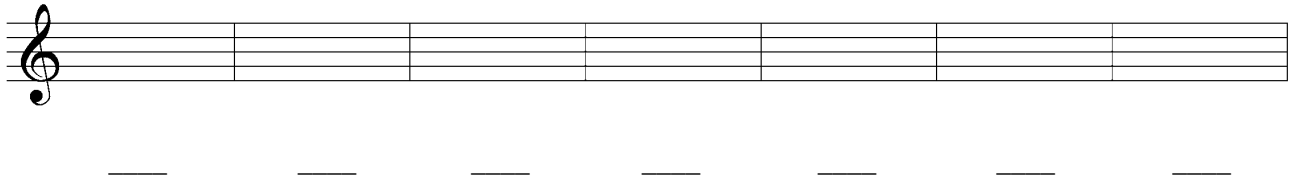
EXERCICES

1. Écrivez l'armure et la gamme de *sol* majeur. Créez des accords sur chaque degré de la gamme. Indiquez le type d'accord pour chacun d'eux.



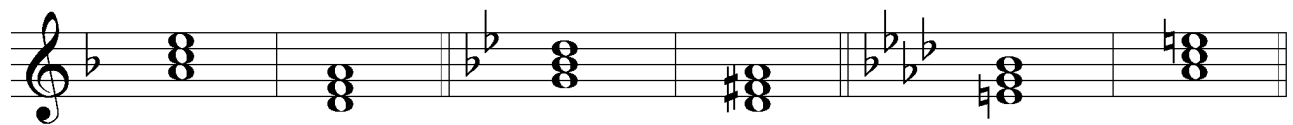
A musical staff in treble clef with seven empty measures. Below each measure is a horizontal line for labeling.

2. Écrivez l'armure et la gamme de *do* # mineur harmonique. Créez des accords sur tous les degrés de la gamme en n'oubliant pas l'altération accidentelle. Indiquez le type d'accord pour chacun d'eux.



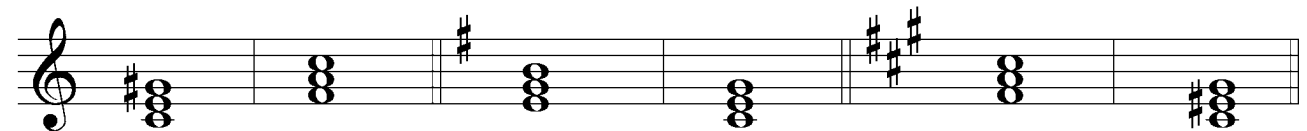
A musical staff in treble clef with seven empty measures. Below each measure is a horizontal line for labeling.

3. Pour chaque exemple qui suit, indiquez une tonalité (majeure ou mineure), le type d'accord et le degré où il apparaît dans la gamme :



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains six measures of chords: a triad in the first measure, a dyad in the second, a triad in the third, a triad with a sharp sign in the fourth, a dyad with a sharp sign in the fifth, and a triad with a sharp sign in the sixth.

Fa M: iii (m) vi (m) ____ : ____ ____ : ____ ____



A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains six measures of chords: a triad with a sharp sign in the first, a triad in the second, a triad with a sharp sign in the third, a triad in the fourth, a triad with two sharp signs in the fifth, and a triad with a sharp sign in the sixth.

____ : ____ ____ : ____ ____ : ____ ____

3.2 Renversement des accords de trois sons

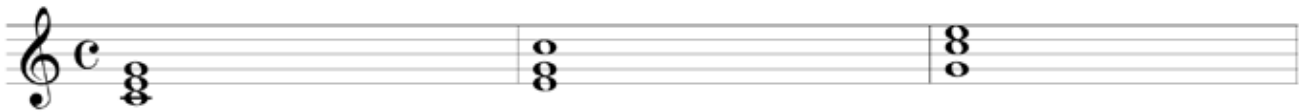
Tout comme les intervalles, les accords peuvent être renversés. Si la note la plus grave de l'accord est la fondamentale, l'accord est en position fondamentale ; si cette note est la tierce, l'accord se trouve en premier renversement. Enfin, si cette note est la quinte, l'accord est en deuxième renversement.

Exemple 4

Position fondamentale

1^{er} renversement

2^e renversement



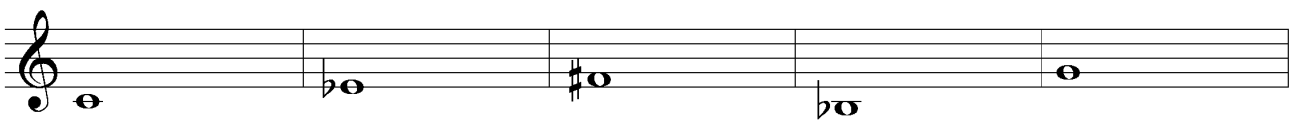
Fondamentale de l'accord
à la basse

Tierce de l'accord
à la basse

Quinte de l'accord
à la basse

EXERCICES

1. Pour chacune des notes qui suit, écrivez l'accord de trois sons demandé dans ses trois positions (fondamentale et renversements).



Do m

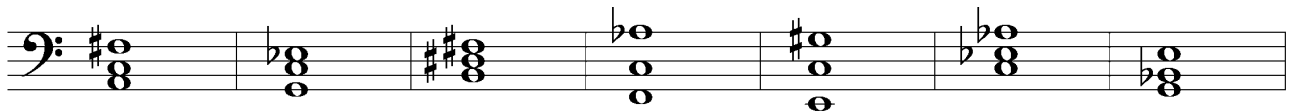
Mi *b* M

Fa[#] o

Si *b* +

Sol M

2. Nommez les accords de trois sons suivants. Indiquez la position de chacun d'eux.



3 LA CONSTITUTION DES ACCORDS

3. Pour chaque accord de trois sons qui suit, trouvez une tonalité majeure ou mineure. Indiquez ensuite le type d'accord, le renversement et le degré sur lequel on le trouve dans cette tonalité.

Ton: _____

Ton: _____

4. Écrivez les accords de trois sons suivants en position serrée.

Fa[#] M Si^b m Ré^b o Sol[#] + Do[#] M La^b o Mi m

Do m La[#] + Fa^o Ré[#] m Si M Sol^b o Mi[#] M

Le chiffrage des intervalles et des accords

4.1 Le chiffrage romain

En analyse et en écriture, les chiffres romains sont utilisés pour distinguer les fonctions harmoniques des accords placés sur les degrés des gammes majeures et mineures. Comme il y a sept degrés dans une gamme, il y aura sept chiffres romains correspondants. On prendra soin de préciser le type d'accord, comme l'indique le tableau suivant .

- Accord majeur – chiffre romain majuscule : I
- Accord mineur – chiffre romain minuscule : ii
- Accord diminué – chiffre romain minuscule et ^o : vii^o
- Accord augmenté – chiffre romain majuscule et ⁺ : III⁺

Le premier degré d'une gamme majeure s'écrit donc I (i en mineur), le deuxième ii (ii^o en mineur) et ainsi de suite. Dans l'usage courant, les accords formés sur la gamme mineure ne respecteront pas toujours les altérations accidentelles. Par exemple, une œuvre en *do* mineur ne fera pas entendre un accord augmenté sur le troisième degré, mais plutôt un accord majeur comme dans l'exemple 4. Les exemples suivants illustrent les accords de trois sons formés sur la gamme majeure, la gamme mineure harmonique et la gamme mineure naturelle.

Les triades formées sur les gammes

Exemple 1 : Les triades formées sur la gamme majeure

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature (C). Seven triads are shown, each consisting of three notes. Below each triad is a Roman numeral label: I, ii, iii, IV, V, vi, vii^o.

Exemple 2 : Les triades formées sur la gamme mineure harmonique

i ii^o III ⁺(inusité) iv V VI vii^o

Exemple 3 : Les triades formées sur la gamme mineure naturelle (mineur ancien)

i ii^o III iv v VI VIIⁿ

MISE EN GARDE

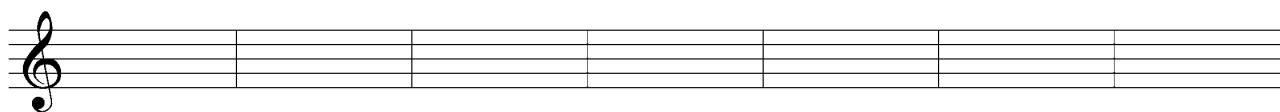
Dans une œuvre écrite en mineur, certains accords sont rarement utilisés. C'est le cas du III ⁺ de l'exemple 2 et même du ii^o en position fondamentale des exemples 2 et 3. Comme nous le verrons plus loin, l'accord ii^o est habituellement employé au premier renversement. Cependant, les deux formes d'accord du septième degré, naturel (n) et diminué (o), que l'on trouve dans les exemples précédents sont fréquemment utilisées en position fondamentale ou renversée. Voici un exemple des accords les plus couramment employés dans un ton mineur.

Exemple 4 : Les accords les plus courants en *do* mineur

i ii^o ⁶ III iv V VI VII ⁿ vii^o

EXERCICES

1. Écrivez l'armure et les accords en position fondamentale qu'on retrouve en *si^b* majeur. Indiquez les degrés de chacun d'eux en chiffres romains.



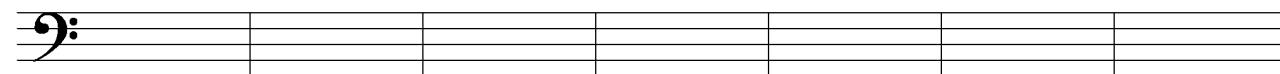
Si^b M: ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

2. Écrivez l'armure et les accords en position fondamentale qu'on retrouve en *fa[#]* mineur harmonique. Indiquez les degrés de chacun d'eux en chiffres romains.



Fa[#] m: ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

3. Écrivez l'armure et les accords en position fondamentale qu'on retrouve en *ré* mineur mélodique ascendant. Indiquez les degrés de chacun d'eux en chiffres romains.



Ré m: ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

4.2 Le chiffrage arabe

4.2.1 Usage du chiffrage arabe

En analyse, les chiffres arabes que l'on écrit sous la portée désignent les intervalles qu'on forme à partir de la note de basse. Ils indiquent les renversements d'accords, les notes altérées, les dissonances, etc. Comparez la basse chiffrée de l'exemple 5a et la réalisation de cette basse à l'exemple 5b.

Exemple 5a

6 6 6 5 7 b

5 4 3# b

Exemple 5b

6 6 6 5 7 b

5 4 3# b

La voix la plus grave se nomme toujours *basse*, la voix la plus élevée, *soprano*. Lorsqu'une première voix interne s'ajoute, on la nomme *alto*. Une deuxième voix interne située entre la basse et l'alto s'appelle *ténor*. Si une troisième voix interne s'ajoute, on la nommera *soprano II* et elle se situe juste en dessous du *soprano I*.

La basse accompagnée de son chiffrage s'appelle *basse chiffrée*.

On parle de *réalisation* lorsqu'on transforme les symboles du chiffrage, soit en notes écrites sur une portée (réalisation écrite), soit en sons musicaux (réalisation au clavier, par exemple).

4.2.2 Disposition et lecture des chiffres

Le chiffrage se place sous la portée, sous la position métrique où il entre en vigueur. Dans les exemples 5a et 5b, la position du chiffre 7 à la deuxième mesure indique que l'intervalle de septième ne sera entendu qu'au quatrième temps, alors que la quinte représentée par le chiffre 5 et la tierce représentée par le signe \natural seront attaquées dès le troisième temps.

Les chiffres sont toujours disposés en ordre décroissant de grandeur numérique (de haut en bas). On n'écrira jamais $\frac{4}{6}$, mais plutôt $\frac{6}{4}$.

Les chiffres se lisent en employant la nomenclature propre aux intervalles. Ils se lisent toujours de haut en bas.

Par exemple, le chiffrage $\frac{6}{4}$ se lit *sixte et quarte*, et non *six quatre*.

4.2.3 Interprétation des éléments du chiffrage

Les théoriciens de l'École française utilisent des conventions différentes de celles qui sont utilisées par les théoriciens de l'École américaine pour le chiffrage des accords. Des tableaux d'équivalence sont présentés dans les annexes A et B de ce volume. Le chiffrage adopté dans le présent texte est de type américain.

Les chiffres représentent toujours les intervalles **entre la basse et chacune des voix supérieures**. Ainsi, toutes les formes de l'accord de l'exemple 6 se chiffrent de la même manière.

Exemple 6

The image shows three bass clef staves. The first staff has a common time signature 'c' and a chord symbol 'g' below it. The second staff has a chord symbol '5' above the staff and '3' below it. The third staff has a chord symbol '8' above the staff and '5' above it, and '3' below it.

5	5	5
3	3	3

EXERCICES

1. Nommez les accords de trois sons suivants en indiquant la fondamentale et en précisant le type et la position de l'accord.

The image shows seven triads arranged in two staves (treble and bass clef). The notes are as follows:

- Triad 1: Treble (C4, E4, G4), Bass (C3, E3, G3)
- Triad 2: Treble (D4, F4, A4), Bass (D3, F3, A3)
- Triad 3: Treble (E4, G4, B4), Bass (E3, G3, B3)
- Triad 4: Treble (F4, A4, C5), Bass (F3, A3, C4)
- Triad 5: Treble (G4, B4, D5), Bass (G3, B3, D4)
- Triad 6: Treble (A4, C5, E5), Bass (A3, C4, E4)
- Triad 7: Treble (B4, D5, F5), Bass (B3, D4, F4)

Fond.: _____

Position: _____

Type: _____

2. Écrivez les accords suivants en position serrée dans la clé de *fa*.

An empty bass clef staff with seven measures for writing the triads.

Accord: <i>Fa</i> m	<i>Mi</i> ^b o	<i>Do</i> M	<i>Si</i> ⁺	<i>Sol</i> [#] M	<i>Ré</i> m	<i>La</i> m
Position: F	1 ^{er} R	2 ^e R	1 ^{er} R	F	1 ^{er} R	2 ^e R

4.3.2 Les accords de quatre sons et leurs renversements

Des accords peuvent être constitués d'une superposition de trois ou quatre sons et même plus. Dans le répertoire qui nous concerne, on trouvera plusieurs exemples d'accords à quatre sons nommés *accords de septième*. La forme la plus courante se situe sur le 5^e degré de la gamme et se nomme *accord de septième de dominante*, V⁷.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES

- L'accord de quatre sons (accord de septième) en position fondamentale se chiffre $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$. Son abréviation usuelle est 7 (exemple 8 a).
- L'accord de quatre sons (accord de septième) en premier renversement se chiffre $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$. Son abréviation usuelle est $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ (exemple 8b).
- L'accord de quatre sons (accord de septième) en deuxième renversement se chiffre $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$. Son abréviation usuelle est $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ (exemple 8c).
- Enfin, l'accord de quatre sons (accord de septième) en troisième renversement se chiffre $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$. Son abréviation usuelle est 2 (exemple 8d).

Exemple 8 : Renversements de l'accord de septième de dominante

a) Position fondamentale b) 1^{er} renversement c) 2^e renversement d) 3^e renversement



TABLEAU RÉCAPITULATIF DES CHIFFRAGES USUELS DES ACCORDS

Position de l'accord	Accords de 3 sons	Accords de 4 sons *
Fondamentale	=====	7
1 ^{er} renversement	6	6 5
2 ^e renversement	6 4	4 3
3 ^e renversement	=====	2

* Voir page suivante «Aide-mémoire».

4 LE CHIFFRAGE DES INTERVALLES ET DES ACCORDS

* Aide-mémoire pour apprendre le chiffrage de tous les renversements des accords de 4 sons :
 décliner les chiffres 7 à 2 de cette manière : 7 = position fondamentale

6
5 = 1^{er} renversement
 4
3 = 2^e renversement
2 = 3^e renversement

EXERCICES

1. Nommez les accords de septième de dominante suivants.

Ton: ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

Pos.: ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

2. Écrivez l'armure et les accords demandés dans la clé de *fa*.

Ton: *Ré* M *Sol* m *Fa* M *Do* [#] m *Si* ^b m *Mi* M *La* ^b M

Accord: V ² V ⁶ ⁵ V ⁷ V ^{6#} ⁴ ³ V ⁷ ⁴ V ² V ⁶ ⁵

4.4 Armure et altérations

Les intervalles désignés par les chiffres sont ceux que l'on obtient par l'application des altérations placées à l'armure. Dans l'exemple qui suit, le chiffrage reste identique, même si les deux intervalles ne sont pas du même type.

Exemple 9

4 (quarte juste) 4 (quarte augmentée)

Cependant, **on ajoute une altération au chiffre** lorsque l'intervalle auquel il se réfère est affecté d'une altération accidentelle.

Exemple 10

bon mauvais

5# mais non 5b

Une altération isolée, qui n'est pas juxtaposée à un chiffre, s'applique toujours à l'intervalle de tierce au-dessus de la basse. Les tierces altérées peuvent se chiffrer de deux façons. Par exemple, pour une tierce diésée on peut utiliser : 3# ou # (voir l'exemple 11).

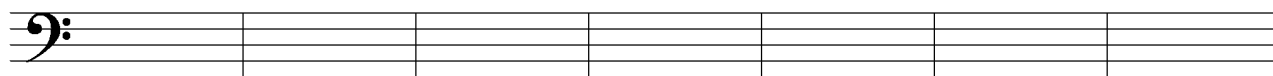
Exemple 11

a) b)

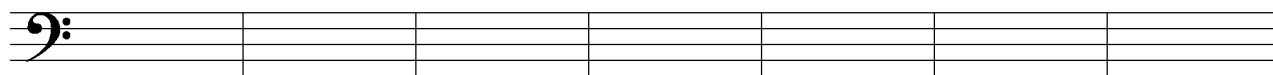
(ou 3 #) 4 ----- # (ou 3 #)

EXERCICES

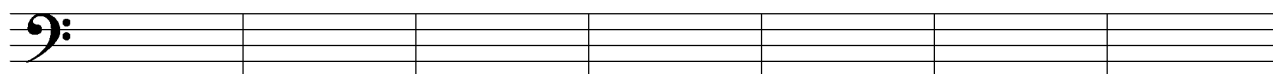
1. Écrivez l'armure de la tonalité demandée. Indiquez en position serrée les accords qui correspondent au chiffre donné.



Ré m: i 6 7 VI 6 7 i
 ii^o V[#] iv vii^o



Si^b M: I vi 6 2 6 4 I
 ii V I V³



Do[#] m: i 6 6 7 6 i
 V⁵ ii^o 5 V[#] V⁵

4.6 Le chiffrage des notes non harmoniques

Avant d'entreprendre l'étude de cette section du chapitre, le lecteur est invité à lire le chapitre 7 qui aborde les notes harmoniques et non harmoniques.

Règle générale, on ne chiffre pas les notes de passage, les broderies et les anticipations, **sauf si leur durée égale ou dépasse l'unité de pulsation**. L'exemple 15 est en 4/4, l'unité de pulsation est donc la noire. Ainsi, le *fa* et le *ré* respectivement au soprano et à l'alto (m. 1, 2^e temps) ne sont pas chiffrés puisqu'ils ont une durée moindre que l'unité de pulsation. En revanche, le *fa* au ténor (m. 2, 4^e temps) est chiffré parce que sa durée équivaut à l'unité de pulsation.

Exemple 15

6 6 5-4 6 5 4 7 4

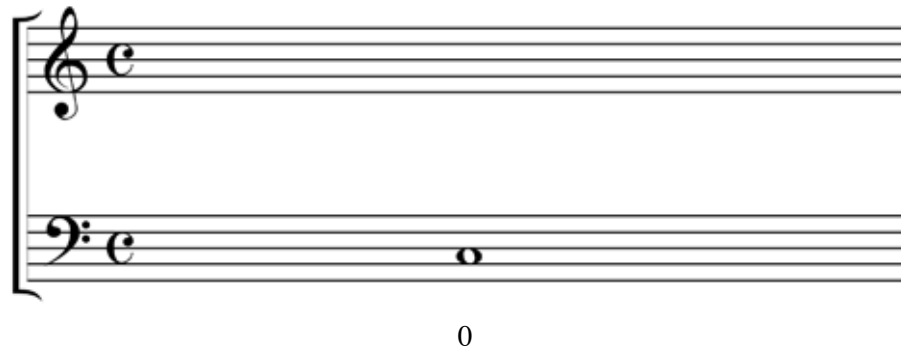
Les retards sont toujours chiffrés, même si leur durée est moindre que l'unité de pulsation. On emploie des tirets pour lier les deux intervalles formant le retard et sa résolution. Les tirets pour indiquer le mouvement d'une voix s'emploient seulement lorsque l'accord ne change pas. En d'autres mots, on n'emploie pas de tiret pour relier deux notes lorsqu'il y a changement d'accord entre ces notes (exemple 16).

Exemple 16

7-6 5-6 2-3

Le chiffre 0 indique que seule la basse joue et que les autres voix restent muettes (exemple 17).

Exemple 17



Lorsque la basse fait entendre une dissonance accentuée pendant que les voix supérieures font entendre les notes de l'accord, le chiffrage de l'accord est placé sous la résolution de cette dissonance, mais précédé de tirets indiquant que les voix supérieures attaquent les notes de l'accord sur le temps.

Exemple 18

The image shows a musical staff with two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of four measures. The first measure has a chord in the treble and a note in the bass. The second and third measures have chords in the treble and a sequence of notes in the bass. The fourth measure has a chord in the treble and a note in the bass. Below the bass staff, the fingerings are indicated: 6, ----- 6, ----- 5, 6 for the top line and ----- 3, ----- 3, 5 for the bottom line.

EXERCICES

1. Identifiez la tonalité de l'exemple suivant. Écrivez ensuite le chiffrage de chaque accord. N'oubliez pas d'indiquer les signes nécessaires.

2. Identifiez la tonalité de l'exemple suivant. Écrivez ensuite le chiffrage de chaque accord. N'oubliez pas d'indiquer les signes nécessaires.

3. Faites de même avec les chorals de Bach qui suivent :

Schwing' dich auf zu deidem Gott [Tourne-toi vers ton Dieu]

A musical score for a chorale in G minor, common time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with a final fermata. The bass staff contains a single bass line with a final fermata. The music is composed of chords and single notes, typical of a chorale setting.

Bach : *O Lamm Gottes, unschuldig* [Ô Agneau de Dieu, sans tache]

A musical score for a chorale in G minor, common time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with a final fermata. The bass staff contains a single bass line with a final fermata. The music is composed of chords and single notes, typical of a chorale setting.

La structure de la phrase harmonique

5.1 La tonique

La tonique est le degré autour duquel gravitent toutes les autres notes à l'intérieur d'un passage donné dans une œuvre musicale. Étant le pôle d'attraction dans le langage tonal, la tonique représente le repos, la stabilité. Une œuvre musicale commence et se termine généralement par un accord de tonique.

5.2 La dominante

La dominante est le second pôle important du système tonal. L'accord formé sur ce degré présente un état de tension et de mouvement issu de l'instabilité des intervalles qui le composent. En effet, le triton situé entre la tierce et la septième de cet accord demande une résolution qui s'effectue selon l'exemple 1 en *do* majeur ; la tierce *si* se résout par mouvement ascendant sur la tonique *do*, pendant que la septième *fa* aboutit par mouvement descendant sur *mi*.

Exemple 1

Do M:

v⁷

I

Dans la musique tonale, cet enchaînement, lorsqu'il est situé à la fin d'une phrase musicale, permet de définir clairement la tonalité du passage musical. On le retrouve dans la composition de bon nombre de phrases harmoniques.

5.3 La phrase harmonique élémentaire

La phrase harmonique élémentaire comporte trois fonctions tonales :

- L'établissement du ton (I) ;
- L'affirmation de la tonalité par la dominante (V) qui sert de tension ;
- Le retour à la tonique (I), servant de résolution. C'est l'arrivée de la cadence qui marque la fin de la phrase.

Exemple 2

T

D

T

5.4 La phrase harmonique complète

La phrase harmonique complète comporte quatre éléments. Le quatrième élément, qui se situe entre la tonique initiale et la dominante, s'appelle *prédominante*, car il prépare l'arrivée de la dominante. Voici l'ordre des éléments de cette phrase :

- L'établissement de la tonique (I) ;
- La prédominante (IV, ii, vi ou III) ;
- La dominante (V ou vii^o) ;
- Le retour de la tonique.

En majeur, les formes les plus utilisées de la phrase harmonique complète sont I-ii-V-I et I-IV-V-I (exemple 3). Plus rarement, on rencontre les formes I-vi-V-I et I-iii-V-I (exemple 4).

Exemple 3

Sol M: I ii V I I IV V I

Exemple 4

Fa M: I vi V⁷ I I iii V I

En mineur, la forme i-iv-V-i est commune (exemple 5a). L'accord du degré ii^o est inutilisable en position fondamentale pour des raisons d'ambiguïté tonale causées par la résolution du triton qui se situe entre la basse et une voix supérieure. En revanche, l'accord ii^{o6}, en premier renversement, est très répandu (exemple 5b). La forme i-III-V-i est également utilisable, mais le degré III est alors précédé de VII (exemple 6).

Exemple 5

a)

b)

La m: i iv V⁷ i i ii^{o6} V[#] i

Exemple 6

La m: i VIIⁿ III V⁷ i

5.5 L'analyse des phrases harmoniques dans le répertoire

Généralement, les phrases musicales que l'on retrouve dans le répertoire « classique » font entendre l'une ou l'autre des progressions présentées plus haut. Il existe bien des variations de ces progressions ; on les rencontrera lorsqu'on analysera des œuvres musicales. La connaissance des diverses progressions harmoniques qu'empruntent les phrases harmoniques sera un guide essentiel pour le découpage formel. On y reviendra plus loin.

Les cadences

Une cadence est une formule habituellement mélodique et harmonique qui sert de ponctuation musicale. Elle apporte un sens de repos ou d'interruption au mouvement musical. On la retrouve donc à la fin des phrases musicales.

Comme la langue française emploie différents types de ponctuation, tels la virgule, le point et le point d'interrogation, le langage musical utilise différentes cadences, telles les cadences parfaite, imparfaite, plagale, rompue, évitée et la demi-cadence.

6.1 La cadence parfaite

La cadence parfaite nécessite la présence des trois conditions suivantes :

- Un arrêt sur le degré **I** (**i** en mineur), lequel est précédé du degré **V** (**V-I**, **V-i**).
- Ces accords apparaissent tous deux en position fondamentale.
- La voix supérieure (soprano) de l'accord V procède par mouvement conjoint et aboutit sur la note tonique de l'accord suivant (I ou i). La note tonique de l'accord final apparaît donc à la basse et au soprano.

C'est la cadence finale par excellence, car on la retrouve à la fin des compositions et des grandes sections d'œuvres nécessitant un sentiment de finalité. Elle peut être comparée au point final dans la langue française.

Exemple 1

Mi^b M: V I V I V I

MARCHE À SUIVRE

Notions préliminaires de l'écriture à quatre voix

- Les octaves et les quintes successives sont défendues entre toutes les voix prises deux à deux.
- Concernant le mouvement mélodique de chaque voix :
 - il est préférable de conserver les notes communes de deux accords successifs dans la même voix ;
 - on favorise le mouvement conjoint plutôt que disjoint ;
 - à l'occasion, on peut faire un saut consonant de 3^{ce}, de 4^{te}, de 5^{te}, de 6^{te} ou d'8^{ve}.
- On ne dépasse pas la distance d'une octave entre le *soprano* et l'*alto*, entre l'*alto* et le *ténor*, mais on peut atteindre une distance d'une douzième entre le *ténor* et la *basse*. Il convient de maintenir une distance intervallique à peu près égale entre les voix (sur le plan horizontal).
- On tente de créer des lignes mélodiques mobiles plutôt que statiques, du moins au *soprano* et à la *basse*.
- Pour écrire une cadence parfaite, placez les deux notes fondamentales des accords V et I (i) à la *basse*, faites suivre la sensible (de l'accord de V) par la tonique (de l'accord de I) au *soprano* et placez les autres notes dans les voix intermédiaires.

EXERCICES

1. Écrivez une cadence parfaite dans les tons suivants. N'oubliez pas d'écrire l'armure pour chaque exemple.

Do m:

La M:

Si m:

Fa M:

6.2 La cadence imparfaite

Le terme *imparfait* signifie que cette cadence n'a pas le caractère terminal de la cadence *parfaite*. Une cadence est imparfaite si l'une des conditions suivantes s'applique :

- Le *soprano* de l'accord de résolution (I ou i) n'est pas la tonique.
- L'accord **vii⁰** remplace le **V**, donnant ainsi la progression **vii⁰ - I (vii⁰ - i)**.
- Un des deux accords (**V, I ou i**) est renversé ; parfois les deux sont renversés. Par exemple : **V⁶ - I, V⁶ - i, V - I⁶, V - i⁶, V₃⁴ - I⁶, V₃⁴ - i⁶**.

Ne possédant pas le caractère de finalité de la cadence parfaite, la cadence imparfaite sert à conclure plusieurs phrases musicales (dites intermédiaires). On ne la trouve jamais à la fin d'une section importante d'une œuvre (voir l'exemple 2).

Exemple 2

Mi m:

V #

i

V⁶

i

V #

i⁶

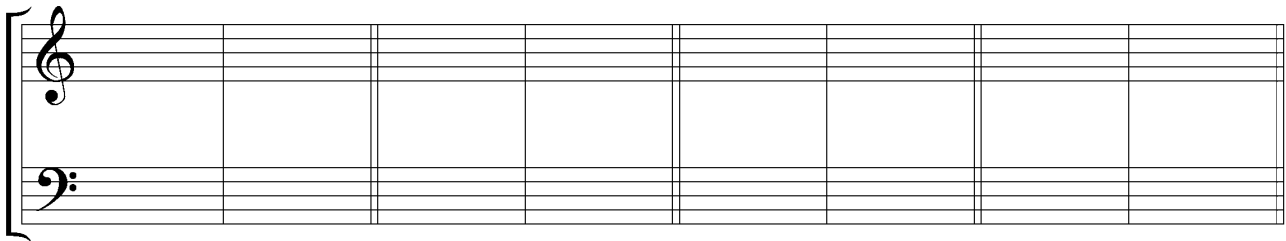
MARCHE À SUIVRE

Écriture de la cadence imparfaite

Pour éviter tout problème de conduite des voix (1^{ons}, 5^{tes} et 8^{ves} parallèles), placez d'abord les fondamentales à la *basse* (on écrira des accords en position renversée plus loin). Déplacez le mouvement *sensible-tonique* ailleurs qu'au soprano. Repérez la note commune aux deux accords et placez-la dans la même voix. Complétez l'exercice en faisant suivre la voix restante par un mouvement rapproché (conjoint si possible).

EXERCICES

1. Écrivez une cadence imparfaite dans les tons suivants.



Ré M:

Sol m:

Fa[#]M:

Fa m:

6.3 La demi-cadence

Quand la phrase musicale se termine par un accord du cinquième degré (V) ou qu'une phrase ne fait entendre que le degré V, on parle alors de demi-cadence ou de cadence à la dominante. Voici les progressions les plus usuelles : **I - V**, **i - V**, **IV - V**, **iv - V**, **ii - V** et **ii^{o6} - V**.

Ce type de cadence se rencontre aussi à la fin de sections musicales intermédiaires, mais jamais à la fin des œuvres. On peut la comparer au point d'interrogation dans notre langue française.

Exemple 3

Mi ^b M: IV V ii V I V *Do* m: iv⁶ V[#]

MARCHE À SUIVRE

Écriture de la demi-cadence

Pour écrire une cadence à la dominante, il suffit d'inverser la position des accords de la cadence parfaite ou imparfaite (V-I) en respectant les règles de conduite des voix déjà présentées (revoir l'écriture de la cadence parfaite et l'écriture de la cadence imparfaite).

EXERCICES

1. Écrivez une demi-cadence dans les tons suivants.

La ^b M:

Mi m:

Ré m:

Si M:

6.4 La cadence plagale

La cadence plagale se caractérise par l'enchaînement des degrés suivants : **IV - I** en majeur et **iv - i** en mineur. Les progressions **ii⁶ - I** en majeur et **ii^{o6} - i** en mineur à la fin d'une phrase sont également plagales.

Cette cadence apparaît souvent à la suite de la cadence parfaite située à la fin d'une œuvre ou d'une section importante d'une œuvre. Elle sert à réaffirmer la tonalité. Dans la musique religieuse, on l'entend fréquemment sur le mot *Amen*.

Exemple 4

Mi^b M: IV I IV I IV I

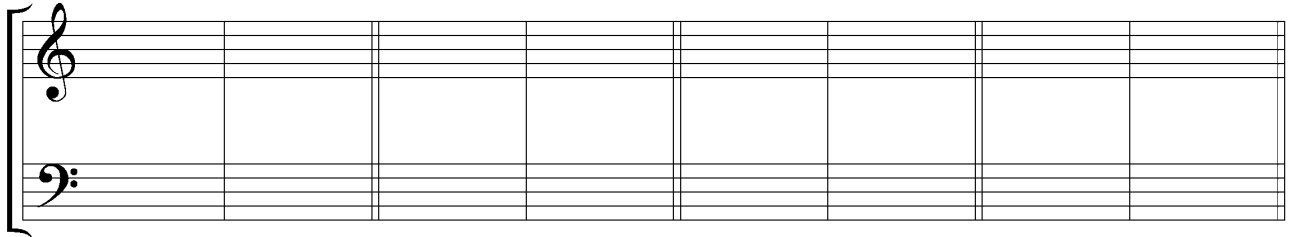
MARCHE À SUIVRE

Écriture de la cadence plagale

Pour éviter tout problème de conduite des voix (1^{ons}, 5^{tes} et 8^{ves} parallèles), placez d'abord les fondamentales à la *basse*, repérez la note commune aux deux accords et placez-la dans la même voix (au *soprano*, par exemple). Complétez l'exercice en faisant suivre les deux autres voix par un mouvement rapproché (conjoint si possible).

EXERCICES

1. Écrivez une cadence plagale dans les tons suivants.



La M:

Mi m:

Do[#] M:

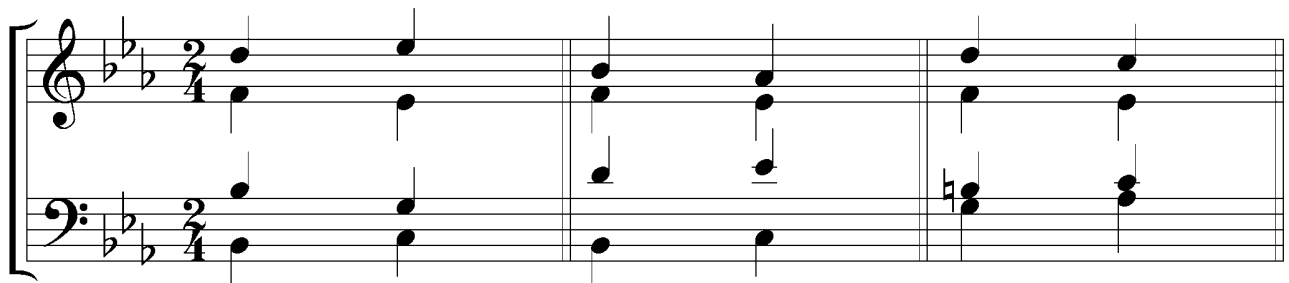
Mi^b m:

6.5 La cadence rompue

La cadence rompue se caractérise par la rupture de la cadence parfaite. La forme la plus courante suit la progression suivante: **V - vi** en majeur ou **V - VI** en mineur. Les progressions suivantes font également partie de cette catégorie: **V - III**, **V - IV⁶**.

Cette progression sert à rompre (d'où le terme *rompue*) le mouvement musical. Elle crée un effet de surprise et sert souvent à préparer l'arrivée d'une phrase plus conclusive qui se termine par une cadence parfaite.

Exemple 5



Mi^b M: V

vi

V⁷

IV⁶

Do m: V^b

VI

MARCHE À SUIVRE

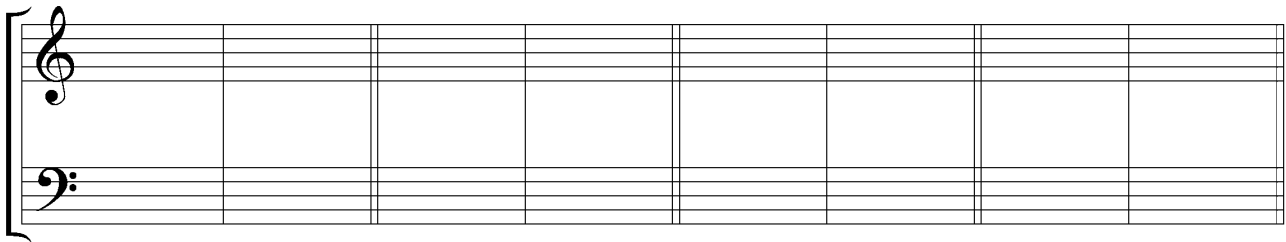
Écriture de la cadence rompue

Dans l'enchaînement V-VI, on doit faire attention aux 5^{tes} et 8^{ves} parallèles. Il faut bien s'assurer que le mouvement contraire est privilégié.

Si le *soprano* fait entendre la sensible montant à la tonique, on doit alors redoubler la 3^{ce} de l'accord du VI^e degré pour éviter le parallélisme d'octaves ou de quintes.

EXERCICES

1. Écrivez une cadence rompue dans les tons suivants.



Do m :

Si M :

Mi^b M :

Sol m :

6.6 La cadence de prolongement

Quand une phrase se termine par tout autre degré que I, vi ou V, on parle d'une cadence de prolongement ; les formes les plus fréquentes sont **I - IV**, **i - iv**, **VII - III** (en mineur). Cette cadence est moins employée et elle sert à terminer les phrases intermédiaires. Comme elle a un caractère interrogatif, elle est obligatoirement suivie par une phrase ayant une cadence plus forte (parfaite, par exemple).

EXERCICES

1. Pour chaque exemple, indiquez la tonalité, écrivez le chiffre et précisez le type de cadence utilisée.

Ton: _____ Ton: _____ Ton: _____

Ton: _____ Ton: _____ Ton: _____

2. Les exemples suivants sont constitués de deux phrases complémentaires. Indiquez la tonalité, écrivez une cadence à quatre voix à la fin de chacune d'elles et nommez-les.

a)

Ton: _____

ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES

A musical score for exercise 1, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), and C4 (half).

Ton: _____

b)

A musical score for exercise 2, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), and C4 (half).

Ton: _____

A musical score for exercise 3, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), and C4 (half).

c)

Ton: _____

3. Écrivez les cadences demandées en respectant la tessiture moyenne de chaque voix (basse, ténor, alto et soprano). N'oubliez pas le chiffrage, l'armure et les altérations accidentelles s'il y a lieu.

Parfaite

Imparfaite

Parfaite

Sol m.:

Ré M.:

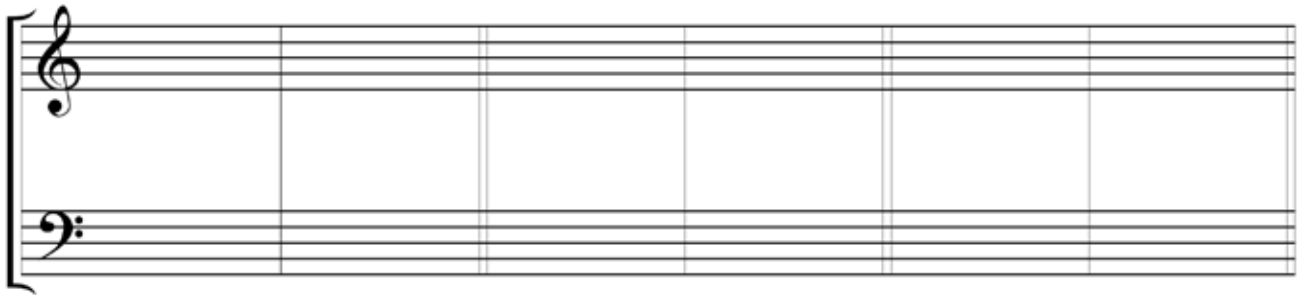
Fa M.:

ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES

Demi-cadence

Plagale

Plagale



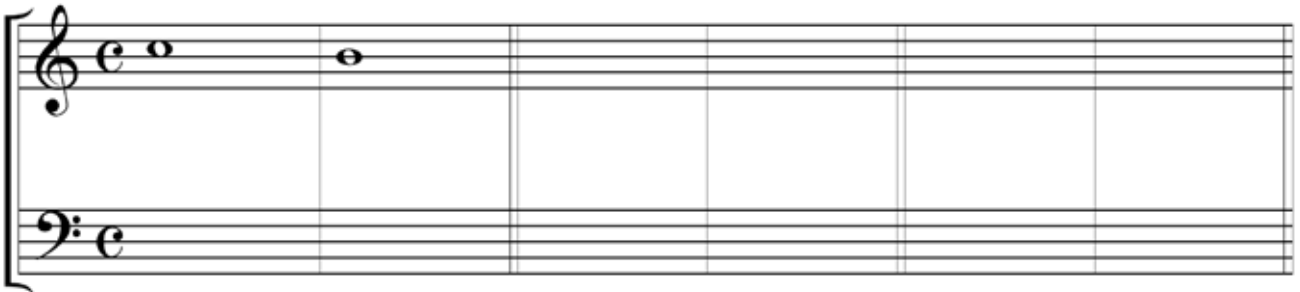
La b M. :

Si m. :

Sol M. :

Rompue

Rompue (sensible-tonique au soprano) Rompue



Si b M. :

Fa # m. :

La m. :

Éléments d'analyse mélodique

7.1 Notes harmoniques et notes non harmoniques

Les notes *harmoniques* d'une mélodie sont celles qui font partie de l'accord sous-jacent, en l'occurrence la fondamentale, la tierce ou la quinte. Dans l'exemple 1, la mélodie est entièrement constituée de notes harmoniques.

Exemple 1

The musical score for Example 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The melody in the treble clef is: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The bass clef contains five chords: C major (C, E, G), F major (F, A, C), C major (C, E, G), G7 (G, B, D, F), and C major (C, E, G).

Do M: I IV I V⁷ I

Sont considérées *non harmoniques* (étrangères ou non structurelles) toutes les autres notes employées avec un accord de trois sons et qui créent des dissonances avec celui-ci. Dans l'écriture à quatre voix, ces dissonances peuvent apparaître dans chacune des voix (basse, ténor, alto et soprano).

On distingue plusieurs sortes de notes non harmoniques : la note de *passage* (p), la *broderie complète* (b) ou *incomplète* (bi), l'*anticipation* (a) et le *retard* (r).

- La note de passage est une note non harmonique conjointe à deux notes harmoniques différentes (elle est quelquefois disjointe à l'une des deux) ; elle fait le lien entre elles (voir exemple 2).
- La broderie complète est une note non harmonique conjointe à une même note harmonique ; la même note harmonique sert de préparation **et** de résolution (voir exemple 3).
- La broderie incomplète est une note non harmonique conjointe à une note harmonique et disjointe à une autre note harmonique (voir exemple 4).
- L'anticipation est une note non harmonique conjointe ou disjointe qui précède l'arrivée de l'accord auquel il appartient (voir exemple 5).
- Le retard est une note non harmonique conjointe qui est conservée pendant que les autres voix font entendre une autre harmonie (voir exemple 11).

Les notes non harmoniques se présentent généralement selon les trois phases suivantes :

1	2	3
préparation	dissonance	résolution
(note harmonique)	(note non harmonique)	(note harmonique)

7.2 Emplacement rythmique des notes non harmoniques

Avant d'aborder les différents types de notes non harmoniques, il est important de distinguer les deux catégories dans lesquelles ces notes peuvent être classées selon leur emplacement rythmique. Ainsi, lorsque la dissonance (ou note non harmonique) apparaît sur un temps fort ou sur une partie de temps fort, on parle alors de *note non harmonique accentuée* (ou *appoggiature*). Par contre, si elle apparaît sur un temps faible ou sur une partie de temps faible, on la nommera *note non harmonique non accentuée*.

EXERCICES

1. Dans l'exemple suivant, repérez toutes les notes non harmoniques en les encerclant et en écrivant leur abréviation au-dessus.

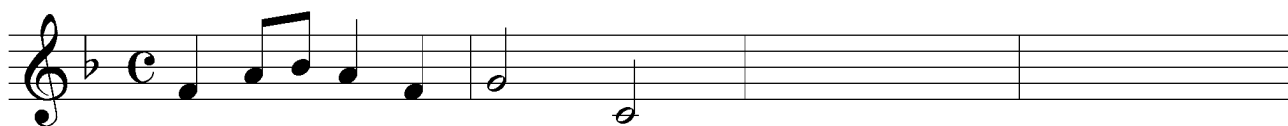


Sol M: I V vi iii

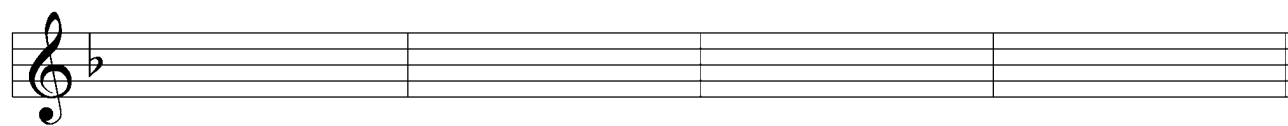


IV V I V I

2. Composez une mélodie basée sur la progression harmonique proposée en utilisant des notes de passage et des broderies non accentuées.



Fa M: I V V I



I IV V I

Les broderies incomplètes peuvent prendre deux formes. L'exemple 2a présente un modèle commun dans lequel la broderie incomplète est amorcée par une seconde ascendante et est résolue par un saut de tierce descendant. Chez certains auteurs, une broderie incomplète se nomme aussi *échappée*.

EXERCICES

1. Faites l'analyse mélodique des passages suivants selon la méthode proposée dans ce chapitre.

a)



Mi b M: I V I



IV I ii⁶ V⁷ I

b)

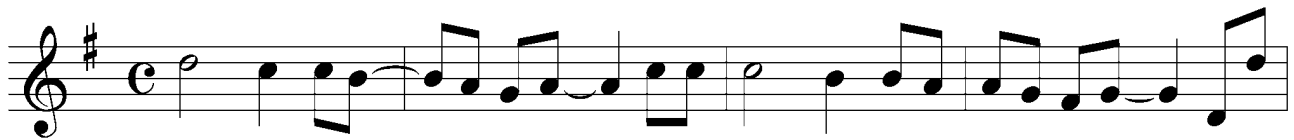


Si b M: I ii V I V I



V I IV I I V IV I

c)



Sol M: I IV vi ii IV I V I

I vi iii IV vi V I

2. Composez une mélodie sur la progression harmonique suivante en employant des notes de passage, des broderies complètes et incomplètes et des anticipations. Identifiez chacune d'elles par l'abréviation correspondante.

Sol m: i iv V i

i VI iv V i

7.4 Les notes non harmoniques accentuées

Les notes non harmoniques accentuées les plus communes sont la note de passage accentuée (p), la broderie incomplète accentuée (bi) et le retard (r). Tous ces ornements sont des appoggiatures (terme italien qui signifie *appui*) parce qu'ils apparaissent sur un temps fort ou une partie forte du temps. Une note non harmonique accentuée sera indiquée par le signe > au-dessus de l'abréviation, sauf dans le cas du retard parce qu'il est toujours accentué.

L'exemple 6 présente diverses notes de passage accentuées. Comparez les modèles *a*, *b*, *c* et *d* avec les notes de passage non accentuées de l'exemple 2.

Exemple 6

a) > p b) > p c) > p d) > p e) > p

Mi m: i i i i i⁶ i

L'exemple 7 montre des broderies accentuées. Comparez-les avec les broderies non accentuées de l'exemple 3.

Exemple 7

a) > b b) > b c) > b d) > b

Mi m: i i i i

Les exemples 8a et 8b illustrent des broderies incomplètes accentuées. Remarquez que la note harmonique à laquelle la broderie se rattache n'est atteinte qu'une seule fois plutôt que deux.

Exemple 8

a) > > >
 b i b i b i

Mi m: V i⁴-----3 i iv⁴-----3 i iv⁷-----6

La broderie incomplète (accentuée ou non) peut précéder (9a) ou suivre (9b) la note harmonique à laquelle elle se rattache.

Exemple 9

a) > >
 b i b i

Sol m: i iv *Sol m:* i iv

La double broderie (db), comme son nom l'indique, est constituée de deux broderies jouées autour d'une même note harmonique. Les exemples 10a et 10b illustrent des doubles broderies, les exemples 10c et 10d montrent des doubles broderies simultanées.

Exemple 10

a) db b) db c) db d) db

Mi m.: i i i i

Le retard est une note non harmonique accentuée qui est retenue pendant que les autres notes font entendre une nouvelle harmonie. On fera attention de bien distinguer le retard de l'anticipation ; le premier appartient à l'harmonie entendue précédemment, le second appartient à l'harmonie qui suit, comme le démontre l'exemple 11.

Exemple 11

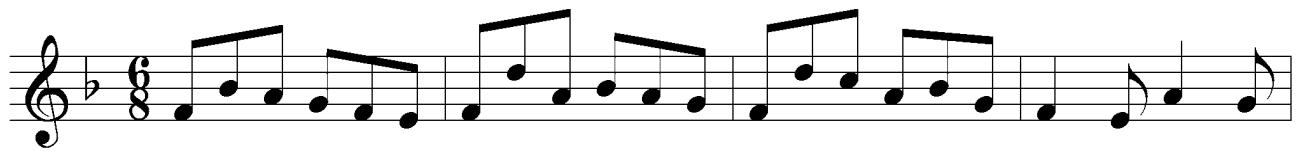
a) a b) a

Mi m.: i v# v# i

Comme tous les ornements, un retard se présente en trois phases : la préparation, la dissonance et la résolution comme le montre l'exemple 12.

7 ÉLÉMENTS D'ANALYSE MÉLODIQUE

a)



Fa M: I vi IV V



I vi IV ii V I

b)

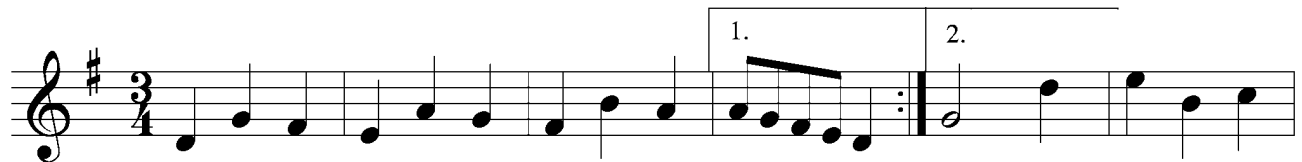


La m: i iv ii°6 V#



i ii°6 i6 V# i

c)



Sol M: I ii V I I IV

I⁶ ii V I IV V vi IV
 IV I⁶/₄ V I

d) *Un jour, Lara*

Sol M: I ii
 ii V ii V⁷ I

2. Faites l'analyse harmonique des chorals suivants. Faites ensuite l'analyse mélodique de chaque voix selon la méthode d'identification des notes non harmoniques proposée dans la marche à suivre de la page 72.

Exercices sur les notes de passage et les broderies

a) Bach: *An Wasserflüessen Babylon* [Au bord des fleuves de Babylone]

Musical score for exercise a) in G major, common time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a series of eighth-note passages in both hands, with some notes marked with a fermata. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

b) Bach: *Schmücke dich, o liebe Seele* [Pare-toi, chère âme]

Musical score for exercise b) in E-flat major, common time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a series of eighth-note passages in both hands, with some notes marked with a fermata. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab), and the time signature is common time (C).

c) Bach: *Werde munter, mein Gemüte* [Éveille-toi, mon âme]

Musical score for exercise c) in D major, common time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a series of eighth-note passages in both hands, with some notes marked with a fermata. The key signature has two sharps (F#, C#), and the time signature is common time (C).

Exercices sur les notes non harmoniques accentuées

d) Bach: *Liebster Jesu, wir sind hier* [Bien-aimé Jésus, nous sommes ici]

The musical score for exercise d) is a piano accompaniment for the chorale 'Liebster Jesu, wir sind hier' by J.S. Bach. It is written in G major and common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are several accents placed on specific notes in both staves, particularly on the final notes of phrases. The piece concludes with a final cadence in G major.

e) Beaudoin: un exemple

The musical score for exercise e) is a piano accompaniment by Beaudoin. It is written in G major and common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are several accents placed on specific notes in both staves, particularly on the final notes of phrases. The piece concludes with a final cadence in G major.

f) Bach: *Meinen Jesum lass ich nicht, Jesus* (modifié) [De Jésus, je ne me sépare pas]

The musical score for exercise f) is a piano accompaniment for the chorale 'Meinen Jesum lass ich nicht, Jesus' by J.S. Bach, modified. It is written in G major and common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are several accents placed on specific notes in both staves, particularly on the final notes of phrases. The piece concludes with a final cadence in G major.

Le matériau mélodique : le motif, la phrase, la période

Une œuvre musicale peut être comparée à un ouvrage littéraire. Tandis que l'œuvre littéraire se divise en chapitres, l'œuvre musicale se divise en grandes sections nommées mouvements. Chaque chapitre d'un ouvrage littéraire est constitué de plusieurs paragraphes formés de quelques phrases ; les mouvements musicaux se divisent également en sections constituées de différentes phrases musicales. Et ainsi de suite. Le texte suivant présente les éléments constitutifs des phrases musicales et divers modèles de phrases musicales simples que l'on retrouve dans le répertoire.

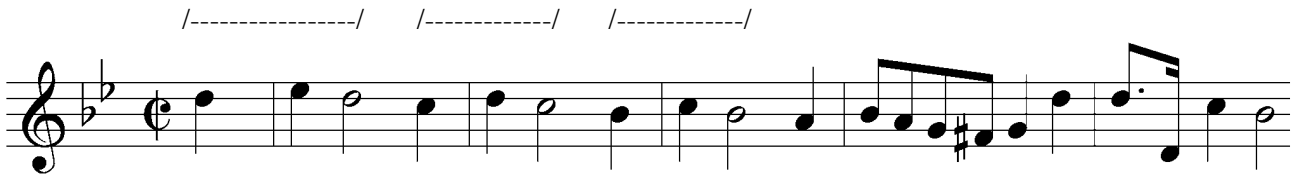
8.1 Le motif musical

On définit le motif musical (ou cellule) comme la plus petite unité sur laquelle une œuvre musicale est basée. C'est généralement un élément court (plus court que le thème), distinctif sur les plans mélodique et rythmique. Le motif est sujet à la manipulation dans le cours d'une œuvre musicale ; sa signification dépend donc de son traitement, de son développement. Plusieurs techniques de transformation du motif sont offertes aux compositeurs ; citons, entre autres, la répétition, l'amplification et la transposition.

Exemple 1 : Rimsky-Korsakoff, *Scheherazade*, op. 35

/-----/ /-----/ /-----/ /-----/

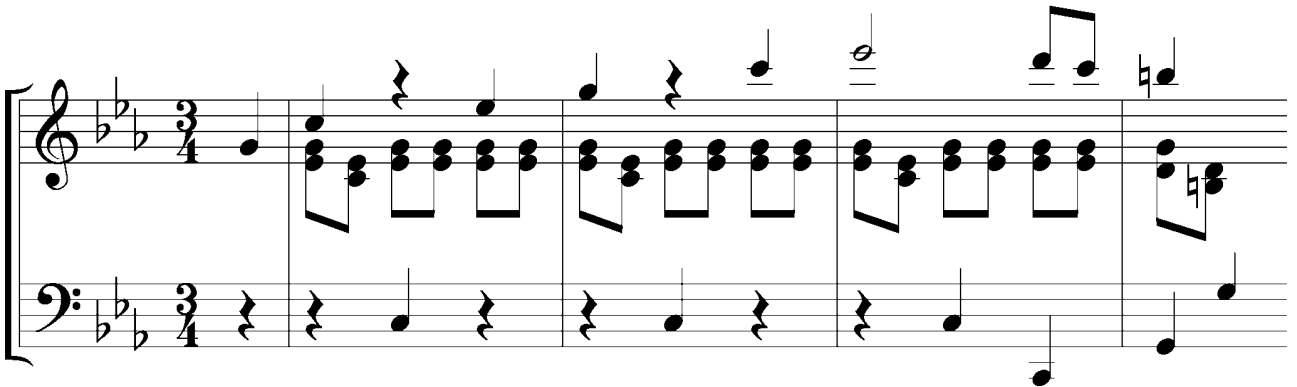
Exemple 2: Rameau, *Dardanus*



8.2 La figure d'accompagnement

La figure est une idée musicale qui n'a pas de signification thématique et ne sert pas au développement dans une œuvre. Elle est d'importance secondaire et sert généralement à l'accompagnement ou de façon épisodique. Voyez la figure d'accompagnement dans les voix internes (alto et ténor) de l'exemple 3.

Exemple 3




8.3 La cadence

Une cadence est une formule habituellement mélodique et harmonique servant de ponctuation musicale. Elle apporte un sens de repos ou d'interruption du mouvement du texte musical ; on en retrouve une à la fin de chaque phrase musicale. Les plus courantes sont la cadence parfaite (la plus forte), la cadence imparfaite (moins forte) et la demi-cadence (la plus faible des trois). Moins fréquentes que les trois premières, on rencontre à l'occasion les cadences plagale, rompue et de prolongement. Des exemples de ces cadences ont déjà été présentés au chapitre 6.

Comme les cadences servent à préciser le plan tonal des œuvres, c'est-à-dire la division du texte musical, il convient maintenant de présenter un tableau indiquant le niveau hiérarchique que chaque cadence occupe dans l'œuvre. On comprend que la cadence parfaite est la plus forte ; la demi-cadence, la plus faible.

TABLEAU DU NIVEAU HIÉRARCHIQUE DES CADENCES

Cadence la plus forte  Cadence la plus faible	Cadence parfaite
	Cadence imparfaite
	Cadence plagale
	Cadence rompue
	Cadence de prolongement
	Cadence à la dominante (demi-cadence)

8.4 La phrase musicale

Si le motif peut être comparé à une unité syntaxique d'un mot, la phrase musicale peut être comparée à la phrase complète en langue française. Une phrase est donc une idée musicale se terminant par une cadence harmonique et mélodique ; la présence d'une cadence à la fin la distingue du motif.

Les phrases sont souvent construites sur quatre mesures, mais elles peuvent être plus longues ou plus courtes en autant qu'une pensée musicale complète soit présente. L'exemple 4 présente une phrase de quatre mesures.

Exemple 4 : Haydn, *Symphonie n° 102 en si^b majeur, IV (finale), m. 0-4*

Si^b M: I IV I IV V

À certains moments, la division des phrases peut être confondante. Le rythme harmonique et le tempo servent alors à trancher la question. S'il était joué plus lentement, l'exemple 5 pourrait être interprété comme étant composé de deux membres de phrase (phrase divisée en deux sections). Cependant, l'absence d'une cadence forte à la fin de la mesure 2 et la vitesse d'exécution proposée tendent à favoriser l'analyse d'une phrase simple de quatre mesures.

Exemple 5 : Mozart, *Sonate en do majeur, K. 309, II, m. 1-4*

8.5 Les périodes musicales

Deux phrases successives peuvent être combinées pour former une période. Voici les caractéristiques d'une période musicale.

- Un sentiment de finalité doit être atteint à la fin de la seconde phrase.
- La première phrase se termine par une cadence plus faible (par exemple, une cadence imparfaite ou une demi-cadence) que la deuxième (une cadence parfaite).
- Les deux phrases doivent partager une certaine relation (parenté) musicale appelée *antécédent-conséquent*. Ces phrases créent un effet de question-réponse.

8.5.1 La période musicale parallèle

Une période est parallèle quand, sur le plan mélodique, au moins une mesure de chaque phrase emploie le même matériel ; cependant, des disparités apparaissent lorsqu'on approche des cadences. Harmoniquement, la première phrase se termine généralement par une demi-cadence (moins fréquemment une cadence imparfaite), la seconde, par une cadence parfaite.

Exemple 6a : Schubert, *Impromptu* op. 90, n° 1, D. 899, m. 2-9

Phrase I

Do m: V i V i V

Phrase II

V i V i V i

Exemple 6b : Foster, *Camptown Races*

/----- Phrase I ----- /----- Phrase II -----/

Do M: I V I V I

MARCHE À SUIVRE POUR L'ÉCRITURE DE PÉRIODES

Voici quelques règles essentielles afin d'écrire des périodes.

- On chante la phrase (ou le motif) initiale avec ou sans accompagnement afin de bien cerner le style, le caractère dans lequel on complétera l'exercice
- À l'écriture du conséquent, on imite la courbe mélodique de l'antécédent. On emploie surtout des notes harmoniques et on doit pouvoir analyser les notes non harmoniques présentes.
- Le mouvement reste conjoint dans l'ensemble, mais les sauts concordants de 3^{ce}, 4^{te}, 5^{te}, 6^{te} ou 8^{ve} sont permis à l'occasion. Ils sont généralement suivis d'un mouvement conjoint dans le sens contraire.
- Dans l'enchaînement V-I, si on retrouve la sensible (sur l'accord V) juste avant l'arrivée de l'accord I, on la fait suivre obligatoirement par la tonique.
- On conserve le même élan rythmique (les figures utilisées sont sensiblement les mêmes).
- On termine chaque conséquent par une cadence parfaite au soprano.
- On écrit toujours les degrés harmoniques qu'on utilise sous chaque réalisation.

8.5.3 La période ternaire

Bien que la plupart des périodes soient constituées de deux phrases, il existe aussi des périodes ternaires composées de deux antécédents *a* et d'un conséquent *b*, ou d'un antécédent *a* et de deux conséquents *b*. Dans tous les cas, la troisième phrase doit se terminer par une cadence plus forte que les deux autres.

Exemple 8 : Beethoven : *Sonate en do mineur*, op. 13, III, m. 171-181

Phrase I - antécédent

Do m: i V[♯] i i V⁶ VI V[♯]

Phrase II - conséquent

Phrase III - conséquent orné

8.5.4 La double période

La double période est constituée, comme son nom l'indique, de deux périodes successives (quatre phrases liées thématiquement). Dans ce modèle, il est impossible de distinguer une période avec les 2 premières phrases parce que la cadence de la 2^e est plus faible que celle de la première phrase. On remarque aussi une parenté entre les 4 phrases d'une double période. Ici encore, la dernière phrase doit mener à une cadence plus forte que les trois autres. Le *Menuet* de Petzold (exemple 9) qui suit s'analyse comme suit :

	Phrase	Cadence utilisée
- mes. 1 - 4	<i>a</i>	plagale
- mes. 5 - 8	<i>b</i>	demi-cadence
- mes. 9 - 12	<i>a'</i>	plagale
- mes. 13 - 16	<i>b'</i>	parfaite

Exemple 9 : Christian Petzold : *Menuet*, du *Cahier pour Anna Magdalena Bach*

The first system of the Minuet by Christian Petzold is written in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The second measure contains quarter notes D5, E5, and F#5. The third measure contains eighth notes G5 and A5, followed by a quarter note B5 with a fermata. The fourth measure contains quarter notes C6, B5, and A5. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a whole note chord of G2, B2, and D3, marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure contains a half note G2. The third measure contains a half note B2. The fourth measure contains a half note D3.

The second system of the Minuet by Christian Petzold continues the piece. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4 with a fermata, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The second measure contains quarter notes D5, E5, and F#5. The third measure contains eighth notes G5 and A5, followed by a quarter note B5 with a fermata. The fourth measure contains quarter notes C6, B5, and A5. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a half note G2. The second measure contains a half note B2. The third measure contains quarter notes C3, D3, and E3. The fourth measure contains quarter notes F#3, G3, and A3.

The third system of the Minuet by Christian Petzold continues the piece. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The second measure contains quarter notes D5, E5, and F#5. The third measure contains eighth notes G5 and A5, followed by a quarter note B5 with a fermata. The fourth measure contains quarter notes C6, B5, and A5. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a half note G2. The second measure contains quarter notes A2 and B2. The third measure contains a half note C3. The fourth measure contains quarter notes D3, E3, and F#3.

The fourth system of the Minuet by Christian Petzold concludes the piece. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4 with a fermata, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The second measure contains quarter notes D5, E5, and F#5. The third measure contains eighth notes G5 and A5, followed by a quarter note B5 with a fermata. The fourth measure contains quarter notes C6, B5, and A5. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a half note G2. The second measure contains a half note B2. The third measure contains quarter notes C3, D3, and E3. The fourth measure contains quarter notes F#3, G3, and A3, ending with a double bar line.

EXERCICES

1. Étudiez les phrases suivantes. Dites si elles forment des périodes. Si oui, nommez-les.

a)

Two staves of musical notation in 2/4 time with a key signature of one flat. The first staff contains a melodic phrase: G4 (quarter), A4-B4 (eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (eighth notes), G4 (quarter). The second staff contains a corresponding phrase: G4 (quarter), A4-B4 (eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (eighth notes), G4 (quarter).

b)

One staff of musical notation in 6/8 time with a key signature of one sharp. The phrase starts on G4 and ends on G4.

c)

Two staves of musical notation in common time with no sharps or flats. The first staff contains a melodic phrase: G4 (quarter), A4-B4 (eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (eighth notes), G4 (quarter). The second staff contains a corresponding phrase: G4 (quarter), A4-B4 (eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (eighth notes), G4 (quarter).

2. Les phrases suivantes sont-elles sujettes à des extensions ? Si oui, indiquez à quel endroit.

a)

Two staves of musical notation in 3/4 time with a key signature of two sharps. Both staves contain identical phrases starting on G4 and ending on G4 with a fermata.

b)



c)



3. Pour chaque exemple, composez des périodes parallèles et contrastantes à partir de l'antécédent proposé. Chiffrez vos réalisations.

a)

Antécédent



Ré M: I ii V⁷ I

Conséquent parallèle



Conséquent contrastant



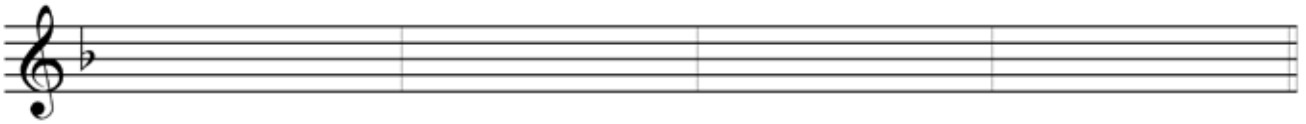
b)

Antécédent

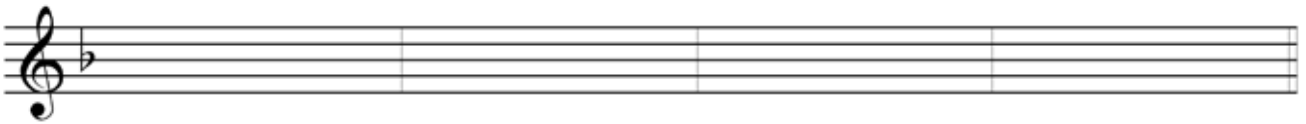


Fa M: I V I V

Conséquent parallèle



Conséquent contrastant



c) Faites de même avec ce qui suit. Chiffrez vos réalisations.

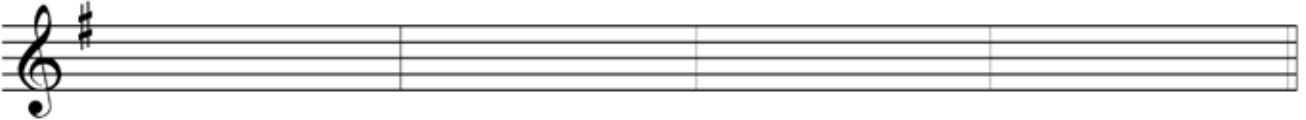
Antécédent



Conséquent parallèle



Conséquent contrastant



8.9 Les séquences

Une séquence (ou marche) est une reprise intégrale d'une figure mélodique sur un degré différent du premier. Si la séquence est répétée sur un degré inférieur, elle est descendante ; sinon, elle est ascendante. La présentation initiale de cette figure mélodique est appelée *modèle* ; les répétitions, des *séquences*. Voici les caractéristiques d'une séquence.

- La séquence requiert au moins une répétition.
- La plupart des séquences présentent deux ou trois répétitions.
- Chaque segment répété se poursuit dans la même direction (si la première est ascendante, les suivantes le seront aussi).
- Les séquences se poursuivent en respectant un intervalle commun. Par exemple, si le modèle initial est écrit sur *do* et que sa première répétition est sur *mi*, la suivante sera sur *sol*. Dans un tel cas, on parle alors d'une séquence ascendante par mouvement de tierces.

8.9.1 La séquence réelle

La séquence est réelle lorsque la transposition du modèle est une reproduction exacte (transposition réelle : intervalle par intervalle).

Exemple 12 : Beethoven, *Symphonie n° 9 en ré mineur*, op. 125, IV, m. 1-4

/----- modèle -----/----- séquence -----/

8.9.2 La séquence tonale

La séquence tonale contient aussi des séquences transposées, mais, pour s'ajuster à la tonalité, certains intervalles subissent des variations qu'on nomme *mutations*. Dans l'exemple 13, le *la* du modèle (m. 1) correspond à une seconde majeure par rapport aux notes qui l'entourent, tandis que le *do* de la séquence (m. 2) correspond à une seconde mineure par rapport aux notes voisines.

Exemple 13: Tchaïkovski, *Symphonie n° 5*, op. 64 en *mi mineur*, m. 1-4

/----- modèle -----/----- séquence -----/

The musical notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It shows two measures. The first measure is labeled 'modèle' and contains a dotted quarter note (F#), an eighth note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B). The second measure is labeled 'séquence' and contains a dotted quarter note (C), an eighth note (D), a quarter note (E), and a quarter note (F#).

8.9.3 La séquence ornée

Bien qu'elle conserve le caractère original du modèle, la séquence est décorée ou embellie, comme le montre l'exemple 14.

Exemple 14

/----- modèle -----/ /----- séquence ornée -----/

The musical notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It shows two measures. The first measure is labeled 'modèle' and contains a dotted quarter note (F#), an eighth note (G), and a quarter note (A). The second measure is labeled 'séquence ornée' and contains a dotted quarter note (B), an eighth note (C#), a quarter note (D), and a quarter note (E).

EXERCICES

1. Écrivez des séquences sur les modèles suivants.

a)

The musical notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It shows a model consisting of a dotted quarter note (F#), an eighth note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B).

b)

The musical notation is in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab) and a common time signature (C). It shows a model consisting of a dotted quarter note (Bb), an eighth note (Cb), a quarter note (Db), and a quarter note (Eb).

2. Dites si les phrases suivantes sont constituées de séquences. Si oui, indiquez le type de séquence (réelle ou tonale), la direction (ascendante ou descendante) et l'intervalle entre les répétitions (2^{de}, 3^{ce}, etc.). Enfin, précisez si la séquence est stricte ou ornée.

a)



b)



c)



3. Considérez l'antécédent suivant comme modèle d'une séquence et écrivez un conséquent sous forme de séquence tonale à distance d'une 2^{de} descendante du modèle initial. Chiffrez votre réalisation.

Antécédent



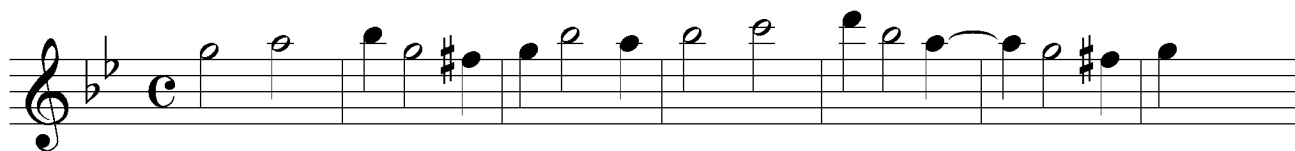
Chiffrage :

Conséquent séquentiel - 2^{de} descendante du modèle



Chiffrage :

Exemple 15: Corelli, *Concerto Grosso en sol mineur*, op. 6, n° 8, II, m. 1-7



Bien qu'il y ait des exceptions, la plupart des phrases se rendent au sommet par mouvement ascendant disjoint et aboutissent ensuite à la cadence par mouvement descendant conjoint (voir exemple 16).

Exemple 16: Beethoven, *Symphonie n° 3 en mi^b majeur*, op. 55, IV, m. 76- 83



8.11 Les transformations du motif mélodique

Les mélodies sont souvent conçues à partir d'un motif qui est ensuite transformé. Diverses techniques d'écriture existent pour créer une phrase mélodique intéressante et concise. Voyons-en quelques-unes.

8.11.1 L'ornementation

L'ornementation consiste à varier la présentation d'un motif principal en y ajoutant des notes ornementales : broderies, notes de passage, etc. (exemple 17).

Exemple 17

/----- motif initial -----/----- motif avec ornementation -----/



Exemple 19b : Haydn, *Symphonie n° 47*, 3^e mouvement

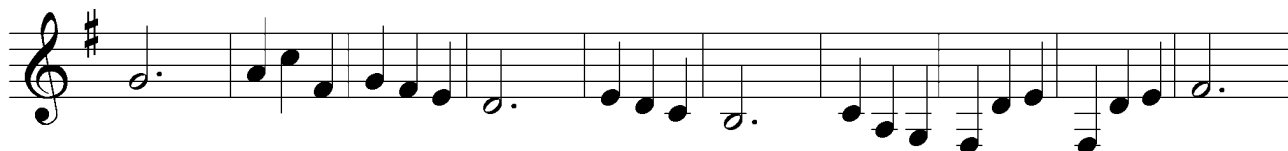
Forme droite



Forme rétrograde



Forme inversée



Forme rétrograde inversée



8.11.4 L'augmentation et la diminution

Lorsqu'un passage est entendu avec des valeurs rythmiques plus longues, on parle d'*augmentation* (exemple 20). S'il est entendu avec des valeurs rythmiques plus courtes, on parle de *diminution*.

Exemple 20 : Beethoven, *Sonate*, op. 90, 1^{er} mouvement

/----- Motif initial -----/----- motif x 2 ----- /----- motif x 4 -----/



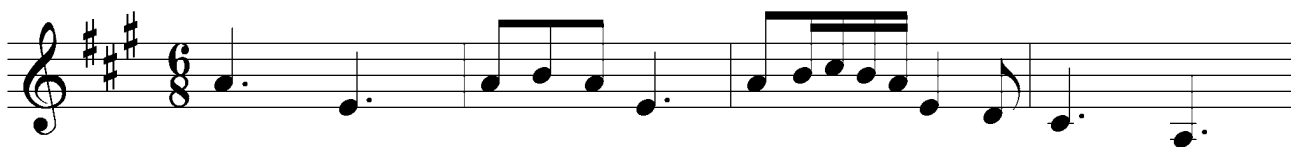
EXERCICES

1. Nommez les techniques d'écriture utilisées dans les exemples suivants.

a)



b)



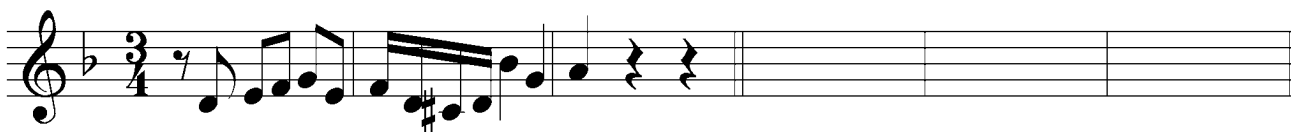
c)



2. Voici le sujet de la *fugue en ré mineur* de J. S. Bach. Écrivez les formes inversée, rétrograde et rétrograde inversée de ce modèle.

Forme droite

Inversée



Rétrograde

Rétrograde inversée



3. Voici un passage chromatique (de forme droite). Écrivez les formes inversée, rétrograde et rétrograde inversée.

Forme droite

Inversée



Rétrograde

Rétrograde inversée



On remarque l'absence du degré vii^o dans la liste des tons voisins de *do* majeur car la triade diminuée formée sur ce degré est beaucoup trop instable pour être un accord de tonique d'une autre tonalité.

Si l'on trace maintenant le tableau des tons voisins d'une tonalité mineure, par exemple *la* mineur, on obtient *la* majeur (I), son homonyme, *do* majeur (III), *ré* mineur (iv), *mi* mineur (v), *fa* majeur (VI) et *sol* majeur (VIIⁿ). L'accord du deuxième degré, *si* (ii^o), est également exclu en raison de son caractère dissonant.

Dans une œuvre composée dans un ton majeur, la première modulation et la plus usitée se fait au cinquième degré (voir l'exemple 3). En mineur, la première modulation et de loin la plus utilisée s'effectue au III^e degré comme le démontrent les exemples 1 et 2.

Exemple 2 : Beethoven, *Symphonie n° 7*, II, m. 1-16

/----- phrase I -----/

La m. : i V6 V i i 6-----4
Do M. : vi vii^o6# de V 4-----3 I

/----- phrase II -----/

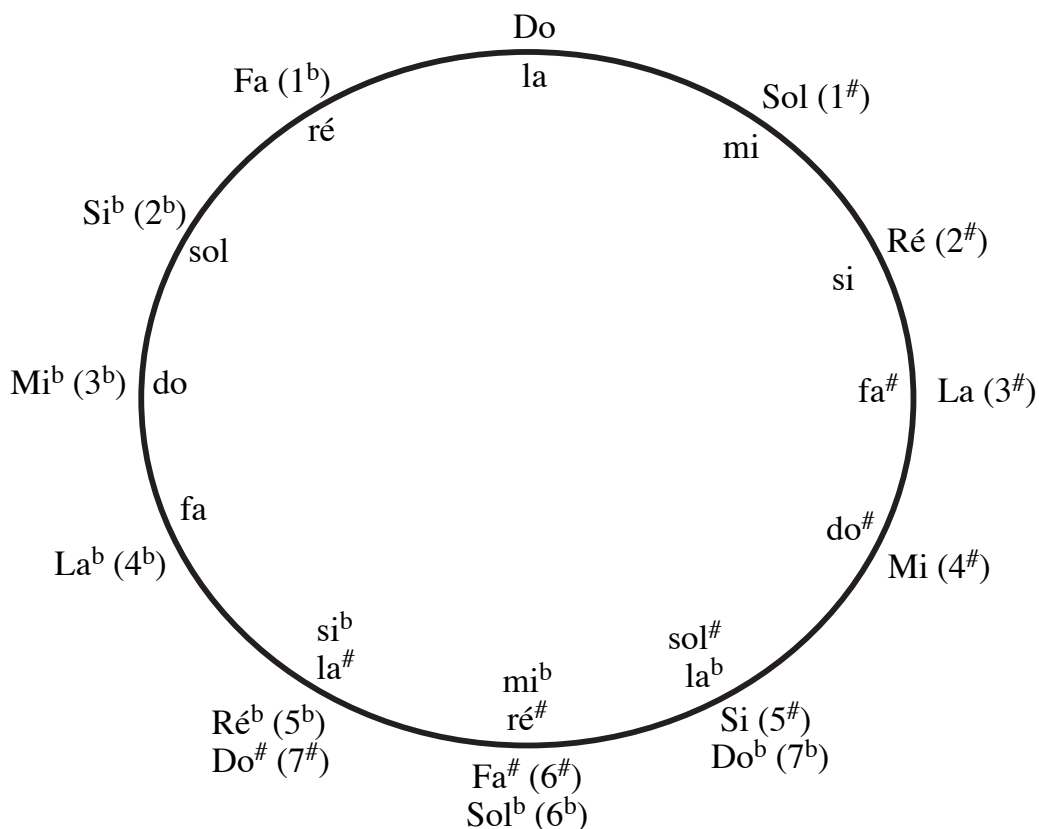
Do M. : I vi 6
La m. : i 6 V# de vii^o6# de I# i V6 i V # i

9.3 Le cycle des quintes

En regardant le tableau des tons voisins de *do* majeur, on remarque que les deux tonalités majeures sont à une distance respective de quinte juste par rapport au ton initial. De même, les tons mineurs sont à une distance égale de *la* mineur, relatif de *do* majeur. La figure 2 montre un tableau complet du cycle des quintes. À l'aide de ce dernier, il est facile de retracer tous les tons voisins de n'importe quelle tonalité majeure ou mineure.

La modulation peut être basée sur un cycle des quintes descendantes qu'on nomme *marche d'harmonie modulante*.

Figure 2 : Cycle des quintes



À l'extérieur du cercle : tonalités majeures

À l'intérieur du cercle : tonalités mineures relatives

9.4 Processus de la modulation

Plusieurs processus permettent de moduler à l'intérieur d'une œuvre musicale : l'usage d'un accord pivot, l'harmonie chromatique ou altérée, la juxtaposition tonale, etc. Présentons-en quelques-uns.

La modulation avec accord pivot. Comme on sait, l'établissement d'une tonalité se définit par l'apparition d'une dominante, avec son triton caractéristique, suivie de la résolution de ce dernier. L'exemple le plus fréquent est évidemment $V^7 - I$ ($V^7 - i$ en mineur). La modulation implique donc la présence de ces deux fonctions dans le nouveau ton.

Cependant, pour lier les deux tonalités, les fonctions tension-résolution du nouveau ton (V^7-I) sont souvent précédées par un accord pivot.

Un *accord pivot* est un accord commun à chacune des deux tonalités ; il doit pouvoir être analysé dans chacune d'elles. Normalement, il se trouve juste avant l'accord de dominante du nouveau ton et sert de préparation à cet accord de dominante. Dans l'exemple 3, l'accord pivot apparaît au troisième temps de la mesure 5. L'accord de *si* mineur peut effectivement être analysé comme le degré vi^6 du ton d'origine, *ré* majeur, et comme le degré ii^6 du ton suivant, *la* majeur.

Exemple 3 : Mozart, *Sonate en ré majeur*, K. 284, III, m. 0-8

Ré M.: I vi ii⁶ V⁷ I ii⁶ V⁴⁻³ 6--5

Ré M: I⁶ vi⁶ 7 6 I 7 9----8
 La M: ii⁶ V[#] 5 I ii⁶ V⁴----# I⁴----3

La juxtaposition tonale. Un autre processus courant qui permet de passer d'un ton à un autre est la juxtaposition tonale. Cette technique est utilisée lorsqu'une première phrase se termine dans un ton et qu'elle est suivie d'une seconde commençant directement dans une autre tonalité sans aucune préparation. L'exemple 4 illustre cette approche aux mesures 44-45, où l'on passe directement du ton de ré majeur à si^b majeur sans aucune préparation.

Exemple 4: Wagner, *Lohengrin*, Air nuptial (chœur), m. 41-49

Si^b M: I vi V vi 7---6 7
 Ré M: ii 7---6 V⁴---3# I[#]

Si^b M: I I V⁷ I

9.5 Les dominantes secondaires

Si une phrase musicale débute et se termine dans le même ton et que l'on entend tout de même des notes étrangères dans le courant de la phrase, on parle alors d'emprunt passager à une tonalité. Si un tel emprunt peut être interprété comme un accord de dominante d'un autre degré, on nomme alors cet accord *dominante secondaire*. Ce type d'accord sert simplement à introduire dans la phrase musicale des chromatismes décoratifs autour des degrés de la tonalité. Il n'est nullement question de modulation dans ce cas.

L'exemple 5 présente un cas de dominante secondaire dans une phrase non modulante.

Exemple 5

Sol M: I V^{#de} ii ii V⁴ 6 ----- 5
V⁴ ----- 3 I

9.5.1 Tableau des dominantes secondaires

Dans le courant d'un morceau, chacun des cinq tons voisins (en excluant le ton homonyme) d'une tonalité donnée peut être précédé par sa dominante secondaire respective ; en majeur, ces degrés

sont ii, iii, IV, V et vi. Le septième est exclu en raison de son caractère dissonant. Voici un tableau illustrant les accords dans le ton de *do* majeur, précédés de leur dominante respective en premier renversement.

Tableau des dominantes secondaires en *do* majeur

Do M: I V⁵ de ii V⁵ de iii V^{5b} de IV V⁵ de V V⁵ de vi vii⁰
#3

9.5.2 Substitution de l'accord de dominante

Un accord de dominante (V⁷) peut être remplacé par un accord diminué du septième degré (vii⁰). Par la présence du même triton qui demande résolution, ces deux accords ont la même fonction harmonique. D'un autre point de vue, ils partagent trois notes communes ; en *do* majeur, ce sont *si*, *ré* et *fa*.

On peut former un accord à quatre sons sur le septième degré ; la forme la plus répandue est l'accord de septième diminuée constitué d'une superposition de tierces mineures (vii^{0 7o}) ; en *do*, les notes sont *si*, *ré*, *fa* et *la*^b.

Dans le répertoire qui nous concerne, les compositeurs remplacent souvent le V⁷ par le vii^{0 7o}. On peut appliquer cette correspondance aux dominantes secondaires ; ainsi, tout V⁷ peut être remplacé par le vii^{0 7o} équivalent. Voici le tableau des vii^{0 7o} secondaires que l'on retrouve sur chaque degré dans le ton de *do* majeur (le septième degré, vii⁰, ne peut avoir de vii^{0 7o} secondaire en raison de son caractère dissonant).

Tableau des vii^{0 7o} secondaires en *do* majeur

Do M: I vii^{0 7b} de ii vii^{0 7#} de iii vii^{0 7b} de IV vii^{0 7} de V vii^{0 7} de vi vii⁰

Remarque : Les tableaux qui viennent d’être présentés permettront d’aborder l’analyse du répertoire modulant ou avec emprunts avec plus de facilité. Les compositeurs font grand usage de modulation et de dominantes secondaires dans leurs œuvres.

9.6 La modulation dans les périodes et autres formes musicales

La modulation est souvent utilisée dans les périodes musicales et les formes tonales plus complexes (binaire, ternaire, forme sonate, etc.). Dans la période musicale, l’antécédent-conséquent se présente alors comme suit.

- Le ton initial est généralement établi dès le départ par une phrase harmonique complète.
- Quelquefois, cette première phrase est modulante, elle se termine alors par une cadence dans le nouveau ton, comme dans l’exemple 2.
- Plus souvent, la modulation apparaît dans la deuxième phrase et la période se termine dans une tonalité différente (exemple 3). La définition de la période demeure ; la cadence de la seconde phrase doit être plus forte que celle de la première.
- Dans les formes plus élongées, la technique est similaire, la modulation se présente habituellement à la fin de la première section afin de commencer la section qui suit dans un nouveau ton. Le chapitre 11 qui discute des formes musicales présentera les techniques utilisées par les compositeurs pour divers types d’œuvres.

Exemples de périodes ternaires modulantes

Présentons ici un exemple de forme ternaire simple qui permettra à l’étudiant de créer par la suite quelques pastiches.

Représentée habituellement sous l’appellation A-B-A, la forme ternaire le plus simple qui soit se définit en trois sections.

La section initiale (A) est composée d’un antécédent et d’un conséquent, comme dans les exemples et les exercices présentés au chapitre 8. On termine cette section par une cadence parfaite au ton principal.

La section B est de structure semblable à la première, soit habituellement 2 phrases de 4 mesures, mais se distingue par la présence à la fin de 2^e phrase d’une demi-cadence au ton principal ou d’une cadence parfaite au ton de la dominante. Cette section, sans être une copie de la section

initiale sur le plan motivique, peut s'en inspirer ou encore être composée d'idées contrastantes pour créer de la diversité.

Le retour à la section A peut être identique au premier A (exemple 6) ou être présenté avec des variations (A') (exemple 7).

Exemple 6. Forme ABA avec présence d'une dominante secondaire dans la section B

Ré M.: I V⁷ V⁷ I V I
 IV I IV V de V V⁷
 I V⁷ V⁷ I V I

Exemple 7. Forme ABA' avec section B dans un autre ton

Do M.: I ii 6 V I I ii 6 V I
La m.: i iv V# i i iv
Do M.: ii V de V V

EXERCICES

1. Nommez les tons voisins de la tonalité de *la* majeur.

2. Nommez les tons voisins de la tonalité de *fa* mineur.

3. Écrivez l'armure et les accords de la tonalité de *ré^b* majeur. Faites précéder chaque accord de sa dominante secondaire en premier renversement. Chiffrez votre réalisation. N'oubliez pas les altérations accidentelles.

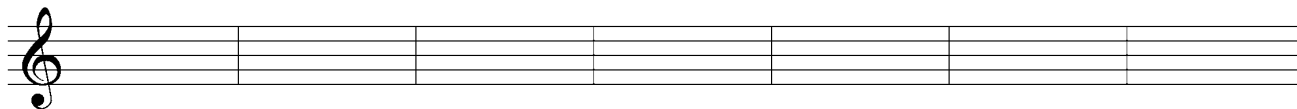
Ton : _____



___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___

4. Écrivez l'armure et les accords de la tonalité de *si* mineur. Faites précéder chaque accord de sa dominante secondaire en premier renversement. Chiffrez votre réalisation. N'oubliez pas les altérations accidentelles.

Ton : _____



___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___ ___ de ___

5. Faites l'analyse harmonique des chorals suivants en identifiant les modulations s'il y a lieu :

a) Bach: *Ermuntre dich, mein schwacher Geist* [Prends courage, ô mon esprit affaibli] (modifié)

Ton: _____

b) Bach: *Herr Gott, dich loben alle wir* [Seigneur Dieu, nous te louons tous]

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. The treble clef part features a series of chords and moving lines, while the bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Ton: _____

The second system continues the musical piece, maintaining the same key and time signature. It features similar harmonic and rhythmic patterns as the first system, ending with a fermata over a whole note chord.

The third system is the final one on the page, continuing the piece in B-flat major and 3/4 time. It concludes with a fermata over a whole note chord.

8. Identifiez les tonalités et les accords utilisés dans les mélodies suivantes

a)



Ton:



b)



Ton:



c)



Ton:



Les formes musicales

Par forme musicale, on entend la structure, le plan de composition dont une œuvre est constituée. On distingue la forme simple de la forme complexe. La première représente un ensemble homogène dont la structure peut se retrouver dans un grand nombre d'œuvres, par exemple l'air d'opéra. La seconde consiste à associer plusieurs formes simples selon un plan qui n'est pas nécessairement commun à plusieurs œuvres, par exemple l'opéra *La Traviata* de Verdi, qui est composé de plusieurs airs, duos et chœurs selon un ordre particulier.

Dans le répertoire, on rencontre des œuvres ayant une forme unique qui ne ressemble à aucune forme classée ; on parle alors de forme *rhapsodique*.

Une œuvre appartenant à une forme classée présente souvent des variantes par rapport au plan original ; on trouve rarement des exemples qui respectent une forme classée à l'état pur. Ainsi, pour chacun des modèles qui sont discutés dans ce chapitre, des éléments complémentaires ou différents peuvent venir se greffer au plan original. Certaines œuvres seront constituées, par exemple, d'une introduction au début, d'une transition ou d'un pont modulant servant à lier deux sections ou d'une coda venant clore la composition. L'étude de ces variantes et déviations est un aspect important de l'analyse formelle.

10.1 Les cadences : les sections ouvertes et fermées

Le repérage du plan tonal constitue la première étape à entreprendre dans l'analyse formelle d'une œuvre. Cela consiste d'abord à repérer les cadences et à définir leur poids et leur position par rapport à la tonalité. Cette étape permet de situer le degré mis en valeur dans chaque phrase ou section pour en déterminer la distance par rapport au ton initial.

Règle générale, dans le répertoire qui nous intéresse, la tonalité est établie dès le début (ou très près du début) et réaffirmée à la fin de l'œuvre par une cadence parfaite.

On considère fermée une phrase, une période ou une section qui se termine par une cadence parfaite dans le ton original ; une œuvre constituée de plusieurs phrases ou sections de ce type aura une forme dite sectionnelle. Toute autre cadence laisse la phrase, la période ou la section ouverte et se rencontre dans une forme dite continue.

10.2 Les formes binaires

10.2.1 La forme binaire simple

Une œuvre est de forme binaire lorsqu'elle est constituée de deux sections se terminant par des cadences distinctes ; la dernière, plus définitive que la première, est généralement une cadence parfaite dans le ton initial. Cette forme musicale est en quelque sorte l'amplification de la période.

Dans une forme binaire, la longueur des sections est généralement comparable, mais non nécessairement égale. L'une ou l'autre des deux sections ou les deux peuvent être répétées. Rappelons que la subdivision binaire du morceau ne dépend pas des signes de reprises, mais exclusivement du plan tonal qui, lui, est défini par les cadences.

La forme binaire sectionnelle, caractérisée par deux cadences parfaites dans le ton initial, est très rare. On trouve plus souvent la forme binaire continue dont la cadence de la première section est moins forte que la deuxième, par exemple une demi-cadence, une cadence imparfaite ou une cadence parfaite dans le ton de la dominante (en majeur et en mineur) ou du relatif majeur (en mineur).

Si le matériau motivique de la première section est repris dans la deuxième partie, on parle alors de sections parallèles, désignées par les lettres A A'. Si, par contre, la deuxième section utilise un nouveau matériel motivique, on parle de sections complémentaires qui se représentent ainsi : A B.

10.2.2 La forme binaire récurrente

Quand on fait entendre à la fin de la deuxième section un ou des motifs du début de l'œuvre dans la tonalité originale, on dit alors que cette dernière est récurrente. Le passage récurrent n'est pas détaché du précédent par une cadence marquée et le matériau est repris de façon tronquée. On représente cette forme par $[[A][BA']]$. Chez certains auteurs, la forme binaire récurrente est appelée forme ternaire brève. On différenciera la forme binaire récurrente de la forme ternaire simple en identifiant le degré et le type de cadence utilisés à la fin de la première section (A) ; dans une forme binaire récurrente, la cadence de cette section est ouverte.

10.3 Les formes ternaires

Le concept de la forme ternaire est un retour après digression ; il est représenté par le schéma A-B-A. En musique, une forme ternaire consiste donc à faire entendre une idée musicale (section A), suivie d'une partie contrastante (section B) et d'un retour à l'idée musicale principale (A). Précisons que la partie B peut être contrastante à un ou plusieurs des niveaux suivants : harmonique, mélodique, rythmique, textural ou autre. Mais la mobilité tonale, ou modulation à un autre degré, est **obligatoirement présente** dans cette section.

Ce type de forme permet d'intégrer l'unité et la variété à l'intérieur d'une même œuvre musicale. Plus loin, nous verrons que les grandes formes musicales traditionnelles sont d'une manière ou d'une autre une manifestation ou une extension du concept de la division ternaire ; ce type de forme est donc le germe d'autres œuvres cycliques, tel le rondo.

10.3.1 La forme ternaire simple

La forme ternaire simple se divise en trois sections d'importance relativement égale, dont la troisième est une reprise identique ou variée de la première.

Les cadences de la première (A) et de la troisième (A') section sont parfaites dans le ton original ; elles créent ainsi des sections fermées. La deuxième section (B) est ouverte, car elle se termine souvent par une demi-cadence dans le ton original pour préparer le retour de la section initiale.

Les variantes ou déviations des motifs, de la figuration, de la mesure, du ton ou du mode ne changent en rien la définition de cette forme. Cependant, on exclura de cette catégorie les œuvres

de forme suivante : AAB, qui est en fait une forme binaire (le A étant répété), et ABC, qui ne présente pas un retour à la section initiale.

La première partie est entièrement basée sur un motif ou une série de motifs reliés entre eux. La longueur de cette section, qui reste homogène au sens de la tonalité, peut aller d'une période à un groupe de phrases.

Le contraste de la section B se produit par une référence tonale vers une tonique secondaire. Les tonalités les plus souvent utilisées sont celles de la dominante, de la relative majeure ou mineure. Cette section est généralement ponctuée par une demi-cadence dans le ton principal. Dans d'autres cas, elle se termine par une cadence parfaite dans la tonalité secondaire, mais elle est alors suivie d'un pont préparant le retour de la section initiale. Fréquemment, le matériel motivique de la section B dérive de la section initiale, mais il y a alors contraste de contour mélodique, de texture ou de tout autre élément. Le but premier de cette section est de créer de la variété sans pour autant introduire des éléments nouveaux qui deviendraient contradictoires. Cette section, dont la longueur peut aller d'une phrase à un groupe de phrases, a un caractère plus exploratoire, plus mouvant et moins souvent ponctué de fortes cadences. Souvent, le développement séquentiel du motif ou de la phrase initiale est employé.

Dans la troisième partie, un retour au ton original demeure une règle invariable. Ce retour peut se traduire par un *da capo* littéral ou modifié. S'il est modifié, tout aspect du matériel peut alors être transformé : mélodie, harmonie, rythme, texture ou timbre. Par exemple, la mélodie est brodée, les figures d'accompagnement sont variées ou bien un passage est amplifié ou prolongé. Cette section se termine par une cadence parfaite et se poursuit quelquefois par une coda.

10.4 Les formes ternaires composites

Comme toutes les formes ternaires, la forme ternaire composite se subdivise en trois sections, dont la troisième est une reprise de la première. On la nomme composite parce que chaque section est en fait une forme complète en elle-même ; chacune d'elles est donc de forme binaire ou ternaire simple. Les trois sections sont fermées ; elles se terminent toutes par une cadence parfaite. La section centrale se distingue, conformément au principe des formes ternaires, par l'emploi d'une nouvelle tonalité ou d'un mode différent.

Le retour à la section A peut être identique ou varié. S'il est identique, les signes *da capo* ou *da capo senza repetitione*, selon le cas, sont habituellement utilisés. Par contre, un retour varié sera

noté entièrement. Ces variations peuvent aller d'une simple abréviation à l'ajout d'une coda plus ou moins élaborée.

La forme ternaire composite tire son origine des suites de danses baroques, où un mouvement de danse – une gavotte par exemple – était suivi d'une seconde danse dans le même caractère (marquée *alternativement*), après laquelle on reprenait la première danse. À l'époque classique, cette forme se retrouve dans les *menuets* et les *scherzos*. On fait entendre un premier *menuet*, suivi d'un second nommé *trio*, lui-même suivi de la récurrence du premier menuet, mais cette fois sans reprises.

10.5 La forme rondo

La forme rondo est une expansion de la forme ternaire simple et se caractérise par l'ajout d'une seconde section contrastante et d'une reprise supplémentaire de la section initiale. Elle est représentée par l'un des deux schémas suivants : A B A B' A ou A B A C A.

Dans le premier cas, le deuxième B est une reprise variée du premier. Dans le second, la partie C est une digression, un nouveau développement.

La section A, nommée également *thème* ou *rondo*, se termine par une cadence parfaite dans le ton original et forme donc une section fermée. Elle peut aller d'une période à une forme binaire ou ternaire simple. Si la section est de forme binaire ou ternaire simple, on l'appelle alors *rondo composite*.

La première digression, B, se différencie du rondo par un contraste tonal marqué, généralement dans le ton de la dominante ou du relatif. Cette partie présente également un contraste substantiel sur l'un ou plusieurs des plans suivants : matériel motivique, caractère, texture, rythme, etc. Cette section est généralement de longueur comparable au rondo initial.

La reprise de la section principale est souvent écourtée, variée d'une manière ou d'une autre et quelquefois transposée dans une autre tonalité. Les compositeurs ont recours à ces modifications afin de contrer la monotonie, la redite.

Quand la seconde digression est une répétition de la première, elle est variée à un ou plusieurs des plans suivants : tonalité, figures d'accompagnement, mélodie, rythme, etc.

Si, par contre, cette section présente de nouveaux éléments motiviques, suffisamment différents de ceux de la section B, cette digression se nomme alors C. Ici encore, les plans tonal, mélodique, harmonique, rythmique et autres se démarquent par leur caractère contrastant.

Le dernier rondo, A, apparaît fréquemment de façon abrégée et prend souvent l'allure d'une variation de la section originale.

Les ancêtres du rondo ont d'abord été le rondeau médiéval, forme poétique employée dans les chansons monodiques des trouvères français. On remarque également des similitudes entre le rondeau du XVII^e siècle et le rondo moderne. Le premier consistait en une alternance d'un refrain A avec différents couplets B, C, D de styles contrastants. On retrouvait cette forme dans les œuvres orchestrales et dramatiques du temps, ainsi que dans la musique pour clavier des compositeurs français, tels Couperin et Rameau. Plus près de nous, plusieurs chansons à répondre du répertoire folklorique sont basées sur la forme rondo.

10.6 La forme sonate

Le terme *sonate*, qui provient du verbe latin *sonare*, signifie sonner. À l'origine, il désignait les œuvres de l'époque baroque qui devaient être jouées sur des instruments, contrairement aux cantates (du latin *cantare*, chanter) qui devaient être chantées. À cette époque, le terme *sonate* équivalait alors à *partita*, *suite*, *ordre*, *lesson*, etc.

À l'époque classique, le mot *sonate* a deux significations. Il signifie d'abord une œuvre instrumentale en plusieurs mouvements réservée aux instrumentistes (sonates pour piano, pour violon). Il signifie également la forme sonate (ou forme *allegro de sonate*) que l'on retrouve habituellement comme premier mouvement des œuvres en plusieurs mouvements, comme les trios, les quatuors (musique de chambre), les symphonies et les concertos (musique d'orchestre).

Sur le plan tonal, la forme sonate est une amplification du concept de la forme binaire récurrente. Comme celle-ci, elle se divise en deux grandes sections, dont la première, dite *exposition*, module pour se terminer sur un autre degré que la tonique (en majeur : à la dominante ; en mineur : à la dominante ou à la médiante). La seconde section est divisée en deux parties : le *développement* et la *réexposition*. Le développement se termine toujours par une demi-cadence dans le ton principal. La réexposition (ou récapitulation), qui est la reprise intégrale ou variée de l'exposition, se termine par une cadence parfaite dans le ton initial. À l'époque classique, cette deuxième grande division

(développement et récapitulation) était répétée. Bien que plusieurs sonates présentent des signes de reprises à cet endroit, leur usage est aujourd'hui perdu.

En résumé, la sonate conserve la division en deux parties et le plan tonal de la forme binaire récurrente.

On remarque aussi des similitudes entre la sonate et la forme ternaire. À plusieurs points de vue, le développement de la forme sonate correspond à la digression centrale de la forme ternaire car les deux sont instables sur le plan tonal et changeantes sur le plan motivique. La forme sonate se distingue cependant du fait que sa première division (exposition) ne se termine pas par une cadence parfaite dans le ton principal.

Chacune des trois sections de la forme sera maintenant étudiée séparément. L'étude des sections facultatives, l'introduction et la coda, est réservée pour la fin du chapitre.

10.6.1 L'exposition

L'exposition suit un plan tonal strict. Elle met en valeur deux degrés tonals dont le premier est obligatoirement la tonique et le second, un degré voisin. À l'époque classique, le degré voisin usuel est, en majeur, la dominante et, en mineur, la dominante (degré mineur) ou la médiante. Sans exception, l'exposition se termine par une cadence parfaite dans le ton où elle a modulé. Quelquefois, elle est suivie d'un pont ou d'une codetta conduisant à la section suivante.

Sur le plan motivique, l'exposition présente les figures les plus caractéristiques de l'œuvre. Au début de l'époque classique, les dimensions des sonates sont restreintes et on emploie un seul matériau motivique principal exposé successivement sur les deux degrés tonals contrastants. On parle alors de sonate *monothématique*.

Dans sa version la plus répandue, la forme sonate est *bithématique* : elle est composée d'un premier groupe thématique dans la tonalité principale et d'un deuxième groupe thématique généralement de style contrastant dans le ton voisin. Entre les deux groupes, on trouve souvent un passage dont le rôle est d'assurer la modulation : c'est la *transition*.

Dans l'exposition, la présentation du matériau motivique se fait normalement dans le contexte de phrases complètes conduisant à des cadences claires. Lorsque l'œuvre est ample, plus d'une idée motivique est présentée sur chacun des degrés tonaux. C'est pourquoi il est préférable de parler

de *groupes thématiques*. L'exposition comporte au minimum deux groupes thématiques correspondant à chacun de ses degrés tonals.

Les éléments motiviques entendus au deuxième degré tonal sont souvent divisés en deux blocs distincts séparés par une cadence. Dans ce cas, le premier des deux conserve son appellation *deuxième groupe thématique*, tandis que l'autre est nommé *groupe conclusif*. Le groupe conclusif est souvent composé à partir du matériau motivique du premier groupe ou conçu de formules cadentielles répétées.

10.6.2 Le développement

Le développement est caractérisé par sa mobilité sur les plans tonal et motivique. Plusieurs tonalités, le ton principal mis à part, sont abordées, l'une à la suite de l'autre. Le point culminant coïncide souvent avec l'établissement de la tonalité la plus éloignée du ton principal.

De la même façon, le matériel motivique concourt à créer ce point culminant par un traitement libre et de grande diversité. Règle générale, on y fait entendre le matériel des groupes thématiques de l'exposition de façon variée, mais il est possible d'entendre de nouveaux motifs. Les techniques d'écriture utilisées sont multiples ; on y dénombre la répétition de fragments, l'imitation, les séquences, les changements de mode, de rythme, de dynamique, de registre, d'instrumentation, la combinaison de motifs, la fragmentation, le dialogue entre des idées musicales contrastantes, etc.

Le développement se présente donc en une série de phrases généralement ouvertes, car on y entend peu de phrases fermées.

Une fois le point culminant atteint, le retour à la tonique est ensuite réalisé par un mouvement tonal qui s'oriente vers la dominante du ton principal. Ce mouvement nommé *retransition* se fait parfois très rapidement, parfois plus progressivement. Sur le plan formel, la retransition fonctionne comme un groupe conclusif du développement.

En fait, le développement peut prendre une multitude de visages, mais ses traits constants sont la mobilité tonale et motivique, d'une part, et la structure ouverte sur le plan tonal, d'autre part.

10.6.3 La réexposition

La réexposition est une section fermée sur le plan tonal ; elle se termine par une cadence parfaite dans le ton principal. Elle permet ainsi de résoudre la tension tonale créée depuis le début de l'œuvre. Le début de cette section est marqué par la résolution de la dominante qui terminait le développement. Il serait faux d'affirmer que la réexposition est toute présentée dans le ton principal ; il arrive que le deuxième groupe thématique de cette section amène de nouvelles modulations vers d'autres degrés (sous-dominante, sus-tonique), mais la fin de cette section verra obligatoirement la tonalité principale réaffirmée.

Sur le plan motivique, le but de cette section est de faire réentendre les groupes thématiques présentés dans l'exposition ; il se peut cependant qu'ils soient abrégés ou présentés dans un ordre différent.

Si l'exposition comportait une transition, cette dernière sera transformée pour s'adapter au changement d'orientation tonale de la réexposition.

10.6.4 L'introduction

Dans les œuvres de grande envergure, le premier mouvement est souvent précédé d'une introduction. Celle-ci se déroule dans un tempo plus lent que le corps du mouvement et elle est ouverte sur le plan tonal, car elle se termine par une demi-cadence annonçant l'entrée du premier groupe thématique dans le ton principal.

10.6.5 La coda

Le groupe conclusif de la réexposition est quelquefois suivi d'une section supplémentaire, la coda. Cette section est en fait le prolongement de l'accord de tonique qui ferme le plan tonal de l'œuvre. Cette section se termine par une cadence parfaite, imparfaite ou plagale. Sur le plan motivique, elle peut prendre toutes sortes d'orientations. Dans certains cas, ses proportions sont telles qu'on la considère comme un nouveau développement, mais fermé tonalement.

10.6.6 La codetta

La codetta, comme la coda, est un élément facultatif, mais elle se distingue de la seconde par sa position dans la sonate. On la retrouve à la fin de l'exposition, à la suite de la cadence du troisième groupe thématique. Elle fait généralement entendre des figures cadentielles et des éléments motiviques nouveaux.

Le tableau suivant résume les éléments distinctifs des formes que nous venons d'aborder. Pour des raisons évidentes, ce tableau ne se veut pas exhaustif, car toutes les variantes ne peuvent y être présentées.

ÉLÉMENTS MOTIVQUES ET TONAUX DES FORMES MUSICALES

BINAIRE SIMPLE

<p>_____ A _____ (plus de 2 phrases) ton initial -----> cadence - ton voisin: I ou ton initial: V</p>	<p>_____ A _____ ton voisin -----> ton initial: I ton initial: V -----> I</p>
<p>_____ A _____ (plus de 2 phrases) _____ B _____ ton initial -----> cadence - ton voisin: I ou ton initial: V</p>	<p>_____ B _____ ton voisin -----> ton initial: I ton initial: V -----> I</p>

BINAIRE RÉCURRENTÉ

<p>_____ A _____ initial----> ton voisin: I ou ton initial: V</p>	<p>_____ B _____ ton voisin----> initial: V initial ---> ton initial: V ----->: V</p>	<p>_____ A' _____ ton initial: I ton initial: I</p>
---	--	--

TERNAIRE SIMPLE

<p>_____ A _____ ton initial -----> I</p>	<p>_____ B _____ nouveau ton ----> ton initial: V</p>	<p>_____ A ou A' _____ ton initial -----> I</p>
---	---	---

TERNAIRE COMPOSITE

<p>_____ A (forme binaire ou ternaire simple) _____ ton initial ----> V -----> I ou ton initial ----> ton voisin ---> initial: I</p>	<p>_____ B (idem) _____ ton voisin -----> I ou passage dans un autre ton</p>	<p>_____ A (idem) _____ ton initial --V -->: I ou initial-voisin-initial: I</p>
---	--	---

RONDO

___A___ ton initial --> I ou initial -->V	___B___ ton voisin --> I (ou autre)	___A'___ ton initial --> I ou initial -->V	___B'___ ton voisin --> I	___A''___ ton initial --> I
---	---	--	------------------------------	--------------------------------

ou

___A___ ton initial --> I ou initial -->V	___B___ ton voisin --> I (ou autre)	___A'___ ton initial --> I ou initial -->V	___C___ ton voisin --> I	___A''___ ton initial --> I
---	---	--	-----------------------------	--------------------------------

FORME SONATE

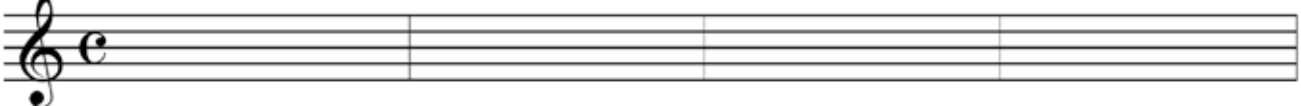

Exposition_____ ton initial ----->V	Développement_____ V ---> tons voisins --> ton initial : V	Réexposition_____ I -----> I I -->ton(s) voisin(s) ---> I
--	---	---

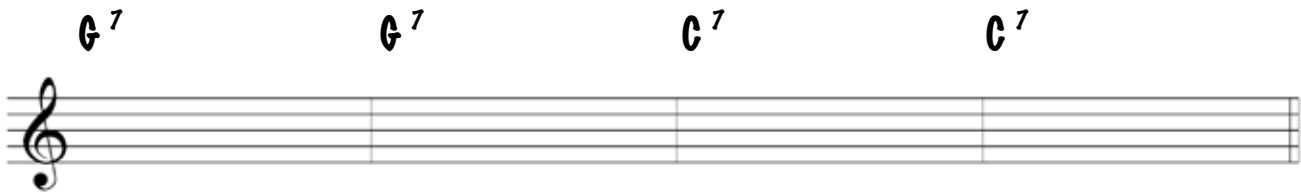
10.7 Le blues

Le *blues* tire ses origines d'un chant populaire créé vers la fin du XIX^e siècle par les Noirs américains au moment où ils étaient maintenus en esclavage par les Blancs. Il est intimement lié au développement de la musique de jazz. Le terme *blues* signifie *cafard* et l'expression *gettin' the blues* peut se traduire par *avoir les bleus*.

La structure du *blues* traditionnel est fort simple ; le morceau, en douze mesures, est divisé en trois phrases d'égale longueur (4 mesures). La progression harmonique du *blues* traditionnel est basée sur les degrés suivants.

Exemple 1 : La progression du *blues* traditionnel en *do*

C ⁷	C ⁷	C ⁷	C ⁷
			
F ⁷	F ⁷	C ⁷	C ⁷
			



Le matériel mélodique utilisé sur cette progression se nomme *mode blues*. Deux modes peuvent être utilisés sur une forme *blues* : les modes *blues* mineur et majeur. Le premier est conçu à partir d'un mode pentatonique mineur auquel s'ajoute une inflexion sur le cinquième degré, 5^b (ou 4[#], car les notes enharmoniques sont utilisées en pop). Les degrés apparaissant alors sur le 3^b, 5^b et 7^b se nomment *blue notes*. L'exemple 2 illustre le mode *blues* mineur en *do*.

Le mode *blues* majeur est conçu sur un mode pentatonique majeur auquel s'ajoute une inflexion au troisième degré, 3^b (ou 2[#]). Ce mode ne contient donc qu'une seule *blue note* (voir l'exemple 2).

L'un ou l'autre des modes *blues* de l'exemple 2 peuvent être employés sur la progression en *do* de l'exemple 1. On remarquera que l'usage du mode *blues* mineur sur une forme en majeur crée des tensions caractéristiques du *blues*. En *do* majeur par exemple, les notes *mi^b* et *fa[#]* du mode *blues* mineur créent des intervalles dissonants avec l'harmonie de l'accord de *do* (*do, mi, sol* et *si^b*).

Exemple 2 : Les modes pentatoniques et *blues* de *do*

Mode pentatonique de *do* mineur



Mode *blues* de *do* mineur



Mode pentatonique de *do* majeur



Mode *blues* de *do* majeur



Le *blues* traditionnel était à l'origine chanté et a servi de modèle à bon nombre d'œuvres instrumentales et vocales du XX^e siècle (*boogie-woogie*, *rock and roll*, *rhythm and blues*, *soul*, etc.). Il convient donc d'en étudier le plan qui servira ensuite de référence lorsqu'on voudra aborder d'autres œuvres issues de cette forme.

Le *blues* traditionnel se présente comme suit.

- Une première phrase (antécédent I) est chantée sur les deux premières mesures.
- Un interlude instrumental nommé *break* remplit les deux suivantes.
- Aux mesures 5 et 6, une reprise de la première phrase (antécédent II) est entendue sur une harmonie de sous-dominante.
- Les deux mesures suivantes sont consacrées à un second interlude instrumental sur le degré I.
- Une troisième phrase (conséquent) servant de résolution aux deux précédentes apparaît sur le degré V aux mesures 9-10.
- Finalement, un dernier interlude vient compléter la structure aux mesures 11 et 12.

Avec un plan si limité, les seules modifications que l'on peut noter d'un *blues* à l'autre sont le choix de la mélodie et du texte et l'usage de substitutions d'accords sur la progression harmonique présentée à l'exemple 1. Le texte suivant, interprété par Bessie Smith, illustre deux strophes d'un *blues* traditionnel.

1. *Sittin' in the house with everything on my mind* (2)
Lookin' at the clock can't even tell the time (1)
2. *Walkin' to the window, lookin' out of my door* (2)
Wishin' that my man would come home once more (1)

La forme complète du *blues*, que l'on nomme *chorus*, sert également à l'improvisation instrumentale ou vocale. Ces *chorus* s'intercalent avant, après ou entre les strophes chantées du *blues*.

10.7.1 Les accords de substitution sur la forme blues

Présentons ici quelques techniques simples de réharmonisation pouvant être applicables au *blues*. Le signe /, qui vaut ici un temps, représente la durée métrique des exemples en 4/4.

Tout accord de dominante peut être remplacé par la combinaison des accords de prédominante et de dominante. Par exemple :

$$G^7 = D^{min7} G^7$$

$$//// = / / //$$

Tout accord de dominante peut être remplacé par l'accord de dominante situé à une distance de triton. Par exemple :

$$A^7 = E^b7$$

$$//// = ////$$

L'accord de dominante de la mesure 6 est quelquefois remplacé par l'accord de septième diminuée situé un demi-ton plus haut. Par exemple :

$$F^7 = F^{\#}o7$$

$$//// = ////$$

Un accord peut être remplacé par un accord de dominante. Par exemple :

$$D^{min7} = D^7$$

$$//// = ////$$

Les possibilités mentionnées ci-dessus permettent de varier la progression des mesures 11 et 12, nommée *turn around*. Voici quelques agencements :

- C7	A7	D min7	G7
- C7	E♭7	D min7	D♭7
- C7	A7	A♭7	G7
- C7	C#°7	D min7	D♭7

Bien qu'il soit possible de transformer un *blues* de multiples façons sur les plans harmonique, rythmique et mélodique, on doit toujours faire preuve d'équilibre, de bon goût et de respect du style. Comme pour toute autre œuvre, il vaut mieux écouter les versions des maîtres et s'en inspirer pour nos propres créations.

EXERCICES

1. Écrivez l'armure et la progression harmonique usuelle d'un *blues en fa*.

Three blank musical staves in treble clef with a common time signature 'C' for writing the exercise.

2. Dans le *blues* en si^b qui suit, écrivez en dessous du chiffrage proposé des accords de substitution aux mesures suivantes : 4, 6, 8, 9, 11 et 12.

B \flat 7 E \flat 7 B \flat 7 B \flat 7

Accords:

E \flat 7 E \flat 7 B \flat 7 B \flat 7

Accords:

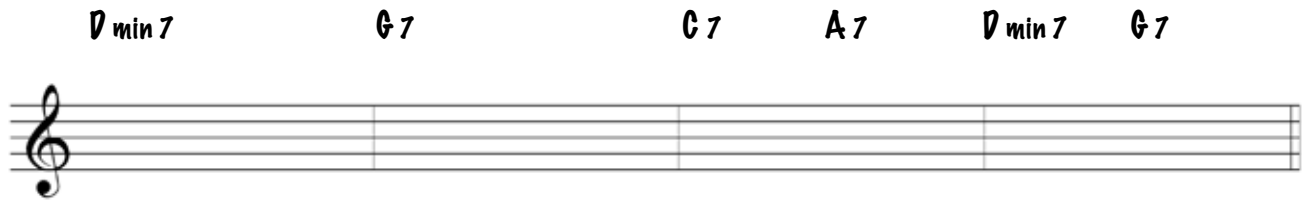
F7 F7 B \flat 7 C min 7 F7

Accords:

3. À partir de la première phrase donnée, complétez la mélodie sur la forme *blues* suivante (antécédent, antécédent, conséquent).

C7 C7 C7 C7

F7 F7 C7 C7



10.8 La fugue

10.8.1 La fugue versus les formes musicales

Dans ce chapitre, nous avons discuté de plusieurs formes musicales, mais la fugue se distingue de ces dernières par plusieurs facteurs. D'abord, la fugue n'est pas une forme, mais plutôt un genre musical. On se rappelle qu'une forme simple constitue un tout homogène et autonome dont la structure peut se retrouver dans un grand nombre d'œuvres. Cependant, la structure formelle d'une fugue est rarement réutilisée dans une autre. Ne partageant donc pas une structure formelle commune, les fugues ne font pas partie de la famille des formes musicales.

Le genre, de son côté, regroupe un ensemble d'œuvres n'ayant pas nécessairement un plan formel commun, mais qui partagent des affinités de caractère. Une œuvre peut donc être classée dans un ou plusieurs genres différents, selon le niveau de généralité visé. Par exemple, une fugue du *Clavier bien tempéré* de J. S. Bach peut être représentative des genres suivants : *musique baroque*, *musique polyphonique*, *musique instrumentale*, *fugue*, etc.

La texture est aussi un facteur différenciant la fugue des formes musicales. Les rondos, les sonates et les autres formes étudiées jusqu'ici avaient une texture dite *homophone* qui signifie que ses parties respectent la même rythmique ; en d'autres mots, cette texture ne constitue pas une superposition de voix différenciées. De son côté, la fugue se caractérise par une texture polyphonique. Par *polyphonie*, on entend la superposition de plusieurs lignes mélodiques (ou voix) où chacune manifeste une certaine indépendance mélodique et rythmique par rapport aux autres. La texture est considérée fixe lorsqu'à l'intérieur d'un passage donné le même nombre de voix est conservé du début à la fin. Une fugue à trois voix fera donc entendre un maximum de trois voix simultanées, bien qu'à certains moments une ou deux voix peuvent être muettes. Les deux voix extérieures d'une fugue se nomment toujours *soprano* et *basse*, tandis que la ou les voix intermédiaires portent la ou les appellations *alto* et *ténor*. Si l'œuvre emploie cinq voix, les registres se présentent selon l'une ou l'autre de ces répartitions : *soprano 1*, *soprano 2*, *alto*, *ténor*, *basse* ou *soprano*, *alto*, *ténor*, *baryton* et *basse*.

Exemple 4: J. S. Bach, *Clavier bien tempéré, fugue VI en ré mineur, m. 1-5*

On appelle *exposition* la section où toutes les voix font entendre le sujet ou la réponse au moins une fois.

Les procédés qui peuvent ensuite être employés au cours de la fugue seront abordés au point 10.8.3. Cependant, le sujet, accompagné ou non de sa réponse, réapparaît habituellement à quelques reprises dans l'œuvre. Il est généralement présenté dans les tons voisins. Ces passages se nomment *répercussions*.

La *péroration* ou section terminale de l'œuvre présente la dernière récurrence du sujet dans le ton principal.

Le plan tonal d'une fugue se présente comme suit. D'abord le ton initial et celui de la dominante apparaissent dans l'exposition. La partie centrale de l'œuvre, qui est plus mouvante, fait entendre le matériel motivique dans divers tons voisins et dans le ton principal. Finalement, la péroration se fait dans le ton initial.

10.8.3 Les éléments variables de la fugue

Voici les éléments variables qu'on peut retrouver dans une fugue.

- Un contre-sujet : un élément motivique qui accompagne le sujet dans l'exposition (voir exemples 3 et 4). Il est généralement réutilisé avec chaque entrée du sujet.
- Une codetta : section apparaissant dans l'exposition d'une fugue et qui s'intercale entre deux entrées du sujet. Elle permet de moduler et se termine généralement par une cadence claire.
- Une partie non motivique : toute figure qui n'est pas clairement dérivée du matériel motivique initial et qui n'est pas soumise à l'imitation ou à la répétition.
- Une contre-exposition : une section suivant l'exposition, où le matériel initial (sujet-réponse) est présenté à nouveau en respectant les relations tonales tonique-dominante. Cependant, la contre-exposition se distingue de l'exposition du fait que toutes les voix sont actives ; les unes présentent le sujet ou la réponse, les autres, un contrepoint libre.
- Un épisode : un passage plus ou moins long servant à lier deux entrées successives du sujet. Il est modulant, souvent en marches d'harmonie, et conçu soit sur des fragments du matériel motivique initial, soit sur un nouveau matériel motivique réservé exclusivement à cette fin.
- Une strette : une section où les entrées du sujet et de la réponse sont de plus en plus rapprochées, jusqu'à se chevaucher.
- Une coda : une section libre suivant la cadence parfaite finale et exposant habituellement le sujet dans le ton principal.

L'harmonie à quatre voix

L'harmonie est l'art de la formation et de l'enchaînement des accords. On dit que l'harmonie se préoccupe des événements verticaux de la musique, par opposition au contrepoint qui, lui, s'occupe de l'aspect horizontal. Ces notions abstraites, qui semblent bien indépendantes les unes des autres, sont pourtant intimement liées. En fait, l'harmonie doit au contrepoint nombre de ses principes. Par exemple, il serait inconcevable d'écrire une réalisation harmonique sans se préoccuper de la ligne mélodique qu'emprunterait chacune de ses voix. Dans les exercices d'harmonie, on tentera donc à la fois de créer des lignes mélodiques intéressantes pour chacune des quatre voix (du moins pour le soprano et la basse) et de respecter une progression d'accords logique qui ne transgresse en rien les conventions de l'harmonie fonctionnelle.

11.1 Le style choral

L'harmonie que nous abordons tend à imiter le style choral de l'époque baroque, par exemple celui de J. S. Bach. Ce style est issu d'une longue tradition reliée à la musique vocale sacrée ; il trouve ses origines dans la réforme de l'Église germanique développée par Martin Luther dès 1517. Ce dernier, grand amateur de la musique, désirait faire participer tous les fidèles aux cérémonies religieuses en les faisant chanter. Sur des textes bibliques ou d'autres à caractère religieux, des airs profanes étaient utilisés et de nouvelles pièces étaient composées et harmonisées à quatre voix pour les fidèles. Les chorals, nés des textes qui les supportaient, devaient demeurer compréhensibles pour l'assistance ; c'est pourquoi les chorals sont généralement de caractère homorythmique, où chaque syllabe est prononcée simultanément par les quatre voix.

11.2 Notions préliminaires à l'écriture de style choral

11.2.1 Ambitus et tessiture

Comme le style choral s'adresse aux chanteurs, il conviendra de délimiter l'*ambitus*, étendue vocale possible, et la *tessiture*, étendue vocale moyenne (ou confortable) des quatre voix. Nous respecterons ces limites dans nos réalisations. Les quatre voix utilisées dans le style choral sont le soprano, l'alto, le ténor et la basse. Dans l'exemple 1, l'ambitus usuel est illustré en rondes, la tessiture, en noires.

Exemple 1 : Ambitus et tessiture des quatre voix basés sur les chorals de J. S. Bach

The image shows four musical staves representing the voices: Soprano, Alto, Ténor, and Basse. Each staff has a clef and a key signature of one flat (B-flat). The Soprano staff uses a treble clef, the Alto a soprano clef, the Ténor a bass clef, and the Basse a bass clef. The ambitus (range) is indicated by open circles (rondes) at the top and bottom of the range for each voice. The tessitura (comfortable range) is indicated by solid dots (noires) within the range. The Soprano range is from G4 to G5, the Alto from C4 to G4, the Ténor from C3 to G4, and the Basse from C2 to G3. The tessitura for Soprano is from G4 to B4, for Alto from G3 to B3, for Ténor from G3 to B3, and for Basse from G2 to B2.

11.2.2 Les mouvements entre les voix

Il est important de différencier les mouvements créés par la direction de ces voix. On en compte quatre :

- Le mouvement direct, où deux voix (ou plus) vont dans la même direction (exemple 2a).
- le mouvement parallèle, où les deux voix, en plus d'aller dans la même direction, conservent la même distance intervallique (exemple 2b).
- le mouvement contraire, où les voix se dirigent dans des directions opposées (exemple 2c).
- le mouvement oblique (exemple 2d), où l'une des voix reste en place tandis que l'autre bouge.

Exemple 2

a) mouvement direct b) mouvement parallèle c) mouvement contraire d) mouvement oblique



11.2.3 Les mouvements dans une même voix

Il existe deux types de mouvements d'intervalle dans une voix donnée : *concordant* et *discordant*. Le mouvement *concordant* se fait sur les intervalles faciles à chanter dans la gamme diatonique : les 2^{des}, 3^{ces} et 6^{tes} majeures et mineures, les 4^{tes}, 5^{tes} et 8^{ves} justes. Le mouvement *discordant* s'effectue sur tous les types de 7^{es}, sur tous les intervalles diminués et augmentés et sur tous les intervalles redoublés. Le mouvement mélodique de chaque voix peut être conjoint (intervalle de seconde) ou disjoint (plus d'une seconde). Il y a absence de mouvement lorsque la note est répétée. Dans l'ordre, on privilégie les mouvements conjoints parce qu'ils sont plus aisés à chanter. On permet aussi les sauts sur les intervalles concordants. Au-delà d'un saut de tierce, les sauts concordants sont préférablement suivis d'un mouvement conjoint dans la direction opposée. Dans nos exercices, seuls les mouvements discordants suivants sont tolérés : le saut de quarte augmentée ou de quinte diminuée si la note d'arrivée de ce saut est une note à mouvement obligé suivie de sa résolution habituelle, par exemple la sensible se dirigeant vers la tonique (exemple 3a : alto, *do-sol[#]-la*). Dans le mode mineur harmonique, on évite le mouvement discordant de seconde augmentée situé entre le sixième et le septième degré (par exemple, *fa-sol[#]* en *la* mineur).

11.2.4 Les mouvements parallèles défendus

Il a été dit plus tôt que l'on préférerait accorder plus d'indépendance mélodique à chaque voix et ainsi limiter les mouvements parallèles entre les voix. **On exclura donc, entre les voix prises deux à deux, tous les mouvements d'unisson et d'octave parallèles parce qu'ils ne donnent pas d'indépendance à ces voix** (exemple 3b : ténor et soprano, *si-si, la-la*). De leur côté, **les intervalles de quinte parallèles, qui provoquent une ambiguïté tonale, sont également exclus de nos réalisations** (exemple 3c : ténor et alto, *do-sol, si-fa[#]*). On raconte aussi que les quintes parallèles auraient été bannies en réaction aux pratiques qui existaient au Moyen-Âge (par exemple dans l'*organum parallèle*).

Dans le cas des mouvements mélodiques sans changement de fondamentale (même accord), les mouvements disjoints sont permis, même s'ils provoquent des quintes ou des octaves par mouvement direct (exemple 5a) ou des chevauchements (exemple 5b).

Exemple 5

a) b)

Do M: vi vi⁶ V

Dans le cas des mouvements mélodiques avec changement de fondamentale (changement d'accord), on applique le principe de la *position la plus rapprochée*. On conserve les notes communes aux deux accords dans les mêmes voix, tandis que les voix qui bougent le font avec le plus petit intervalle (exemple 6a). Mais l'interdiction des quintes et des octaves parallèles est maintenue (exemple 6b).

Exemple 6

a) b) (à éviter)

Sol M: V I V vi⁶

Si seulement une des deux voix extérieures est impliquée dans un mouvement direct amenant une quinte ou une octave, l'une de ces deux voix doit procéder par mouvement conjoint, pendant que toutes les autres voix bougent le plus conjointement possible, selon le principe de la position la plus rapprochée (exemple 7a). On ne se préoccupe pas des consonances parfaites (1^{ons}, 5^{tes} et 8^{ves}) amenées par mouvement direct, si ces intervalles n'apparaissent pas dans les voix extérieures. Les quintes et les octaves par mouvement direct sont permises entre les voix extérieures à condition que le soprano procède par mouvement conjoint (exemple 7b).

Exemple 7

a)

b)

The musical notation consists of two systems, (a) and (b), each with a treble and bass staff. In system (a), the soprano voice moves from G4 to C5 (direct fifth) and the alto voice moves from G4 to G5 (direct octave). In system (b), the soprano voice moves from G4 to C5 (direct fifth) and the bass voice moves from G2 to G3 (direct octave). The soprano in (b) moves conjunctly from G4 to A4 to B4 to C5.

La m: V^4 i^6 Do M: V^6 de V V I

11.3.2 La conduite des voix aux cadences

Dans le style choral, plusieurs phrases successives sont ponctuées par des cadences soulignées par des points d'orgue. Entre une cadence et le début de la phrase suivante, la conduite des voix peut se faire avec une grande liberté donnant lieu à des mouvements disjoints importants (exemple 8a), des sauts discordants (exemple 8b) et même des fausses relations d'octave augmentée ou diminuée (exemple 8c). Seuls les mouvements de quintes et d'octaves parallèles sont défendus.

Exemple 9

a) (à éviter)

b) 3^{ce} redoublée

c) 5^{te} redoublée

Dans les accords en position de sixte, on peut redoubler la fondamentale de l'accord (premier choix), la quinte de l'accord (second choix) ou la tierce (dernier recours) (exemples 10a, b et c).

Exemple 10

a) Fondamentale redoublée

b) 5^{te} redoublée

c) 3^{ce} redoublée

L'accord de sixte et quarte contient un intervalle dissonant, la quarte, qui demande préparation et résolution. Dans les chorals de Bach, cet accord est rarement utilisé et, presque sans exception, la **basse est alors redoublée** (exemple 11a). La quarte est approchée et résolue soit comme un retard, soit comme une note de passage ou une broderie (exemples 11b et c).

c) d)

Si b M.: I V I *Sol m.:* iv V[#] i

e) f)

Mi b M.: IV V I *Do m.:* iv V[#] i

g) h)

Ré M.: IV V I *Si m.:* iv V[#] i

2. Il manque des voix dans les exercices suivants. Complétez-les et chiffrez vos réalisations.

Do M.: I IV V I *Do M.:* iv ii V I

3. Harmonisez à quatre voix les chants donnés suivants. Chiffrez vos réalisations.

Musical notation for exercise 3: A grand staff with treble and bass clefs, common time signature. The treble staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff is empty.

4. Harmonisez à quatre voix les basses données suivantes. Chiffrez vos réalisations.

Musical notation for exercise 4: A grand staff with treble and bass clefs, common time signature. The treble staff is empty. The bass staff contains a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

5. Harmonisez à quatre voix les chants donnés suivants. Chiffrez vos réalisations.

Musical notation for exercise 5: A grand staff with treble and bass clefs, common time signature. The treble staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff is empty.

6. Complétez cette réalisation et chiffrez-la.

Musical notation for exercise 6: A grand staff with treble and bass clefs, common time signature. The treble staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff contains a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

7. Harmonisez cette basse donnée. Chiffrez votre réalisation.

8. Harmonisez ce chant donné. Chiffrez votre réalisation.

9. Ajout des accords de sixte. Réalisez cette basse donnée et chiffrez les accords non identifiés.

Sol M:

I⁶

V⁶

Exemple 15

a)

b)

Do M: I V⁴/₆ I

Sol M: I IV⁴/₆ I

EXERCICES

13. Accords de sixte et quarte.

Do M: ii V⁴/₆-----3

Sol m: i V⁴/₆[#] i iv i

Exemple 17

Do M: V^7 I V^7 I V^7 I V^7 I

6 4

Les renversements de l'accord de dominante, 5, 3, et 2, sont toujours complets, leur dissonance est habituellement préparée et toujours résolue (exemples 18a, b, c et d).

6

4

La résolution régulière de l'accord V^5 se fait sur I, celle du V^3 se fait sur I ou I^6 et celle de V^2 se fait sur I^6 .

Exemple 18

a) b) c) d)

Do M: V^5 I V^3 I V^3 I V I

L'accord de résolution est incomplet lorsqu'on ne peut procéder à la résolution indirecte d'une des deux notes à mouvement obligé (revoir l'exemple 16b). Rappelons que l'on peut utiliser l'accord V^7 incomplet (sans quinte) et le résoudre alors sur un accord complet (exemple 17b).

Les mouvements mélodiques à l'intérieur de l'accord de dominante ne peuvent résoudre une dissonance. Si un accord de dominante comprenant une septième est suivi d'un autre accord du même degré, on ne doit jamais omettre la septième dans le second. Le fait d'introduire la septième comme note de passage contribue à enrichir l'harmonie (exemple 19).

Exemple 19

The musical notation for Example 19 consists of two systems of chords, each with a treble and bass clef staff. The first system is in Fa major (one flat) and the second is in Sol minor (two flats). The first system shows a progression from an 8th chord (F4, A4, C5) to a 7th chord (F4, A4, C5, E5). The second system shows a progression from an 8th chord (G4, B4, D5) to a 7th chord (G4, B4, D5, F5). The bass line in both systems shows a half-note bass line for the 8th chord and a quarter-note bass line for the 7th chord.

8 ----- 7

Fa M:

8 ----- 7

Sol m: #

La résolution des accords de quatre sons du V^e degré est dite irrégulière, si le mouvement des fondamentales ne se fait pas par quarte ascendante (ou quinte descendante). L'enchaînement le plus commun est celui de la cadence rompue, V^7 -vi, où les fondamentales effectuent un mouvement de seconde ascendante (exemple 20a). Dans ce cas, le triton est résolu normalement et on redouble la tierce de l'accord de résolution ou la fondamentale. Dans l'exemple 20b, on redouble la fondamentale si la résolution indirecte (d'une voix à une autre) de la sensible est possible.

Exemple 20

a)

b)

Ré M: 7

Do M: 7

EXERCICES

15. Emploi d'accords de dominante à quatre sons.

Fa M: ⁷V I Sol m: ⁷V[#] i Do M: IV ⁷V I

22. Harmonisez le chant donné suivant. Complétez le chiffrage en utilisant autant d'accords de dominante à quatre voix que possible.

Do m: 6 6 7
 V⁵ iv iv V⁷

23. Harmonisez la basse donnée suivante en utilisant le plus d'accords possibles de dominante à quatre voix.

Mi m:

11.6.2 Les accords du degré vii à fonction de dominante

Parce qu'il contient le triton caractéristique de la fonction de dominante, l'accord diminué formé sur la sensible est considéré comme un accord de dominante sans fondamentale. Il sera généralement utilisé comme accord de passage ou de broderie. Il est quelquefois à trois sons, plus souvent en premier renversement (vii^{o6}), mais plus souvent à quatre sons (vii^{o7} , vii^{o5}_5).

À trois sons, il est toujours préférable de redoubler la voix qui ne fait pas partie du triton dans cet accord, c'est-à-dire la tierce.

30. Employez votre propre chiffrage et utilisez des accords du ii^e degré de quatre sons.

31. Faites de même ici.

11.6.4 Les dominantes secondaires

Pour enrichir l'harmonie, on peut créer des emprunts aux tons voisins en faisant précéder certains degrés par des dominantes secondaires. Dans nos réalisations à quatre voix, on fera attention de :

- faire suivre la dominante secondaire par l'accord de résolution habituel, exemples : V de V - V ; V² de IV - IV⁶ ;
- conserver le chromatisme dans la même voix ;
- résoudre tous les mouvements obligés (dissonances) correctement.

Exemple 25

Exercice 32.

Do M: I V⁷de V V I La m: i iv V⁶ de V V⁷ i

33a.

33b.

Sol m: i V⁷ de iv iv V[#] Si^b M: I V² de IV IV⁶ IV

34. Complétez le chiffrage de votre réalisation.

Fa m: i V⁶ i V⁶ de iv iv V⁷ de V V⁶ i V^{6b} V⁷

Exemple 26

a)

b)

Do m: 6b 7
 N V \natural

 6b 6-----5
 N V 4----- \natural

La voix qui fait entendre l'altération descendante (le *ré^b* au soprano) doit être obligatoirement suivie d'un mouvement descendant. En raison de son rôle de prédominante, l'accord de sixte napolitaine précède toujours un accord de dominante. L'enchaînement direct de ces deux accords (exemple 26a) provoque cependant un saut de tierce diminuée au soprano. Bien qu'il soit accepté dans le langage tonal, on peut en atténuer l'effet en plaçant entre les deux un accord de sixte et quarte cadentiel (exemple 26b).

Sachant que l'accord de sixte napolitaine provoque un effet de surprise, on ne doit pas en abuser dans nos réalisations. Il sera souhaitable de le réserver à l'approche des cadences.

EXERCICES

37a. L'accord de sixte napolitaine.

37b. Chiffrez votre réalisation.

La m: i N^{6b} V^{#7} i Ré m: N^{6b}

38. Chiffrez votre réalisation.

39. Complétez le chiffrage de votre réalisation.

Si m: V² N^{6#4}

40. Complétez le chiffrage de votre réalisation.

Mi m:

VI IV⁶

Symboles harmoniques en musique pop

La musique populaire dans son ensemble (jazz, comédie musicale, chanson, etc.) est généralement réalisée pour diffusion rapide. Ceux et celles qui la créent ont mis au point des techniques d'écriture et une nomenclature qui permettent à tous les intervenants de réaliser cette musique rapidement et efficacement. Bien que la musique pop soit quelquefois écrite à la manière de la musique classique, elle est davantage rendue sous forme de partitions directrices (*lead sheets*), sorte de partitions maîtresses constituées généralement de la mélodie, des symboles d'accords chiffrés et de toute autre indication nécessaire à une réalisation musicale efficace de l'œuvre.

Avant d'étudier des partitions directrices et quelques formes musicales pop, abordons les symboles harmoniques qui y sont utilisés.

12.1 L'harmonie pop : ses symboles, son usage

Par convention, la musique populaire emploie le système alphabétique pour le nom des accords (et aussi des notes) ; chacune des sept notes de la gamme se voit jumelée à une lettre majuscule comprise entre **A** et **G**. Le tableau 1 fait état de la correspondance entre les deux systèmes.

Correspondance des deux systèmes de notation musicale

la	si	do	ré	mi	fa	sol
A	B	C	D	E	F	G

Lorsqu'on désire écrire une note ou un accord altérés, le système de notation pop fait usage de deux symboles courants : le dièse, #, et le bémol, *b*. Par exemple, *si* bémol se lit **B^b** et *fa* dièse, **F[#]**. Comme le système de notation utilisé en musique pop n'emploie que ces deux signes d'altération, on doit faire usage de l'enharmoine pour chiffrer un accord affecté d'une double altération. Par exemple, un accord de *la* double-dièse se chiffre simplement **B**.

Chaque type d'accord utilise des symboles propres. Voyons donc les symboles utilisés pour les triades, les accords de quatre sons les plus courants, l'accord **sus 4** et la triade avec dissonance ajoutée.

12.1.1 Les triades

Les triades majeures en position fondamentale se notent simplement par la lettre correspondant au nom de l'accord. Par exemple, l'accord de *do* majeur s'écrit **C**, celui de *mi* bémol, **E^b**.

Les triades mineures en position fondamentale se distinguent par l'ajout de l'abréviation min. Bien qu'ils soient moins courants, on rencontre également les signes suivants : *m*, *mi* et ⁻. Par exemple, l'accord de *la* bémol mineur se note **A^b min**, mais il peut aussi prendre les formes suivantes : **A^b m**, **A^b mi** ou **A^b -**.

Une triade diminuée en position fondamentale est représentée par la lettre correspondant à la note la plus basse de l'accord et suivie du signe ⁰. On emploie plus rarement l'abréviation suivante : **dim**. La triade diminuée de *si* est représentée par **B⁰**, quelquefois par **B dim**.

Une triade augmentée en position fondamentale se note par la lettre correspondant à la note la plus basse de l'accord et est accompagnée du signe ^(#5). On utilise quelquefois l'abréviation **aug** ou le symbole ⁺. La triade augmentée de *do* se représente ainsi : **C^(#5)** ou **C^{aug}** ou **C⁺**.

Exemple 1 : Les quatre triades de *do*

Contrairement à la basse chiffrée de l'ère baroque, les renversements des accords en langage pop ne sont pas notés par des chiffres arabes différents mais par la superposition de deux lettres. La lettre supérieure représente l'accord, la lettre inférieure, la note de basse. Par exemple, l'accord de *la* diminué en deuxième renversement s'écrit : **A^o/E^b**. Il en va de même pour tous les renversements de tous les accords.

On devine que ce système n'aura pas les mêmes applications en analyse que la basse chiffrée ; l'écriture des renversements d'accords et l'usage de l'enharmoine à certains moments en font foi. Rappelons-nous que ce système a été conçu d'abord pour la lecture à vue et l'interprétation des pièces populaires.

12.1.2 Les accords de quatre sons (et plus)

Les accords à quatre sons les plus fréquemment utilisés en musique pop sont constitués de triades auxquelles s'ajoutent une septième ou une sixte par rapport à la basse. La valeur par défaut du chiffre 7 (septième) qui suit un symbole d'accord correspond à une septième mineure. Les chiffres 6 (sixte), 9 (neuvième) et 13 (treizième) correspondent par défaut à des intervalles majeurs. Dans le cas de la onzième (11), c'est l'intervalle juste qu'on écrit par défaut. En fait, tous les chiffres non altérés qui peuvent accompagner un symbole d'accord se retrouvent sur un accord de dominante et sont les notes qu'on retrouve l'intérieur du mode mixo-lydien, comme le démontre l'exemple 2 avec l'accord **G⁷ 1³**. Vous remarquerez qu'on a omis la onzième dans l'accord de **G⁷ 1³**. Cette exclusion est due à la forte dissonance de 9^e mineure que provoquerait la présence simultanée de

la tierce (*si*) et de la onzième (*do*) de l'exemple 2. On expliquera davantage cette situation au chapitre suivant. Donc, lorsqu'on chiffre l'accord \mathbf{G}^{13} , cet accord comprend par défaut la triade majeure, la 7^e mineure, la 9^e majeure et la 13^e majeure ; la 11^e en est exclue.

Exemple 2 : Les extensions d'un accord basé sur le V^e degré (mode mixo-lydien) dans le ton de *do* majeur

\mathbf{G}^{13}

Do M. : V¹³

A) Les triades avec septième ajoutée

Les accords majeurs de quatre sons se divisent en deux classes : l'accord de septième majeure (qui a une fonction de tonique ou d'accord de prédominante) qu'on rencontre sur les premier et quatrième degrés de la gamme majeure et l'accord de septième de dominante (qui a une fonction de dominante) qui se situe sur le cinquième degré de la même gamme. L'accord de septième de dominante en position fondamentale sur *do* se lit : \mathbf{C}^7 (valeur par défaut). Il comprend les notes *do*, *mi*, *sol* et *si* ^{*b*}. L'accord de septième majeure de *do* en position fondamentale se chiffre $\mathbf{C} \text{maj}^7$ et comprend les notes *do*, *mi*, *sol* et *si*. Remarquez qu'on a ajouté « maj » avant le chiffre 7. Cette particule s'applique évidemment à l'intervalle de 7^e qui est maintenant majeur.

Comme dans le cas des triades, le renversement des accords ne se traduit pas encore par la superposition de deux lettres. Par exemple, l'accord de septième majeure de *fa* en deuxième renversement se chiffre $\mathbf{F} \text{maj}^7 / \mathbf{C}$.

Exemple 3 : Divers accords de septième majeure et de septième de dominante

Do M.: I Fa M.: V Do M.: IV

On retrouve les accords de septième mineure sur les deuxième, troisième et sixième degrés de la gamme majeure. En position fondamentale, leur chiffrage est constitué de la lettre correspondante, de l'abréviation min et du chiffre 7. Par exemple, l'accord de septième mineure de *fa* dièse se lit **F# min 7** et est constitué des notes *fa #*, *la*, *do #* et *mi*.

L'accord de septième diminuée qui apparaît sur le septième degré de la gamme mineure harmonique se lit presque à la manière d'un accord de septième mineure, cependant l'abréviation min est remplacée par le symbole °. Par exemple, l'accord de septième diminuée de *sol #* en position fondamentale se présente ainsi : **G# o7**. Cet accord comprend les notes *sol #*, *si*, *ré*, *fa*. Le symbole ° s'applique non seulement à la quinte, mais aussi à la 7^e de l'accord. C'est une exception dont il faudra se méfier.

Exemple 4 : Divers accords de septième mineure et de septième diminuée

Mi M.: ii La m.: vii° Do M.: ii

Les accords de septième que nous venons d'énumérer sont les plus courants. Dans ce système de chiffrage, tout autre accord de septième est constitué de notes altérées. Ces dernières sont généralement la quinte et la septième individuellement ou simultanément.

Ces altérations sont alors notées entre parenthèses. Bien qu'il existe plusieurs types d'accords à quatre sons constitués de notes altérées, nous n'étudierons que les formes les plus courantes.

La triade diminuée avec septième mineure ajoutée agit en réalité comme un accord de prédominante apparaissant sur le deuxième degré du mode mineur harmonique ou le septième degré du

ton majeur relatif. Parce qu'il a une fonction d'accord de prédominante, il est plus courant de considérer cet accord comme un mineur 7 avec quinte abaissée (b5). D'ailleurs certains auteurs le désignent *accord semi-diminué*. Dans le ton de *si^b* mineur, il se compose des notes *do, mi^b, sol^b, si^b* et se lit **C min 7(b5)** (exemple 5a). On retrouve également cet accord au septième degré du ton de *ré^b* majeur. Suivi de la résolution sur le 1^{er} degré (**D^b**), il est l'équivalent de l'accord de 7^e de *sensible* en harmonie classique et il est alors considéré comme un accord à fonction de dominante.

On reconnaît aussi l'accord mineur avec septième majeure ajoutée que l'on trouve sur la tonique du mode mineur harmonique. Par exemple, dans le ton de *ré* mineur, il est formé des notes *ré, fa, la, do[#]* et se chiffre **D min (maj7)** (exemple 5b).

Il est également possible de renverser tous ces types d'accords. L'exemple 5c présente l'accord **D min 7(b5)** en premier renversement.

Exemple 5 : Divers accords mineur 7 (b5) et l'accord mineur avec septième majeure

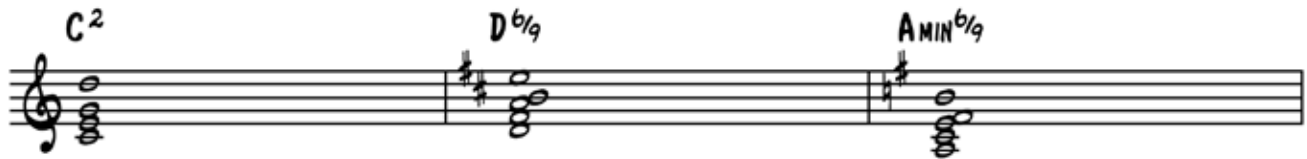
Si *b* m. : ii Ré m. : i Do m. : ii

Dans les accords de 4 sons, on rencontre 2 types d'accords de dominante avec altération de la quinte : #5 ou b5. Le premier avec la #5 dans le ton de *ré* majeur ou mineur est constitué des notes *la, do[#], mi[#], sol* et se chiffre **A 7 (#5)** (exemple 6a). Avec une quinte abaissée (b5), cet accord sur *ré* se chiffre **D 7 (b5)** et comporte les notes suivantes : *ré, fa[#], la^b* et *do* (exemple 6c).

Toujours dans les accords de 4 sons, un accord de tonique ou de prédominante peut également présenter une altération de la quinte (#5 ou b5). Par exemple, issu du troisième degré de la gamme mineure harmonique, on trouve l'accord **maj 7(#5)**. Il est quelquefois substitué à l'accord de tonique (surtout comme accord final). En *la* mineur, il comporte les notes *do, mi, sol #* et *si* et est symbolisé par le chiffrage **C maj 7 (#5)** (exemple 6b).

10b). En mineur, ce type d'accord diffère du précédent par la présence d'une tierce mineure. L'exemple 10c exemplifie l'accord de **A min⁶9**.

Exemple 10: Triades avec notes ajoutées



Do M.: I

Ré M.: I

Sol M.: ii

Les tableaux qui suivent permettront de récapituler les notions relatives aux types d'accords répertoriés dans ce chapitre.

ACCORDS ET CHIFFRAGES CORRESPONDANTS

LES TRIADES

Gamme de *do* majeur



Gamme de *la* mineur harmonique



Gamme de *la* mineur mélodique ascendant



LES ACCORDS DE SEPTIÈME

Gamme de *do* majeur

C MAJ⁷ D MIN⁷ E MIN⁷ F MAJ⁷ G⁷ A MIN⁷ B MIN^{7(b5)}

Gamme de *la* mineur harmonique

A MIN^(MAJ7) B MIN^{7(b5)} C MAJ^{7(♯5)} D MIN⁷ E⁷ F MAJ⁷ G^{♯o7}

Gamme de *la* mineur mélodique ascendant (mineur mélodique jazz)

A MIN^(MAJ7) B MIN⁷ C MAJ^{7(♯5)} D⁷ E⁷ F[♯] MIN^{7(b5)} G[♯] MIN^{7(b5)}

LES ACCORDS DE SIXTE AJOUTÉE ET LES ACCORDS DE SEPTIÈME CORRESPONDANTS

C^b C MIN^b A MIN⁷ A MIN^{7(b5)}

EXERCICES

1. Écrivez au-dessus de la portée le chiffrage (système pop) des accords suivants :

The first staff contains the following chords from left to right: D^bMAJ⁷, E^bMIN⁷/G, F[#]MAJ⁷, G^bMIN⁷, A[#]MIN⁷, B^bMIN⁷, and C^bMIN⁷.
 The second staff contains: D[#]MAJ⁷, E^bMIN⁷/G, F[#]MAJ⁷, G^bMIN⁷, A[#]MIN⁷, B^bMIN⁷, and C^bMIN⁷.
 The third staff contains: D^bMAJ⁷, E^bMIN⁷/G, F[#]MAJ⁷, G^bMIN⁷, A[#]MIN⁷, B^bMIN⁷, and C^bMIN⁷.

2. Écrivez dans la portée les accords suivants :

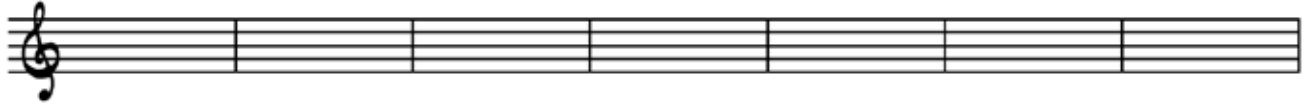
D^{MAJ7} E^{MIN7/G} F^{b/C} G^{#7/D#} A^{MIN7(b5)} B^{bMIN} C^{#7(b5)}

G^{7sus} C^{MINb} D^{b07} F^{7(♯5)} E^{MIN7(b5)} B^{MAJ7} A^{MIN(MAJ7)}

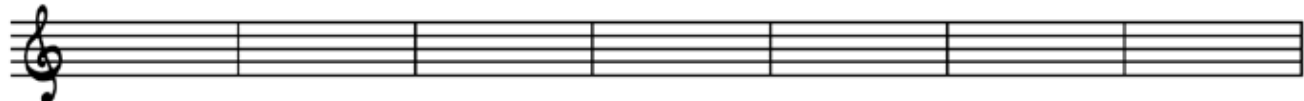
C^{MIN7/F} A^{b/9} C^{#MINb/9} A^{MIN7/D} F/G B^{7(♯5)/D#} E^{MINb/A}

3. Écrivez l'accord de *ré* sous les formes suivantes :

D^{AUG}	D^{MAJ^7}	D^{MIN^7}	$D^{MIN^7(b5)}$	D^2	$D^{b/9}$	$D^{MIN^{b/9}}$
-----------	-------------	-------------	-----------------	-------	-----------	-----------------



D^{o7}	D^7	D^b	D^{MIN^b}	$D^{7(b5)}$	$D^{MIN^{(MAJ^7)}}$	D^7_{SUS}
----------	-------	-------	-------------	-------------	---------------------	-------------



4. Choisissez des « standards » du répertoire jazz écrits sous forme de partitions directrices, tels que *Autumn Leaves*, *Take the A Train*, *All the Things You Are*, *Satin Doll*, *All of Me*, *Blue Bossa*, etc. Écrivez chaque accord (système pop) dans la portée et faites l'analyse harmonique (basse chiffrée) de chaque œuvre.

12.2 Les modes

Par mode, on entend la répartition des intervalles d'une gamme (ou échelle) et la fonction tonale donnée à chaque note de cette gamme. Par exemple, le mode ionien de *do* contient sept notes respectant une organisation intervallique précise dans laquelle chaque note a un rôle à jouer : le *do* est la tonique, le *sol* la dominante, le *si*, la sensible. Il existe plusieurs types de modes, certains sont issus de la gamme majeure et des gammes mineures, d'autres appartiennent à des traditions plus éloignées : pentatoniques (d'origine universelle), andalou (d'origine tsigane), etc.

Dans ce chapitre, nous limiterons notre travail aux sept modes issus de la gamme majeure, aux modes de blues (revoir le chapitre 10, point 7) et au mode mineur mélodique jazz.

12.2.1 Les modes issus de la gamme majeure diatonique

On reconnaît sept modes qui peuvent être créés à partir d'une gamme diatonique majeure. En prenant par exemple la gamme diatonique naturelle et en déplaçant le centre tonal (la note de départ), on obtient les modes suivants.

Centre tonal	Nom du mode
<i>Do</i>	Ionien (gamme majeure)
<i>Ré</i>	Dorien
<i>Mi</i>	Phrygien
<i>Fa</i>	Lydien
<i>Sol</i>	Mixo-lydien
<i>La</i>	Éolien (mineur ancien ou mineur naturel)
<i>Si</i>	Locrien (inusité)

Une œuvre ou le passage d'une œuvre sera basé sur un mode issu de la gamme majeure si toutes les notes sont présentes, si le centre tonal correspond à l'un des modèles nommés plus haut (transposés ou non) et si le rapport dominante-tonique (V-I) est conservé. On comprend alors pourquoi le mode locrien est inusité ; il est impossible d'établir un rapport de quinte juste entre *fa* et *si*. De plus, l'accord diminué, *si-ré-fa*, ne peut constituer un accord final, car il est trop instable et appelle une autre résolution.

Certains modes présenteront alors diverses formes de résolution V-I. Par exemple, les modes dorien et éolien affichent un enchaînement v-i, le mode phrygien, v⁰-i, et le mode mixo-lydien, v-I.

Lorsqu'on fait l'analyse formelle d'une œuvre de jazz ou de musique populaire, on se préoccupe de distinguer les réelles œuvres modales des simples allusions modales. Par exemple, une phrase musicale constituée de l'enchaînement **D min⁷ - G⁷ - C maj⁷** ne veut pas nécessairement dire que le passage est modal, même si temporairement on improvise en utilisant le mode dorien sur l'accord **D min⁷**, le mode mixo-lydien sur **G⁷** et le mode ionien sur **C maj⁷**. On doit toujours délimiter la coupe des phrases et repérer les cadences qui les terminent afin de bien cerner la structure d'une œuvre (on abordera cela au chapitre suivant).

MARCHE À SUIVRE

Pour la reconnaissance des modes, on distingue deux classes : de type majeur et de type mineur. L'identification de la classe se fait à partir de la médiane du mode. Si cette médiane forme une tierce majeure avec la note de départ, le mode est de type majeur ; sinon, il est de type mineur.

	Nom	Particularité par rapport à la gamme majeure
Modes de type majeur :	Ionien	aucune - gamme majeure traditionnelle
	Lydien	gamme majeure avec un 4 ^e degré haussé
	Mixo-lydien	gamme majeure avec un 7 ^e degré abaissé
		Particularité par rapport à la gamme mineure naturelle
Modes de type mineur :	Éolien	aucune - gamme mineure naturelle
	Dorien	gamme mineure naturelle avec un 6 ^e degré haussé
	Phrygien	gamme mineure naturelle avec un 2 ^e degré abaissé
	Locrien*	gamme mineure naturelle avec les 2 ^e et 5 ^e degrés abaissés

* Puisque le mode locrien demeure assez éloigné de son modèle de référence, le mode éolien, on pourra aussi l'identifier en considérant le demi-ton au-dessus de la note de départ comme tonique de la gamme majeure correspondante. Par exemple, le mode de *sol* locrien correspond à la gamme de *la^b* majeur.

EXERCICES

4. Écrivez les modes demandés :

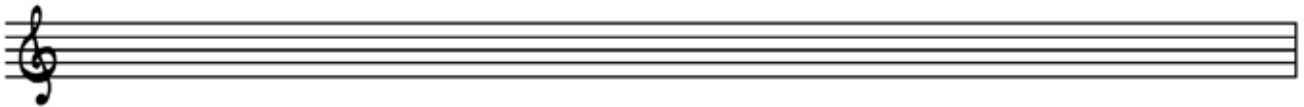
a) *ré* lydien



b) *fa[#]* dorien



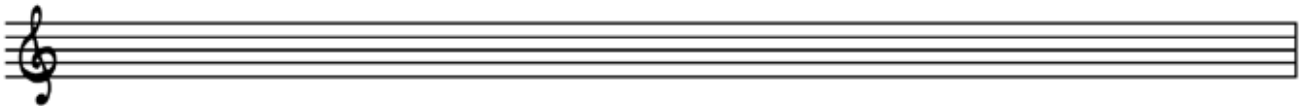
c) *la^b* ionien



d) *si* phrygien



e) *mi* dorien



5. Identifiez les modes suivants :

a)



b)



c)



d)



e)



6. Les œuvres suivantes sont-elles écrites dans l'un ou l'autre des modes tirés de la gamme diatonique ? Si oui, lequel ?

a) *Satin Doll* de Duke Ellington : section A (m. 1 à 8) _____

b) *So What* de Miles Davis : section A (m. 1 à 16) _____

So What de Miles Davis : section B (m. 17 à 32) _____

c) *La Fiesta* de Chick Corea : section A (m. 1 à 16) _____

d) *Norwegian Woods* de Lennon-McCartney :
section A (m. 1 à 16) _____

Norwegian Woods de Lennon-McCartney :
section B (m. 17 à 32) _____

12.2.2 Le mode mineur mélodique jazz

Le mode mineur mélodique jazz n'est en fait que la forme ascendante du mode mineur mélodique «classique». Le mode classique contient un sixième et un septième degrés haussés par rapport à l'armure dans sa forme ascendante. Dans la forme descendante, les sixième et septième degrés reviennent à leur position initiale et respectent l'armure. En jazz, les sixième et septième degrés demeurent toujours haussés par rapport à l'armure.

Les modes mineurs mélodiques

a) classique



b) jazz

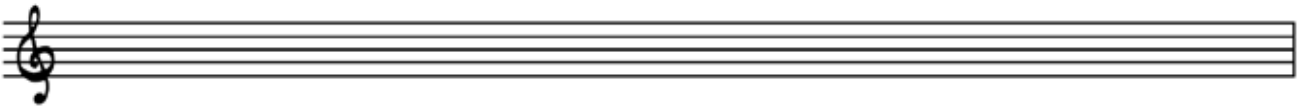


Tout comme la gamme majeure, la gamme mineure mélodique jazz est à la base d'une série de modes qui sont employés surtout dans le jazz et la musique populaire: *superlocrien* (sur le 7^e degré de la gamme), *lydien de dominante* (sur le 4^e degré), *locrien II* (sur le 6^e degré), etc. Ces modes ainsi que quelques modes de la gamme mineure harmonique seront abordés dans le chapitre intitulé *Musique pop – progressions harmoniques et modes correspondants*.

EXERCICES

7. Écrivez le mode mineur mélodique jazz dans les tons suivants :

a) *ré* mineur



b) *sol* # mineur



c) *si* *b* mineur



Musique pop : progressions harmoniques et modes correspondants

13.1 Les progressions par cycle de quintes descendantes

Une grande partie des progressions harmoniques utilisées en musique d'origine occidentale (classique, populaire, jazz) proposent sur le plan harmonique un mouvement des basses respectant un cycle de quintes descendantes. Comme on l'a étudié précédemment, une phrase harmonique complète dans le répertoire classique est constituée d'au moins quatre éléments : l'établissement de la tonique (I), de la prédominante (ii, IV, vi ou III), de la dominante (V ou vii^o) et le retour de la tonique (I). En musique pop et jazz, ces fonctions sont toujours présentes, mais elles peuvent être traitées différemment. Il sera donc commun d'exclure la fonction initiale de tonique dans une phrase harmonique et de limiter cette phrase aux fonctions V-I ou encore ii-V-I. On remarquera aussi que la fonction de prédominante sur un quatrième degré (IV) très utilisée en musique classique sera peu fréquente en jazz, on lui préfère l'accord du deuxième degré (ii), aussi bien dans les tons majeurs que mineurs.

Avant d'étudier la composition des accords, voyons d'abord les mouvements de basse (fondamentales des accords) utilisés dans les progressions pop et jazz. La progression la plus utilisée dans le répertoire des standards de jazz est l'enchaînement ii min⁷ – V⁷ – I maj⁷ dans le mode majeur et son équivalent dans le mode mineur, ii min^{7(b5)} – V^{7(b9)} – i min^(maj7). On remarque que les basses de ces enchaînements suivent un mouvement de 5^{tes} descendantes. Par exemple, en *do* majeur, la basse de l'accord du degré ii (*ré*) se situe bien à distance d'une 5^{te} juste par rapport à la basse de l'accord du degré V (*sol*) qui est aussi à distance d'une 5^{te} juste de la basse du degré I (*do*), comme le montre l'exemple 1.

Exemple 1 : Mouvement des basses par 5^{tes} justes descendantes de l'enchaînement ii-V-I en *do* majeur

Fonction de prédominante

Fonction de dominante

Fonction de tonique



Do M.: ii

V

I

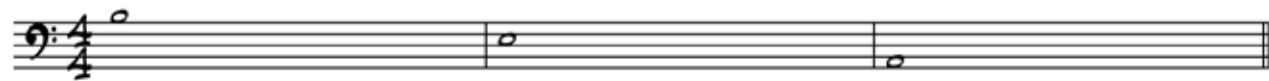
Le 2^e exemple présente un cycle comparable dans une tonalité mineure. On remarque le mouvement identique par cycle de 5^{tes} descendantes commençant sur *si* (le degré ii), suivi de *mi* (le degré V) et complété par *la* (le degré i) dans le ton de *la* mineur. Les fonctions harmoniques demeurent les mêmes.

Exemple 2 : Mouvement des basses par 5^{tes} justes descendantes de l'enchaînement ii-V-i en *la* mineur

Fonction de prédominante

Fonction de dominante

Fonction de tonique



La m.: ii min ^{7(b5)}

V ^{7(b9)}

i min ^(maj7)

Étant très fréquents dans le répertoire, ces cycles par 5^{tes} descendantes seront plus ou moins longs dans une tonalité donnée (par exemple, *do* M.: ii – V - I ou encore iii – vi – ii – V – I); ils pourront être entrecoupés de passages dans d'autres tons (emprunts ou modulations complètes) suivant ou non le même parcours par cycle de 5^{tes} et revenir au ton initial. Par exemple, dans la première phrase de *Poupée de velours* (exemple 3), on retrouve quatre ii-V secondaires : en *ré* M, *sol* M et en *sol* b M avant d'atteindre l'accord de résolution, C ^{maj7}.

Exemple 3 : *Poupée de velours*



Do M.: ii min ⁷ V ⁷ ii min ⁷ V ⁷ (*Ré* M: ii min ⁷ V ⁷ ii min ⁷ V ⁷)

(Sol M: ii min⁷ V⁷) (Sol b M: ii min⁷ V⁷) I maj⁷ (ii min^{7(b5)} V^{7(b9)}) de ii

En étudiant les progressions simples basées sur les trois fonctions harmoniques principales (fonctions de prédominante, de dominante et de tonique) dans les tonalités majeures et mineures et enfin, par extension, la combinaison de ces diverses progressions, cela nous mène à faire le tour complet d'un cycle de quintes dans une tonalité majeure (exemple 4) et dans une tonalité mineure (exemple 5). Dans ces 2 derniers exemples, vous remarquerez que, pour retourner à la tonique, la basse doit se déplacer tantôt par 5^{te} juste, tantôt par 5^{te} diminuée. Cela est dû à la structure même d'une tonalité. Si on avait conservé des quintes justes à chaque changement d'accord, cela nous aurait mené dans une autre tonalité, comme nous le verrons plus loin lorsqu'on étudiera la modulation par cycle de 5^{tes}.

Exemple 4 : Mouvement complet des basses par cycle de 5^{tes} descendantes dans le ton de *do* majeur

Do M.: I IV vii min^{7(b5)} iii vi ii V I

À l'exemple 5, le mode sur lequel est basée la progression est le mode mineur ancien (naturel), d'où l'utilisation du *sol* au VII^e degré naturel (n) et d'un accord majeur (et non augmenté) au III^e degré sur *do*. Quand on désire conserver la même tonalité mineure (sans emprunt, ni modulation) dans une progression harmonique par cycle de quintes, le mode mineur ancien est le seul pouvant être utilisé.

Exemple 5 : Mouvement complet des basses par cycle de 5^{tes} descendantes dans le ton de *la* mineur

La m.: i iv VIIⁿ III VI ii min^{7(b5)} V i

13.1.1 Utilisation des notes guides et de la progression ii – V – I en majeur

Bien que les accords utilisés en pop et jazz peuvent contenir généralement entre trois et sept sons distincts, nous limiterons notre choix aux accords de trois sons qui définissent la couleur des différents accords : la fondamentale et les notes guides que sont la 3^{ce} et la 7^e. Ces notes sont importantes, car elles définissent la structure propre de chaque accord. Dans certains cas, notez que la tierce sera remplacée à l'occasion par une quarte et que la sixte remplacera la septième, lorsque le chiffrage le dictera. Nous y reviendrons plus tard.

Le positionnement des voix (la disposition des notes d'un accord dans une portée) se nomme communément harmonisation. On tentera de garder les notes guides autour (ou près) du *do* central du piano. Sous cette position, les accords sont trop sourds et étouffés. Au-dessus de ce *do*, ils sonnent trop fins et ne laissent pas suffisamment de place à la mélodie ou à l'improvisation.

Voyons maintenant la composition et l'utilisation de ces notes guides dans le mode majeur. L'accord de prédominante (ii min⁷) est constitué d'une fondamentale, d'une 3^{ce} mineure, et d'une 7^e mineure. L'accord de dominante (V⁷) comprend une fondamentale, une 3^{ce} majeure et une 7^e mineure, tandis que l'accord de tonique (I maj⁷) fait entendre une fondamentale, une 3^{ce} majeure et une 7^e majeure. Par souci de simplification, dans le présent texte, les fonctions harmoniques des divers accords (degrés romains sous la portée) ne feront pas état des extensions des accords (7^e, 9^e, 11^e et 13^e). Ces extensions seront présentes dans le chiffrage pop (au-dessus de la portée), lorsqu'elles seront nécessaires.

Il est important de respecter la conduite des voix de la manière la plus conjointe possible. Dans les enchaînements ii - V- I qui suivent, on remarquera que la 7^e de chaque accord est résolue à la 3^{ce} de l'accord suivant. De même, la 3^{ce} de chaque accord est aussi dirigée vers la 7^e de l'accord suivant. L'exemple 6a présente l'harmonisation ¹ 1-3-7 – 1-7-3 – 1-3-7 en *do* majeur. L'exemple 6b présente la version avec les notes guides renversées : 1-7-3 – 1-3-7 – 1-7-3.

1. Lire les chiffres de la basse vers les voix supérieures – fondamentale (1), tierce (3), septième (7) ou fondamentale (1), septième (7) et tierce (3).

Exemple 6a **Exemple 6b**

	D^{MIN}7	G⁷	C^{MAJ}7	D^{MIN}7	G⁷	C^{MAJ}7
Do M:	ii	V	I	ii	V	I
	1-3-7	1-7-3	1-3-7	1-7-3	1-3-7	1-7-3

13.1.2 Les accords et les modes de la progression ii – V – I en majeur

Un mode est en relation directe avec un accord, du fait qu'il est constitué du même ensemble de notes qu'on retrouve à l'intérieur de cet accord. Donc, pour un accord donné constitué d'une fondamentale, d'une 3^{ème} et d'une 5^{ème}, toutes les autres notes de ce mode correspondent à la 7^{ème}, la 9^{ème}, la 11^{ème} et la 13^{ème} du même accord. Ce sont toutes les mêmes notes qu'on retrouve dans le mode correspondant. La figure 1 présente l'accord de **D^{min} 13^(add 11)** où l'on voit que toutes les notes de l'accord correspondent à celles du mode de ré dorien. Avec le mode dorien, toutes les extensions (7^{ème}, 9^{ème}, 11^{ème} et 13^{ème}) de l'accord peuvent être utilisées harmoniquement sur la triade de ré mineur.

En musique classique, les extensions (7^{ème}, 9^{ème}, 11^{ème} et 13^{ème}) constituent des notes non harmoniques qu'il faut traiter selon les règles qu'on a étudiées en analyse et écriture. En jazz et musique pop, ces notes sont encore dissonantes, mais pourront être utilisées avec moins de restrictions de façon à enrichir l'harmonie des œuvres. C'est l'un des aspects qui différencie la musique classique de la musique pop et jazz. Quand on dit qu'une extension peut être utilisée harmoniquement sur une triade donnée, cela veut dire que cette extension pourra être ajoutée à la triade sur laquelle elle est construite sans qu'on la considère comme une note non harmonique (note de passage, broderie ou autre), comme c'était le cas dans l'analyse de la musique classique. Cependant, plus on utilisera des extensions éloignées de l'accord (la 11^{ème} et la 13^{ème}, par exemple) dans la musique pop et jazz, plus il faudra être prudent avec son emploi et sa position ; cela colore fortement l'accord.

Il sera également possible d'utiliser toute déclinaison de cet accord. Par déclinaison, on entend la présence d'une ou de plusieurs extensions de l'accord. Par exemple, la triade pourra être complétée de la 7^{ème} (et se nommer **D^{min} 7**), de la 7^{ème} et de la 11^{ème} (pour se nommer **D^{min} 7^(add 11)**), ou encore de la 7^{ème}, la 9^{ème} et la 13^{ème} et se nommer **D^{min} 13**, etc.

Figure 1 : Accord de $\text{D}^{\flat} \text{min}^{13} (\text{add } 11)$ et mode dorien correspondant

$\text{D}^{\flat} \text{min}^{13} (\text{add } 11)$

Mode de *ré* dorien



Do M.: ii

Dans le cas du mode mixo-lydien, on remarquera qu'une extension est contre-indiquée avec l'accord G^{13} : la onzième juste entre *sol* et *do*. La raison ? La neuvième mineure formée de la sensible (*si*) et de la 11^e (*do*) de cet accord constitue un intervalle jugé trop dissonant. Si vous isolez cet intervalle, vous entendrez cette dissonance. De plus, ces 2 notes (*si* et *do*) qui sont respectivement la tierce et la quarte de G^7 constituent la sensible (*si*) et la résolution de cette sensible (*do*). On se rappelle qu'en harmonie traditionnelle on évitait de jouer ces 2 notes simultanément pour des raisons d'incohérence et de confusion (*do - si* correspond au retard 4-3 lorsque l'accord était en position fondamentale). On évitera donc de jouer ce *do* simultanément avec le *si*. Il est possible cependant d'employer le *do* sur le plan mélodique comme note non harmonique (passage, broderie, etc.) s'il n'est pas entendu simultanément avec le *si*.

Figure 2 : Accord de G^{13} et mode mixo-lydien correspondant. La note noire de l'accord (*do*) est à éviter harmoniquement.

G^{13}

Mode de *sol* mixo-lydien



Do M.: V

L'exemple qui suit présente l'accord de tonique (I^{er} degré) et son mode associé, le mode ionien. Ici encore, il y a une note à éviter, la onzième juste de l'accord, *fa*, qui crée une dissonance trop forte avec la tierce de l'accord, *mi*. Pour les mêmes raisons énoncées dans l'exemple précédent, on évitera de faire entendre le *fa* et le *mi* simultanément. Le *fa* pourra tout de même être employé mélodiquement comme note de passage ou broderie, s'il n'est pas entendu en même temps que le *mi*.

Figure 3 : Accord de C maj 1³ et mode ionien correspondant. La note noire (*fa*) de l'accord est à éviter harmoniquement.

C maj 1³ Mode de *do* ionien

Do M. : I

Les trois modes utilisés avec la progression ii - V - I en majeur sont présentés dans l'exemple 7. Ces modes constituent les notes naturelles (ou non altérées) servant à la construction des mélodies, des improvisations, des lignes de basse (basse ambulante et autres), etc.

Exemple 7

D^{MIN7} **G⁷** **C^{MAJ7}**

Do M. : ii min⁷

V⁷

I maj⁷

D'autres modes pourront fonctionner avec la progression ii-V-I. Ils seront étudiés plus tard.

EXERCICES

1. Identifiez la tonalité, chiffrez les accords (en degrés) sous la portée et nommez-les (symboles pop) au-dessus de la portée. Écrivez dans la clé de *sol* le mode correspondant à chaque accord et nommez-le sur la ligne correspondante.

Modes : _____

Accords :

Ton : _____

Chiffrage :

2. À l'aide de l'armure proposée, trouvez la tonalité et écrivez les accords ii - V - I dans la clé de *fa* en utilisant les positions 1-3-7 ou 1-7-3 qui respectent la tessiture moyenne prescrite. Écrivez le mode correspondant à chaque accord dans la clé de *sol* et nommez-le sur la ligne correspondante.

Modes : _____

Accords :

Ton : _____

Chiffrage :

13.1.3 Les accords et les modes de la progression ii - V - i en mineur

La progression ii- V- i dans le mode mineur est plus complexe, car elle fait appel à des modes issus de gammes diverses. Plusieurs choix seront possibles en fonction des extensions qu'on rencontrera dans chaque accord. Nous verrons d'abord les modes les plus communs.

Les exemples 8a et 8b font entendre la progression ii - V - i dans le ton de *la* mineur. Remarquez la présence de l'accord **B min^{7(b5)}** au ii^e degré, de l'accord **E^{7(b9)}** au V^e degré et de l'accord **A min⁶** au 1^{er} degré. Dans l'exemple 8a, le dernier accord de la progression est composé de la fondamentale, de la 3^{ce} mineure et de la 6^{te} majeure. Il est aussi possible d'utiliser **A min^(maj7)** comme accord final, comme dans l'exemple 8b. Dans ce cas, la 7^e majeure remplace la 6^{te}. Puisqu'on ne travaille qu'avec les fondamentales et les notes guides des accords, on ne verra pas dans les exemples qui suivent la *b5* de l'accord **B min^{7(b5)}**, ni la *b9* de **E^{7(b9)}**. Ces notes sont bel et bien présentes dans ces accords, elles seront utilisées lorsque nous utiliserons des accords plus complets. Même si ces notes sont absentes actuellement, nous noterons tout de même ces accords par leur chiffrage complet: **B min^{7(b5)}** et **E^{7(b9)}**, car ces chiffreages précisent l'appartenance de ces accords à une progression ii-V-i en mineur.

Exemple 8a

<i>La m</i> :	ii min ^{7(b5)}	V ^{7(b9)}	i min ⁶	ii min ^{7(b5)}	V ^{7(b9)}	i min ⁶
	1-7-3	1-3-7	1-6-3	1-3-7	1-7-3	1-3-6

Exemple 8b

La m: ii min^{7(b5)} V^{7(b9)} i min⁷ ii min^{7(b5)} V^{7(b9)} i min⁷
 1-7-3 1-3-7 1-7-3 1-3-7 1-7-3 1-3-7

À l'exemple suivant, on voit l'accord **B min^{7(b5)} (add 1³ add 11)** et son mode correspondant, *si* locrien. Avec ce type d'accord, on utilise habituellement le mode *locrien I* qui correspond au mode partant sur le 7^e degré d'une gamme majeure (ici, en *do* majeur) ou commençant sur le 2^e degré de la gamme mineure naturelle (ici, *la* mineur). L'expression *locrien I* est nécessaire, car on devra la distinguer d'un autre mode locrien, le *locrien II* que nous verrons plus tard. Remarquez que l'usage du *do* comme extension de cet accord est contre-indiqué sur le plan harmonique. Elle crée une forte dissonance (9^e mineure) avec la fondamentale *si*. On verra rarement la 11^e *mi* et la 13^e *sol* jouées simultanément dans cet accord. Il sera plus fréquent d'utiliser l'une ou l'autre de ces notes. Les *do*, *mi* et *sol* sont cependant utilisables mélodiquement comme notes de passage ou broderies.

Figure 4: Accord de **B min^{7(b5)} (add 1³ add 11)** et mode locrien correspondant. La note noire (*do*) est à éviter harmoniquement avec *si*. Le *mi* et le *sol* ne sont pas joués simultanément avec cet accord.

B min^{7(b5)} (add 1³ add 11)

Mode de *si* locrien

La m.: ii min^{7(b5)}

Le mode *mi phrygien de dominante* est exemplifié à la figure 5a, en compagnie de l'accord correspondant, $\mathbb{E}^{7(b9)}$. Ce mode est issu de la gamme mineure harmonique de *la*, partant sur le 5^e degré, *mi*. On remarque que l'accord de dominante de cette progression contient la 9^e mineure ($V^{7(b9)}$), c'est le seul accord où la dissonance de 9^e mineure est acceptée. La 11^e *la* et la 13^e *do* ne sont pas utilisées harmoniquement avec les autres notes de l'accord. Les 9^e mineures créées entre *sol #* et *la*, et entre *si* et *do* sont trop dissonantes. Cependant, ces extensions (*la* et *do*) peuvent être employées mélodiquement si elles ne sont pas jouées simultanément avec leurs vis-à-vis.

Figure 5a : Accord de $\mathbb{E}^{7(b9)}$ et mode phrygien de dominante correspondant. Les 11^e et 13^e de cet accord sont à éviter harmoniquement.

$\mathbb{E}^{7(b9)}$ Mode de *mi* phrygien de dominante

La min. : $V^{7(b9)}$

Le mode de *mi phrygien de dominante* peut aussi être employé avec l'accord de $\mathbb{E}^{7(b13b9)}$. Dans ce cas, la quinte (*si*) de la figure 5a est remplacée par la 13^e mineure (*do*) comme note harmonique (figure 5b). La 5^{te} *si* devient alors une note à éviter harmoniquement. Certains musiciens utilisent le chiffrage $\mathbb{E}^{7(b9 \#5)}$ au lieu de $\mathbb{E}^{7(b13b9)}$. Par enharmonie, ils considèrent la 13^e mineure (**b13**) comme étant une 5^{te} augmentée (**#5**). Il serait préférable de réserver le chiffrage $\mathbb{E}^{7(b9 \#5)}$ pour le mode superlocrien qu'on verra plus loin.

Figure 5b : Accord de $\mathbb{E}^{7(b13b9)}$ et mode phrygien de dominante correspondant. La 5^{te} et la 11^e de cet accord sont à éviter harmoniquement.

$\mathbb{E}^{7(b13b9)}$ Mode de *mi* phrygien de dominante

La min. : $V^{7(b9)}$

Dans la figure qui suit, on présente l'accord de **A min**^{13(maj7)} et son mode correspondant, le mode *mineur mélodique jazz* qui fait entendre les 6^e et 7^e degrés haussés dans les formes ascendante et descendante. La 11^e, *ré*, est généralement exclue comme extension harmonique de cet accord parce qu'elle crée un triton avec le *sol*[#]. Ce dernier est trop apparenté à la structure d'un accord de dominante (**E**⁷). Bien qu'elle soit inscrite comme une extension fonctionnelle, la 13^e (*fa*[#]) sera utilisée surtout en remplacement de la 7^e (*sol*[#]). Dans un tel cas, nous aurons un accord mineur avec sixte ajoutée: **A min**⁶. L'accord comprenant la 7^e majeure (*sol*[#]) et la sixte (*fa*[#]) est plutôt rare, certains musiciens l'emploient. Il se chiffre **A min**^{6(maj7)} ou encore **A min**^{(maj7)(add13)}

Figure 6 : Accord de **A min^{13(maj7)} et mode mineur mélodique jazz correspondant. La 11^e, *ré*, est à éviter harmoniquement.**

A min^{13(maj7)}

Mode de *la* mineur mélodique jazz

La min. : i min^{69(maj7)}

Dans l'exemple 9a, on présente l'enchaînement des accords ii min^{7(b5)} - V^{7(b9)} - i min⁶ avec leurs modes correspondants. À l'exemple 8b, on peut substituer l'accord de **A min**^(maj7) à celui de **A min**⁶; puisqu'ils partagent le même mode – le mineur mélodique jazz. Ces deux accords **A min**^(maj7) et **A min**⁶ sont généralement utilisés à la fin des phrases musicales ou des sections des œuvres, car ils ont un caractère plus terminal que l'accord **A min**⁷.

L'exemple 9b présente la substitution de l'accord **A min**⁶ par **A min**⁷. Avec ce dernier, on utilise généralement le mode de *la* dorien. Cette forme est employée davantage à l'intérieur des phrases, lorsque la progression n'est pas complétée, mais on peut aussi la retrouver à la fin des phrases musicales. Nous verrons plus tard d'autres modes pouvant être employés avec la progression ii min^{7(b5)} - V^{7(b9)} - i min⁶.

Exemple 9a

Exemple 9b

La m: ii V i ii V V i

EXERCICES PRATIQUES

3. Identifiez la tonalité, écrivez les accords de cette progression ii min ^{7(b5)} - V^{7(b9)} - i min ⁶ dans la clé de *fa* sous la forme 1-7-3 ou 1-3-7 (1-3-6 - 1-6-3 pour le dernier accord). Assurez-vous qu'ils soient dans la bonne tessiture. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée et écrivez les symboles pop au-dessus. Nommez le mode associé à chaque accord sur la ligne correspondante.

Modes: _____

Accords:

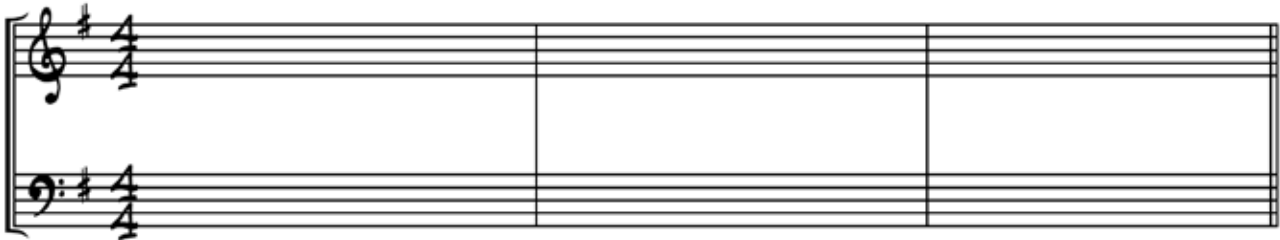
Ton: _____

Chiffrage:

4. À l'aide de l'armure proposée, écrivez la progression $ii \text{ min}^{7(b5)} - V^{7(b9)} - i \text{ min}^6$ dans la clé de *fa* en utilisant les positions 1-3-7 ou 1-7-3 (ou 1-3-6) qui respectent la tessiture moyenne. Écrivez le mode correspondant à chaque accord dans la clé de *sol* et identifiez-le sur la ligne correspondante.

Modes: _____

Nom des accords:



Ton: _____

Chiffrage:

13.1.4 Les accords et les modes de la progression iii-vi-ii-V-I

Les fondamentales des accords de cette progression respectent le cycle des quintes descendantes dans un ton donné. Cette progression est une forme d'amplification du $ii - V - I$. On la retrouve dans de nombreuses pièces, notamment comme tournerie (*turnarounds*) à la fin des phrases et dans la première phrase d'un *Rhythm Changes*². Aux exemples 10a et 10b, on retrouve la progression iii-vi-ii-V-I harmonisée avec les notes guides. Remarquez que cette progression conduit les notes guides dans un mouvement descendant continu avec l'alternance 3-7, 7-3, 3-7, etc.

Exemple 10a



Do M: iii vi ii V I

2. Le terme *Rhythm Changes* fait référence à la pièce *I've Got Rhythm* de George Gershwin dont la structure harmonique a servi de canevas à plusieurs pièces, surtout à l'ère du bebop (années 1940-1950).

Exemple 10b

Do M: iii vi ii V I

Étudions maintenant l'accord du iii^e degré (**E min⁷**) en *do* majeur, il est associé au mode *phrygien*. On remarque que deux extensions sont contre-indiquées sur le plan harmonique dans cet accord : le *fa*, qui crée une 9^e mineure avec la fondamentale et le *do*, qui crée aussi une 9^e mineure avec le *si*. La seule extension harmonique qui soit fonctionnelle est la 11^e *la*. Les *fa* et *do* pourront être utilisés comme notes de passage ou broderies si elles ne sont pas jouées simultanément avec les *mi* et *si*.

Figure 7 : Accord de **E min⁷ (add 11)** et le mode phrygien correspondant. Les 9^e *fa* et 13^e *do* sont à éviter harmoniquement.

E min⁷ (add 11)

Mode de *mi* phrygien

Do M.: iii

Voyons maintenant l'accord du vi^e degré (**A min⁷**) en *do* majeur, lequel est associé au mode *éolien*. Ici, une seule extension est contre-indiquée sur le plan harmonique de cet accord : le *fa*, qui crée une 9^e mineure avec la dominante *mi*. Il est possible d'utiliser cette extension sur le plan mélodique, comme note de passage ou broderie, si elle n'est pas jouée simultanément avec le *mi*.

Voici pourquoi. Prenons le cas du iii^e degré ci-dessus. Si on emploie un accord de **E min⁹**, il est conflictuel d'utiliser la 9^e mineure (*fa* bécarré), dessus qu'elle est dissonante ; la 9^e majeure entre *mi* et *fa#* est plus consonante (revoir l'accord de mi mineur et le mode phrygien de la figure 7). On privilégie aussi l'usage de la 13^e majeure (*mi - do#*) plutôt que la 13^e mineure (*mi - do* bécarré) sur l'accord de **E min**. La 13^e mineure entre *mi* et *do* constitue une fonction tonale ambiguë ; cette 13^e mineure s'identifie plus à un accord de Cmaj⁷/E qu'à un accord de E min⁷. En procédant à ces deux changements, la 9^e majeure et la 13^e majeure, nous nous retrouvons maintenant avec le mode de *mi* dorien.

Au vi^e degré de la progression, nous remplacerons le mode de *la* éolien de celui de *la* dorien pour les mêmes raisons d'ambiguïté tonale énoncées plus haut. La 13^e majeure *la - fa#* définit davantage un accord de **A min** tandis que la 13^e mineure *la - fa* bécarré fait référence à un accord de **F maj⁷/A**. En faisant ce changement (*fa#* au lieu de *fa* bécarré), nous nous retrouvons avec un mode dorien au vi^e degré de la série, celui de *la*.

En faisant ces modifications, nous venons de nous éloigner de l'ambiance tonale de *do* majeur, puisque des notes altérées apparaissent dans les modes du iii^e et du vi^e degrés présentés dans l'exemple 11. Cette situation n'est pas mauvaise en soi, dans la mesure où tous les musiciens qui écrivent et qui jouent le passage donné en sont conscients. On comprend qu'il faut éviter les conflits harmoniques. On remarquera aussi que les degrés iii et vi seront maintenant considérés comme de ii min⁷ secondaires des accords suivants, comme cela est précisé dans l'analyse harmonique sous l'exemple 12.

Exemple 12

Modes: *Mi* dorien *La* dorien *Ré* dorien *Sol* mixo-lydien *Do* ionien

The musical notation shows a progression of five chords in 4/4 time. The chords are: Emin7, Amin7, Dmin7, G7, and Cmaj7. The notes are written in a treble clef, and the bass line is indicated by chord symbols above the notes.

Do M: ii ----- de ----- ii ----- de ----- ii V I
 (du ton de *ré* M) (du ton de *sol* M) (du ton de *do* M)

EXERCICES

5. Identifiez la tonalité, chiffrez les accords (degrés) sous la portée et nommez-les (symboles pop) au-dessus de la portée. Écrivez dans la clé de *sol* les modes correspondants à chaque accord et nommez-les sur la ligne correspondante.

Modes : _____

Accords :

Ton : _____

Chiffrage :

6. Identifiez la tonalité, écrivez les accords dans la clé de *fa* sous la forme 1-7-3 ou 1-3-7 pour qu'ils soient dans le bon ambitus. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée et écrivez les symboles pop au-dessus. Nommez le mode associé à chaque accord sur la ligne correspondante.

Modes : _____

Accords :

Ton : _____

Chiffrage :

7. L'exercice suivant ressemble beaucoup au précédent, cependant il s'en éloigne par le choix des 2 premiers modes. Identifiez ces modes ainsi que les accords et le chiffrage correspondants. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée et écrivez les symboles pop au-dessus. Nommez le mode associé à chaque accord sur la ligne correspondante.

Modes: _____

Accords:

Ton: _____

Chiffrage:

13.1.6 Les accords et les modes de la progression *Autumn Leaves* (cycle de 5^{tes} en mineur)

La progression *Autumn Leaves*³, nommée ainsi parce que cette progression apparaît dans la première phrase de cette œuvre, est fondée sur un cycle de quintes descendantes dans une tonalité mineure (revoir l'exemple 5). La progression *Autumn Leaves* respecte le cycle des quintes de l'exemple 5, mais débute au iv^e degré plutôt qu'au i^{er}, dans l'ordre suivant: iv – VIIⁿ – III – VI - ii - V - i, en mineur.

La progression *Autumn Leaves* présente une nouvelle relation accord/mode: l'accord **F maj**^{13 (#11)} et son mode correspondant, le *lydien*, qui se situe au VI^e degré, **F maj**⁷, dans le ton de *la* mineur. Dans cette famille d'accord, toutes les extensions de l'accord, dont la onzième augmentée, sont fonctionnelles et pourront être utilisées sous diverses déclinaisons. Pour cette raison, il est fréquent d'entendre ce type d'accord (et son mode correspondant) en lieu et place d'un accord majeur du I^{er} degré, notamment à la fin d'une œuvre, lorsqu'on désire un accord plus complexe et plus tendu.

3. *Autumn Leaves* est originalement la pièce française *Les feuilles mortes* écrite par Joseph Kosma et Jacques Prévert. Avec *La mer* de Charles Trenet et *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, *Les feuilles mortes* fait partie des rares pièces d'expression française à être devenues des standards de jazz.

Figure 9 : Accord de $F \text{ maj}^{13} (\sharp 11)$ et mode lydien correspondant. Toutes les notes de l'accord sont fonctionnelles harmoniquement.

$F \text{ maj}^{13} (\sharp 11)$

Mode de *fa* lydien



La min : VI (comme c'est le cas dans la phrase *Autumn Leaves* en *la mineur*)

Do M. : IV (si la tonalité de la phrase est en *do majeur*)

L'exemple 13 présente la progression *Autumn Leaves* avec les modes correspondants. Notez qu'en clé de *fa* les notes guides respectent toujours l'alternance 7-3, 3-7, etc.

Exemple 13

Modes : *Ré* dorien

Sol mixo-lydien

Do ionien

Fa lydien

La m. : iv min⁷

VIIⁿ 7

III maj⁷

VI maj⁷

Modes: *Si* locrien *Mi* phrygien de dom *La* min. mélodique *La* phrygien de dom

La m: ii min^{7(b5)}

V^{7(b9)}

i min⁶

V^{7(b9)} de iv

On remarquera la présence (facultative) d'une dominante secondaire $A^{7(b9)}$ à la fin de la phrase qui permet de nous ramener au degré iv. C'est aussi l'endroit idéal pour procéder à une inversion du triton 7-3 – 7-3 de cet accord. Cette inversion du triton est nécessaire pour pouvoir reprendre l'accord de $D\ min^7$ avec la même harmonisation – 1-7-3. On profite des fins de phrases pour faire ces inversions: cela ne casse pas le mouvement de la phrase et nous évite de nous retrouver dans une harmonisation 3-7 trop grave sur l'accord $D\ min^7$ à la reprise de la phrase.

13.1.7 Les accords et les modes de la progression complète par cycle de 5^{tes} dans un ton majeur

Comme nous l'avons vu au point 1, une progression harmonique peut faire entendre l'enchaînement de tous les accords d'une tonalité majeure en suivant un cycle de 5^{tes} descendantes (revoir l'exemple 4).

L'exemple 14 exemplifie la progression complète par cycle de 5^{tes} en *do* majeur et les modes correspondants. Ici encore, il faudra faire attention à la position des notes guides en s'assurant de conserver ces derniers autour du *do* central, dans la mesure du possible. On remarque que le iii^e degré a été substitué par un V^{7(b9)} de vi. Ce dernier est préféré au iii^e degré parce qu'il donne plus de direction à la phrase harmonique (incursion au ton de *la* mineur, ton relatif de *do* majeur). Pour cette raison, le iii^e degré, bien qu'il puisse être utilisé à l'occasion dans des ballades pop (par exemple, dans des chansons françaises), sera plus souvent remplacé par le V^{7(b9)} de vi dans les œuvres de jazz.

Si on compare cette progression à celle de la phrase d'*Autumn Leaves*, on se rend compte que ce sont les mêmes accords et mêmes modes qui sont utilisés. Seules la tonalité de la phrase et la fonction tonale des accords sont différentes. Ainsi, aucun nouveau mode n'est présenté dans cet enchaînement.

Exemple 14

Modes: *Do ionien* *Fa lydien* *Si locrien* *Mi phrygien de dominante*

Do M: I maj⁷ IV maj⁷ vii min⁷(b5) V⁷(b9) de vi

Modes: *La éolien* *Ré dorien* *Sol mixo-lydien* *Do ionien*

vi min⁷ ii min⁷ V⁷ I maj⁷

EXERCICES

8. Identifiez la tonalité de la progression *Autumn Leaves* suivante et complétez les harmonisations 3-7 – 7-3 dans la tessiture idéale. Nommez les accords (symboles pop) au-dessus de la portée et chiffrez-les (degrés) sous la portée. Écrivez dans la clé de *sol* le mode correspondant à chaque accord et nommez-le sur la ligne à cette fin.

Modes : _____

Accords :

Ton : _____

Chiffrage :

Modes : _____

Nom de l'accord :

Chiffrage :

9. Écrivez dans la clé de *fa* les basses et les notes guides en suivant la progression imposée. Placez les harmonisations 3-7 – 7-3 dans la tessiture idéale. Nommez les accords (symboles pop) au-dessus de la portée. Écrivez dans la clé de *sol* le mode correspondant à chaque accord et nommez-le sur la ligne à cette fin.

Modes: _____

Nom de l'accord:

Ton: _____

Chiffrage: I maj⁷

IV maj⁷

vii min^{7(b5)}

V^{7(b9)} de vi

Modes: _____

Nom de l'accord:

vi min⁷

ii min⁷

V⁷

I maj⁷

13.2 Les dominantes secondaires, les vii^{o7} secondaires, les substitutions d'accords de dominante et les modes correspondants

13.2.1 Les dominantes secondaires

Beaucoup de dominantes secondaires et de vii^{o7} secondaires sont utilisées dans les œuvres pop et jazz. Habituellement dans les œuvres plus anciennes (standards), ces accords de dominante secondaire (ou de vii^{o7} secondaire) sont suivis par l'accord de résolution habituel, par ex. : V⁷ de ii – ii⁷. Dans les œuvres plus récentes, depuis 1960 environ, les recherches des musiciens ont amené l'usage d'accords de dominantes résolus de manière indirecte, par exemple : ii - V - vi (ou VI dans un ton mineur), ou encore sans résolution apparente. Dans le *bebop* par exemple, on entend fréquemment des ii-V à distance d'un demi-ton les uns des autres. Par exemple : $\text{D}^{\flat} \text{min}^7 - \text{G}^7 - \text{C}\sharp \text{min}^7 - \text{F}\sharp^7 - \text{C} \text{min}^7 - \text{F}^7$.

L'exemple 15 présente la dominante secondaire du ii^e degré dans le ton de *fa* majeur. Remarquez le mouvement ascendant des notes guides entre le I^{er} degré ($\text{F} \text{maj}^7$) et le V^{7(b9)} de ii ($\text{D}^{7(b9)}$). Il faut procéder à ce changement de direction pour pouvoir terminer la phrase dans la même position qu'on l'a commencée (position 1-3-7 pour les 2 accords – $\text{F} \text{maj}^7$ et $\text{D}^{7(b9)}$).

Règle à se rappeler : On privilégie un changement de direction des notes guides lorsque le mouvement harmonique ne correspond pas à un cycle de quintes descendantes. En général, on en profitera pour déplacer les notes guides dans une position plus aiguë. La formule harmonique I - V de ii - ii - V - I de l'exemple 14 est fréquente dans les tourneries à la fin des phrases.

Lorsqu'on substitue un accord par un autre, comme dans l'exemple 15, la nouvelle combinaison de sons présente dans le nouvel accord impose un changement de mode. Ici, on devrait utiliser le mode de *ré* phrygien de dominante avec l'accord $\text{D}^{7(b9)}$. On essaie toujours de conserver l'ambiance la plus rapprochée du ton initial lorsqu'on utilise des dominantes secondaires. Autrement dit, moins il y aura de notes modifiées par rapport au ton initial, plus doux sera le changement. Dans l'exemple 15, on utilise le mode de *fa* ionien sur le premier accord ($\text{F} \text{maj}^7$), il est donc indiqué de maintenir le plus de notes communes avec l'accord de $\text{D}^{7(b9)}$. Le meilleur choix est de prendre le mode de *ré* phrygien de dominante, car les seules notes qui diffèrent de la série de *fa* ionien sont le *mi* b et le *fa* #. Si nous avons pris le mode de *ré* mixolydien sur $\text{D}^{7(b9)}$, nous nous retrouverions avec un *fa* # et un *si* bécarré dans la série. *Si* bécarré est plus éloigné du ton de *fa* majeur que ne l'est *si* bémol.

Si on analyse maintenant la résolution de l'accord $D^{7(b9)}$, on s'aperçoit qu'il se résout sur G^{min7} , le deuxième degré du ton initial. Ici encore le mode de *ré* phrygien de dominante s'avère un meilleur choix que celui de *ré* mixo-lydien. Le *fa* # et le *mi* b du mode de *ré* phrygien de dominante font partie du ton de *sol* mineur et annoncent mieux l'arrivée de G^{min7} . Le changement sera donc plus doux.

Exemple 15

Modes: *Fa* ionien *Ré* phrygien de dom. *Sol* dorien *Do* mixo-lydien *Fa* ionien

Fa M: I maj⁷ V^{7(b9)} de ii ii min⁷ V⁷ I

Il est également possible de substituer, lorsque la mélodie n'entre pas en conflit, un ou plusieurs accords d'une progression donnée par des dominantes secondaires consécutives, comme dans l'exemple suivant. Ici encore, on choisira des modes adaptés aux nouveaux accords. Dans l'exemple 16, on pourra utiliser le mode de *sol* mixo-lydien sur G^7 , le mode de *do* mixo-lydien sur C^7 ainsi que le mode de *fa* mixo-lydien sur F^7 . Cependant, on peut tenter de se rapprocher du ton initial avec l'utilisation de modes plus rapprochés du ton de *si* b majeur. Avec les modes de dominantes que l'on connaît maintenant, on pourrait substituer *sol* mixo-lydien par *sol* phrygien de dominante à l'accord de G^7 (présence d'un *la* b et d'un *mi* b dans la série). L'idéal sera plutôt d'utiliser le mode mixo-lydien b6 (mode du V^e degré d'une gamme mineure mélodique jazz). On obtient la présence du *mi* b dans la série, note qui apparaît aussi dans le ton de *si* b. C'est le mode le plus rapproché du ton initial, seul le *si* bécarré diffère du ton d'origine (*si* b en B^b). Pour les deux autres accords de la série, C^7 et F^7 , il est préférable de conserver le mode mixo-lydien dans les 2 cas, ils sont suffisamment près du ton initial.

Exemple 16

Modes: Ré dorien Sol mixo-lydien Do mixo-lydien Fa mixo-lydien Si^b ionien

Alternatives: Ré phrygien Sol mixo-lydien avec b6

D^{MIN7} G⁷ C⁷ F⁷ B^bMAJ⁷

Si^b M: (ii min⁷----- V⁷) de V⁷ de V⁷ I
 iii min⁷

EXERCICES

10. Pour les extraits qui comportent des symboles d'accords pop, indiquez la tonalité et le chiffrage des accords, écrivez dans la portée les accords en position 1-3-7 ou 1-7-3.

Dans les extraits qui contiennent des accords écrits dans les portées, indiquez la tonalité et le chiffrage de ces accords et écrivez le chiffrage en symboles pop au-dessus de la portée supérieure.

D^{MAJ7} B^{7(b9)} E^{MIN7} A⁷

Ton: ____
 Chiffrage:

C^{7(b9)} F^{MIN7} B^{b7} E^{b7} A^{bMAJ7}

Ton: _____

Chiffrage: _____

13.2.2 Substitution de l'accord de V^{7(b9)} par l'accord vii^{o7} correspondant

L'accord de vii^{o7} est un substitut à l'accord de dominante V^{7(b9)} dans une tonalité mineure. Parce qu'ils partagent le triton caractéristique, ils ont donc la même fonction harmonique. En *do* mineur, par exemple, le triton *si* bécarre et *fa* de l'accord de C^{7(b9)} se retrouve dans l'accord de B^{o7}. Parmi les autres caractéristiques communes, citons la neuvième mineure d'un accord de dominante dans une tonalité mineure. Le *la b* de l'accord de C^{7(b9)} devient la 7^e de l'accord de B^{o7}. De ce fait, on peut substituer le premier accord par l'autre. On remarque que l'accord vii^{o7} est généralement suivi de l'accord mineur de résolution, bien qu'il soit possible de faire suivre un accord diminué par un accord majeur du 1^{er} degré.

Pour l'accord de vii^{o7}, le mode le plus utilisé provient de la gamme mineure harmonique et commence sur son 7^e degré, le *locrien diminué*. Comme il y a une correspondance entre le V^{7(b9)} et le vii^{o7} dans un ton donné, il y aura correspondance entre les modes. Ainsi, dans un même ton, le mode locrien diminué au vii^e degré comportera les mêmes notes que le mode phrygien de dominante commençant sur le V^e degré ; tous deux sont issus de la même gamme mineure harmonique, mais partent sur des degrés différents.

Exemple 17

Mode de *si* locrien diminué avec $\mathbb{B}^{\circ 7}$

Mode de *sol* phrygien de dominante avec $\mathbb{G}^{\circ 7(b9)}$

Do min : $\text{vii}^{\circ 7}$

$\text{V}^{\circ 7(b9)}$

Il existe plusieurs liens entre le $\text{V}^{\circ 7(b9)}$ et son $\text{vii}^{\circ 7}$ correspondant. Voici quelques informations qui permettent de bien comprendre la fonction tonale de ces accords, la correspondance de leurs modes et les pièges enharmoniques qu'ils peuvent cacher :

1. Pour nommer correctement l'accord diminué, $\text{vii}^{\circ 7}$, repérez l'accord de résolution qui le suit. Dans l'exemple 18, l'accord qui suit $\mathbb{C}\#^{\circ 7}$ est $\mathbb{D}^{\text{min} 7}$. Ainsi, il serait erroné de nommer l'accord $\mathbb{C}\#^{\circ 7}$ comme étant un accord de $\mathbb{D}^{\flat \circ 7}$, puisque ce dernier doit se résoudre en *ré* mineur. Étant le 7^e degré de cette série, l'accord diminué porte donc le nom de *do* #.
2. On peut aussi obtenir ce résultat en repérant la fondamentale de l'accord de dominante de substitution qui se situe toujours à une distance d'une 3^{ème} majeure plus bas par rapport au $\text{vii}^{\circ 7}$ correspondant. Par exemple, pour l'accord $\mathbb{C}\#^{\circ 7}$ de l'exemple 18, on descend d'une 3^{ème} majeure plus bas pour trouver l'accord $\mathbb{A}^{\circ 7(b9)}$ auquel est normalement associé le mode de *la* phrygien de dominante et qui est le V^e degré de l'accord suivant – $\mathbb{D}^{\text{min} 7}$. Ici par cette vérification, on s'assure de nommer l'accord correctement, soit $\mathbb{C}\#^{\circ 7}$ (et non $\mathbb{D}^{\flat \circ 7}$).

Exemple 18

Modes : *Do* ionien *Do* # locrien diminué *Ré* dorien *Ré* # locrien diminué *Mi* phrygien (ou dorien)

Équivalences : *La* phrygien de dom *Si* phrygien de dom.

Do M : I

vii° de ii

ii

vii° de iii

iii

Exemple 20

Modes : *Mi phrygien*

Ré # locrien diminué

Ré dorien

Do M: iii min⁷

vii^{o7} de iii

ii min⁷

EXERCICES

11. Pour le 1^{er} extrait qui comporte des accords en symboles pop, indiquez la tonalité et le chiffrage des accords, écrivez dans la portée les accords dans la position 1-3-7 ou 1-7-3.

Pour le 2^e extrait qui contient des accords écrits, indiquez la tonalité et le chiffrage de ces accords, écrivez le chiffrage en symbole pop au-dessus de la portée.

Extrait 1

Extrait 2

Ton:

Chiffrage:

12. Indiquez la tonalité de la progression suivante et complétez les harmonisations 1-3-7 – 1-7-3 dans la position idéale. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée. Écrivez dans la clé de *sol* les modes correspondant à chaque accord et nommez-les sur la ligne au-dessus de la portée.

Modes: _____

Ton: _____

Chiffrage: _____

13. Indiquez la tonalité de la progression suivante et complétez les harmonisations 1-3-7 – 1-7-3 dans la position idéale. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée. Écrivez dans la clé de *sol* les modes correspondant à chaque accord que vous utilisez et nommez-les sur la ligne au-dessus de la portée.

Modes: _____

Ton: _____

Chiffrage: _____

13.2.3 Substitution du V⁷ par le ii⁷ – V⁷

On peut substituer un accord de dominante V⁷ par le ii⁷ – V⁷ correspondant, lorsque la mélodie n'entre pas en conflit avec les nouveaux accords. Il est également possible de remplacer un ii min⁷ par un ii min⁷ – V⁷ lorsque la mélodie est compatible. L'exemple 21a présente une progression ii – V – I traditionnelle ; l'exemple 21b présente la version où chaque accord est remplacé par un ii-V suivant le cycle de quintes. Ici encore, on devra faire correspondre les modes aux nouveaux accords. À l'ère bebop, il était d'usage de conserver respectivement les modes dorien et mixo-lydien pour les progressions ii-V (exemple 21b).

Exemple 21a

Modes: *Do* dorien

Fa mixo-lydien

Si b ionien

Si b M: ii min⁷

V⁷

I maj⁷

Exemple 21b

Modes: *Sol* dorien

Do mixo-lydien

Do dorien

Fa mixo-lydien

Si b ionien

Si b M: (ii min⁷ — V⁷) de V

(ii min⁷ — V⁷) de

I maj⁷

13.2.4 Substitution du V^7 par le ${}^bII^7$ et modes utilisés

La substitution d'un accord de dominante peut également se faire avec l'accord de dominante situé à distance d'un triton : le V^7 et le ${}^bII^7$. C'est le cas de l'accord B^b7 (exemple 22a) qui devient E^7 (exemple 22b). Remarquez dans l'exemple 22b que les notes guides ne s'inversent pas comme pour les accords procédant en cycle de quinte, ici, les notes guides sont parallèles : 3-7 – 3-7 – 3-7.

Exemple 22a

Exemple 22b

Mi b M: ii min⁷ V⁷ I maj⁷ ii min⁷ ^bII⁷ I maj⁷

Attention : La substitution au ${}^bII^7$ est possible dans la mesure où les nouvelles notes propres à l'accord ${}^bII^7$ n'entrent pas en conflit avec la mélodie. Les modes utilisés pour les accords ${}^bII^7$ sont différents du mixo-lydien associé au V^7 du ton.

En respectant le principe qu'on recherche toujours le plus de notes communes à la tonalité dans laquelle on évolue, il sera plus fréquent d'utiliser le mode superlocrien avec un ${}^bII^7$ dans une tonalité majeure. Pour les mêmes raisons, dans une tonalité mineure faisant usage d'un ${}^bII^7$, on utilisera davantage le mode lydien de dominante.

13.2.5 Mode superlocrien sur le ${}^bII^7$ en majeur

Le superlocrien (nommé également mode *altéré*) est issu de la gamme mineure mélodique jazz et débute sur le 7^e degré de cette gamme. Ici, les tensions sont au comble, au point qu'en comparant ce mode au mixo-lydien il ne reste plus que la fondamentale, la tierce et la septième qui sont les mêmes (les degrés invariables). Vu le fort degré d'éloignement du ton d'origine, les notes du mode superlocrien pourront être nommées par enharmonie. Bien qu'il soit préférable d'utiliser la note correspondant au ${}^bII^7$ du ton dans lequel on se situe, on rencontre souvent le nom enharmonique au bII , par exemple *do* # plutôt que *ré* ^b comme fondamentale de ce mode (voir la figure 10).

Cependant, la structure habituelle du mode superlocrien donne dans l'ordre ascendant : la fondamentale, la $b9^e$, la $\#9^e$, la 3^e majeure, la $b5^e$, la $\#5^e$ et la 7^e mineure. Il n'y a pas de 4^e , ni de 6^e . En regardant de plus près, on s'aperçoit que, hormis les notes invariables que sont la fondamentale et les notes guides, il ne reste que des 5^es et des 9^es altérées (b et #).

Une autre convention consiste à utiliser le terme « altéré » à la suite du symbole d'accord, par exemple : $C^{\#}7^{alt}$. Ce symbole est l'équivalent des quatre déclinaisons suivantes : $C^{\#}7(b9, b5)$, $C^{\#}7(\#9, \#5)$, $C^{\#}7(b9, \#5)$ et $C^{\#}7(\#9, b5)$. Dans l'exemple suivant, l'accord de $C^{\#}7^{alt}$ (D^b7^{alt} , par enharmonie) est associé au mode de $do^{\#}$ ($ré^b$) superlocrien qui tire son origine de la gamme de $ré$ mineur mélodique ascendant. Le degré d'éloignement de $do^{\#}$ superlocrien par rapport au ton de do majeur est minime, car à part la note $do^{\#}$ toutes les autres notes de $do^{\#}$ superlocrien font partie de la tonalité de do majeur : $ré - mi - fa - sol - la - si$.

Figure 10 : Accord de $C^{\#}7^{alt}$ (D^b7^{alt}) et mode de $do^{\#}$ superlocrien correspondant



Do M.: $^bII^7$

13.2.6 Mode lydien de dominante sur le $^bII^7$ en mineur et le $^bVIIIn^7$ en majeur

Le mode lydien de dominante est, comme le superlocrien, issu de la gamme mineure mélodique jazz, mais il apparaît sur le 4^e degré de cette gamme. Comme son nom l'indique, le lydien de dominante contient une quarte augmentée ($\#4$, d'où le nom *lydien*) et les notes guides caractéristiques d'un accord de dominante (3^e majeure et 7^e mineure), d'où l'appellation *de dominante*. En comparant ce mode avec le mixo-lydien, on s'aperçoit que seule la quarte augmentée différencie ces deux modes, comme le démontre l'exemple 23. Le do bécarré en *sol* mixo-lydien devient $do^{\#}$ en *sol* lydien de dominante.

Exemple 23

Mode de *sol* mixo-lydien en *do* majeur

Mode de *sol* lydien de dominante en *fa* # mineur



Do M.: V^7

Fa # m.: ${}^bII^7$

On utilisera généralement le mode lydien de dominante avec un ${}^bII^7$ dans un ton mineur car le degré d'éloignement de ce mode est faible par rapport au ton dans lequel on évolue. Dans la figure 11 qui suit, en employant $\mathbb{B}^{b13(\#11)}$ dans le ton de *la* mineur, on remarque que plusieurs notes appartenant à la tonalité de *la* mineur sont présentes dans ce mode : *do* – *ré* – *mi* – *fa* – *sol*. Les notes *si*^b et *la*^b (*sol* #, par enharmonie) sont respectivement la fondamentale et la septième de l'accord $\mathbb{B}^{b13(\#11)}$, les seules notes altérées par rapport à la tonalité de *la* mineur.

Figure 11 : Accord de $\mathbb{B}^{b13(\#11)}$ et mode de *si*^b lydien de dominante correspondant



La m: ${}^bII^7$

Dans l'enchaînement $VII^{n7} - i$ dans un ton mineur (et ${}^bVII^7 - I$, en majeur), nous utiliserons le mode lydien de dominante. Dans l'exemple 24, le choix de *si*^b lydien de dominante est idéal pour les deux enchaînements parce que le VII^{n7} (B^b7) en *do* majeur correspond exactement au ${}^bII^7$ du ton de *la* mineur, sa tonalité mineure relative.

Exemple 24

Équivalence du $^bVII^7$ en *do* majeur et du $^bII^7$ en *la* mineur

Modes : *Sib* lydien de dominante *Do* ionien *Si b* lydien de dominante *La* mineur mélodique asc.

Do M. : $^bVII^7$

I maj⁷

La min. : $^bII^7$

i min⁶

13.2.7 Autres usages du lydien de dominante et du superlocrien

Malgré la proximité tonale démontrée entre le mode superlocrien utilisé avec le $^bII^7$ dans les tons majeurs et le mode lydien de dominante utilisé avec le $^bII^7$ dans les tons mineurs et le $^bVII^7$ d'un ton majeur, il est possible d'utiliser un superlocrien ou un lydien de dominante pour tout accord à fonction de dominante. Il est évident que le degré d'éloignement du ton dans lequel on évoluera sera plus élevé.

Par exemple, on pourra employer *sol* superlocrien dans un enchaînement $G^7 \text{ alt} - C \text{ maj}^7$, mais l'éloignement tonal sur l'accord de G^7 sera beaucoup plus accentué qu'avec l'utilisation du mode de *sol* mixolydien. On pourrait aussi utiliser le mode de *si b* superlocrien dans l'enchaînement $B^b7 \text{ alt} - A \text{ min}^6$. Ici encore, le mode utilisé au premier accord nous éloignera plus de la tonalité de *la* mineur que ne l'aurait fait *si b* lydien de dominante. Tout est une question de contexte et de choix. Dans des ballades jazz standards, il est plus commun d'employer un degré d'éloignement peu élevé par rapport au ton principal; dans une pièce de jazz contemporain, un plus grand éloignement du ton principal pourrait bien servir l'œuvre.

Dans les standards, il est courant de faire suivre un accord V^{7sus} par un accord V^7 . À partir des années 1950 et 1960, Miles Davis démarra un nouveau courant avec l'enregistrement de *Dear Old Stockholm* en 1956. Il ajouta un *vamp* (figure d'accompagnement répétée et souvent traitée comme interlude) de 8 mesures entre les *chorus*. Il était rare à cette époque de conserver un accord sur plus de quatre mesures. Ce *vamp* était fondé sur $G^{min 7/C}$, donc sans emphase sur la note *mi* (cet accord équivaut à C^{9sus}). On le sait, Davis enregistra ensuite *Milestones* et *Kind of Blue*, deux albums qui jetèrent les bases du jazz modal à la fin des années 1950.

Voyage de la mariée (exemple 25) fait usage d'accords V^{7sus} non résolus. C'est une œuvre de style modal où l'on remarque la couleur éthérée et floue provoquée par l'absence de la tierce dans ce type d'accord et par la succession d'accords sus4, accords qui n'amènent jamais de résolution $V - I$. Les compositions modales ne sont pas basées sur les enchaînements traditionnels (ii – V – I et autres), mais plutôt sur le maintien d'un accord majeur, mineur et même de dominante pendant plusieurs mesures consécutives.

Bien qu'il soit possible de choisir tout type d'accord pour créer une ambiance modale, les couleurs modales les plus fréquentes sont sur un degré I maj⁷, un degré ii min⁷ ou un degré V^{sus4} . Dans le cas de *So What*, c'est l'ambiance mineure qui est utilisée, dans le cas de *Voyage de la mariée*, c'est la couleur d'un accord V^{7sus} . On remarque que la même couleur harmonique est conservée dans l'œuvre au complet (exemple 25 : la mesure 5 fait entendre F^{7sus} , soit le $^b III$ dans le ton de *ré*). Dans la section B de l'œuvre, on emploie $E^{b 7sus}$ et $D^{b 7sus}$. Ce type de progression d'approche modale prend alors le nom de *progression symétrique* parce qu'on conserve le même type d'accord dans l'œuvre et qu'en plus ces accords se transposent en respectant un intervalle précis (3^{ce} mineure, 2^{de} majeure, etc.).

Exemple 25

Voyage de la mariée

Ré M.:

I

$^b III$

EXERCICES

- 14.** Chiffrez les accords (degrés) sous la portée. Écrivez le nom des accords au-dessus de la portée. Écrivez le mode idéal (le moins éloigné de la tonalité) à utiliser pour chaque accord dans la clé de *sol* et identifiez-le sur la ligne correspondante.

Accords :

Modes : _____

Ré M :

- 15.** Chiffrez les accords (degrés) sous la portée. Écrivez le nom des accords au-dessus de la portée. Écrivez le mode idéal (le moins éloigné de la tonalité) à utiliser pour chaque accord dans la clé de *sol* et identifiez-le sur la ligne correspondante.

Accords :

Modes : _____

Si m :

16. Trouvez la tonalité du passage. Écrivez dans la clé de *fa* les accords en position 1-3-7 (ou 1-7-3) dans la position idéale. Écrivez le nom des accords au-dessus de la portée. Écrivez le mode idéal (le moins éloigné de la tonalité) à utiliser pour chaque accord dans la clé de *sol* et identifiez-le sur la ligne correspondante.

Accords :

Modes : _____

Ton: _____ ii min ^{7(b5)}

^bII 7

i min ⁶

17. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée. Écrivez le nom des accords au-dessus de la portée. Écrivez le mode idéal (le moins éloigné de la tonalité) à utiliser pour chaque accord dans la clé de *sol* et identifiez-le sur la ligne correspondante.

Accords :

Modes : _____

La M:

18. Trouvez la tonalité. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée et écrivez-les en formule 1-3-7 (1-7-3) dans la clé de *fa*. Écrivez le mode idéal (le moins éloigné de la tonalité) à utiliser pour chaque accord dans la clé de *sol* et identifiez-le sur la ligne correspondante.

Modes : _____

B^{7ALT}
 $B^b_{MAJ}^7$
 $A^{b7(\sharp 11)}$
 G_{MIN}^6

Ton :

Chiffrage :

13.4 Les modes symétriques sur l'harmonie de dominante

Par gamme symétrique et, par extension, par mode symétrique, on entend une série qui n'est pas issue d'une gamme traditionnelle majeure ou mineure et qui répond à une division arithmétique continue. On distinguera ici deux types de gammes symétriques : la gamme par tons ou *unitonique* (succession de 6 tons entiers) et la gamme *octatonique* (une alternance constante de demi-tons et de tons). La gamme par tons se décline en deux modes par tons ; la gamme *octatonique*, en deux modes : le mode 8 de dominante et le mode diminué. De par leur construction comprenant un triton aux notes guides (3-7), ces modes symétriques sont tous employés avec l'harmonie de dominante (V^7 , vii° et leurs substituts).

13.4.1 Les modes issus de la gamme octatonique

La gamme octatonique, comme son nom l'indique, se compose de huit sons. Étudions d'abord le mode 8 de dominante qui s'emploie sur l'accord $G^{13(b9 \#9 \#11)}$ et ses diverses déclinaisons. Ce mode est constitué de l'alternance ascendante de demi-tons et de tons, en partant de la fondamentale du mode, comme le démontre la figure suivante.

Figure 13: Accord $G^{13}(\sharp 11 \ \sharp 9 \ b9)$ et son mode correspondant, le mode de *sol* 8 de dominante

$G^{13}(\sharp 9 b9)$

Do Maj.: $V^{13} \left(\begin{matrix} \sharp 11 \\ \sharp 9 \\ b9 \end{matrix} \right)$

L'autre mode issu de la gamme octatonique se nomme le mode diminué. Il est basé sur l'alternance ascendante de tons et de demi-tons (le renversement du mode 8 de dominante), en partant de la fondamentale du mode. Ce mode correspond à un accord diminué, d'où le nom du mode. On se rappelle qu'on avait trouvé une correspondance entre un accord $G^{7(b9)}$ (avec son mode phrygien de dominante) et un accord $B^{\circ 7}$ (avec son mode locrien diminué). Une correspondance similaire existe aussi entre l'accord $G^{13}(\sharp 11 \ \sharp 9 \ b9)$ (avec son mode 8 de dominante) et l'accord de $B^{\circ(maj7)}$ (avec son mode diminué). Comparez les notes du mode 8 de dominante de l'exemple précédent avec le mode de l'exemple qui suit. Ce sont exactement les mêmes, à distance d'une tierce majeure.

Figure 14: Accord de *si* diminué et son mode correspondant, le mode de *si* diminué

$B^{\circ 7}$

Do Maj.: $vii^{\circ(maj7)}$

De par leur structure, les modes 8 de dominante et diminué sont plus éloignés du ton dans lequel on les place que tous les autres modes étudiés précédemment. Le degré d'éloignement étant plus important, ils seront plus souvent utilisés pour donner une couleur contemporaine aux œuvres.

13.4.2 Les modes issus de la gamme par tons

Parmi les modes symétriques, il existe un autre modèle, nommé mode par tons (*unitonique*, chez certains auteurs) qui, comme son nom l'indique, est construit sur une succession de 6 tons entiers. D'après sa structure, ce mode est utilisé avec les accords de dominante tels que $\text{C}^{\text{7}(\text{*\#5})}$, $\text{C}^{\text{7}(\text{b5})}$, $\text{C}^{\text{9}(\text{*\#5})}$, $\text{C}^{\text{9}(\text{b5})}$, $\text{C}^{\text{9}(\text{b5}*\#5)}$. Thelonious Monk raffolait de ce type de mode dans ses improvisations.

Il n'existe que deux gammes par tons différents, l'une commençant sur *do*, l'autre sur *si*; tous les modes par tons sont des renversements de l'une de ces deux gammes. Ainsi, de la gamme par tons de *do*, on peut considérer tour à tour la fondamentale *do*, *ré*, *mi*, *fa* # (*sol b*), *sol* # (*la b*) et *la* # (*si b*). De la gamme par tons de *si*, on peut considérer les modes dont la fondamentale sera *si*, *do* # (*ré b*), *ré* # (*mi b*), *fa*, *sol* et *la*.

Vous remarquerez que l'enharmonie sera souvent utilisée pour nommer les notes de ces modes. C'est accepté parce que ces modes symétriques ne proviennent pas de tonalités majeures ou mineures, donc qui ne s'expliquent pas par la théorie musicale de type classique. L'exemple qui suit présente respectivement les modes par tons de *do* et de *si*. Considérant la symétrie par tons entiers de ces modes, le renversement du mode par tons de *do* donnera les modes de *ré*, *mi*, *sol b*, *la b* et *si b*, tandis que le mode par tons de *si* engendrera les modes de *ré b*, *mi b*, *fa*, *sol* et *la*.

Figure 15

Modes par tons de *do*, *ré*, *mi*, *sol b*, *la b* et *si b*

Modes par tons de *si*, *ré b*, *mi b*, *fa*, *sol* et *la*



Dans l'exemple suivant, on voit l'accord de $\text{C}^{\text{9}(\text{b5}*\#5)}$ avec le mode par tons de *do*. On pourra utiliser le mode et l'accord par tons en substitut aux modes et accords à fonction de dominante : V^{7} , bII^{7} , bVII^{n7} , pourvu que les notes mélodiques utilisées (mélodie, basse ambulante, improvisation) soient compatibles.

20. Trouvez la tonalité du passage. Écrivez dans la clé de *fa* les accords en position 1-3-7 (ou 1-7-3) dans la position idéale. Écrivez le nom des accords au-dessus de la portée. Écrivez tous les modes dans la clé de *sol*, dont le mode diminué à utiliser avec l'accord vii° et identifiez-les sur la ligne correspondante.

Accords :

Modes : _____ diminué _____

Ton : _____ $ii \text{ min }^{7(b5)}$ $vii^{\circ 7}$ $i \text{ min }^6$

21. Trouvez la tonalité de la progression suivante et complétez les harmonisations 1-3-7 – 1-7-3 dans la position idéale. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée. Écrivez dans la clé de *sol* les modes demandés.

Modes : *Si phrygien* *La # diminué* *La dorien* *Ré par tons*

Ton : _____

Chiffrage :

22. Pour chaque accord de F⁷ qui suit, nommez le mode écrit dans la clé de sol.

Modes : _____

23. Écrivez les divers modes de dominante suivants en forme ascendante, en partant de la fondamentale et mettez entre parenthèses les notes contre-indiquées sur le plan harmonique.

Modes : Mixo-lydien 8 de dominante Phrygien de dom. Lydien de dom. Mixo - Sus

24. Identifiez la tonalité des progressions suivantes et écrivez les harmonisations 1-3-7 – 1-7-3 dans la position idéale. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée. Écrivez dans la clé de sol les modes demandés

Modes : Sol phrygien Fa # diminué Fa dorien Mi superlocrien Mi b ionien

Ton: _____

Chiffrage: _____

13.5 Exemples de progressions harmoniques avec accords altérés

Présentons maintenant quelques progressions qui font usage des substitutions étudiées jusqu'ici. L'exemple 26a présente une progression $\text{iii min}^7 - \text{V}^7$ de $\text{ii} - \text{ii min}^7 - \text{V}^7 - \text{I maj}^7$. L'exemple 26b fait entendre des substituts $^b\text{II}^7$ aux deux accords de dominante de l'exemple 26a. Ainsi, $\text{D}^{\flat 7}$ remplace G^7 et B^7 remplace F^7 . Remarquez que ces substitutions ne sonnent pas si éloignées des accords initiaux parce que les tritons des accords de substitution sont les mêmes, par enharmonie. Les notes *si* et *fa* de G^7 sont identiques par enharmonie aux *fa* et *do*^b de l'accord $\text{D}^{\flat 7}$. De même, les notes *la* et *mi*^b de l'accord F^7 sont identiques par enharmonie aux *si*^{bb} et *mi*^b de $\text{C}^{\flat 7}$.

On fera attention de modifier le mode pour qu'il corresponde bien au nouvel accord de substitution. Plusieurs choix sont possibles, tout dépend de la couleur recherchée et de votre tolérance à l'éloignement de l'ambiance tonale de *Si*^b majeur, mais le plus doux demeure l'emploi de *ré*^b lydien de dominante pour $\text{D}^{\flat 7}$ et *si* superlocrien pour B^7 .

Exemple 26a

Exemple 26b

Si b M: iii mi^7 V^7 de $\text{ii} - \text{ii mi}^7 - \text{V}^7 - \text{I maj}^7$ iii min^7 $^b\text{II}^7$ de $\text{ii} - \text{ii min}^7 - ^b\text{II}^7 - \text{I maj}^7$

L'exemple 27 fait appel à plusieurs substitutions d'accords. On y voit une progression descendante utilisant un accord diminué ($\text{D}^{\#07}$) qui est en fait le vii^{07} secondaire du iii° degré (E min^7) joué juste avant (revoir l'exemple 20 du texte). On procède ensuite par une substitution du $\text{ii} - \text{V}$ en *do* majeur, devenu $\text{ii} - ^b\text{II}^7$.

Exemple 27

Modes : *Mi* phrygien *Ré* # locrien diminué *Ré* dorien *Ré* ^b superlocrien *Do* ionien

E^{MIN}7	D^{#0}7	D^{MIN}7	D^{b7}	C^{MAJ}7
-------------------------	------------------------	-------------------------	-----------------------	-------------------------

Do M: iii min⁷ vii^{o7} de iii ii min⁷ ^b II⁷ I maj⁷

EXERCICES

25. Identifiez la tonalité des progressions suivantes et chiffrez les accords (degrés sous la portée, symboles pop au-dessus).

Accords :

Ton : _____

Chiffrage :

26. Identifiez la tonalité des progressions suivantes et écrivez les harmonisations 1-3-7 – 1-7-3 dans la position idéale. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée.

B^b_{MAJ7} A_{MIN7} A^{b7} G_{MIN7} G^{b7} F_{MAJ7} B_{MIN7} $A^{\sharp o7}$ A_{MIN7} A^{b7} G_{MAJ7}

Ton : ____

Chiffrage :

13.6 Forme blues et modes blues

Avec la connaissance des diverses progressions harmoniques et de leurs modes correspondants, il est temps de voir comment la forme blues et les deux modes blues peuvent créer des couleurs harmoniques si particulières. Elles seront plus faciles à comprendre maintenant qu'on a étudié les modes altérés et symétriques. On reconnaît deux modes blues : l'un majeur, l'autre mineur (voir pages 131-137 de la section 10.7). La particularité de la forme blues réside dans le fait qu'un mode de blues peut être utilisé sans modification tout au long de la structure du blues, en dépit des changements harmoniques qui apparaissent dans la forme. Pour s'en faire une idée plus claire, étudiez la forme blues en *fa* majeur suivante, sur laquelle le mode de *fa* blues majeur est utilisé. Les notes avec accents doivent être considérées comme notes non harmoniques, car elles créent de fortes dissonances avec l'harmonie sous-jacente.

Exemple 28

Forme blues en *fa* majeur avec mode blues de *fa* majeur

Fa M: I IV I (ii -----V) de IV

IV vii° de V I/V (ii -----V) de ii

ii V I V de ii ii V

De la même façon, on pourra apposer un mode blues mineur sur la forme blues majeure et créer d'autres tensions particulières, comme le démontre l'exemple suivant. Ici encore, les notes avec accents sont considérées non harmoniques car elles créent de fortes dissonances avec l'harmonie qui la sous-tend.

Exemple 29

Forme blues en *fa* majeur avec mode blues de *fa* mineur

Fa M: I IV I (ii -----V) de IV

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. Roman numerals are written below the bass staff to analyze the chords.

System 1:

- Chord 1: $B^{\flat 7}$ (IV)
- Chord 2: $B^{\circ 7}$ (vii° de V)
- Chord 3: F^7/C (I/V)
- Chord 4: A^{MIN7} (ii ----- V) de ii
- Chord 5: D^7

System 2:

- Chord 1: G^{MIN7} (ii)
- Chord 2: C^7 (V)
- Chord 3: F^7 (I)
- Chord 4: D^7 (V de ii)
- Chord 5: G^{MIN7} (ii)
- Chord 6: C^7 (V)

Enfin, une troisième forme peut aussi être employée, il s'agit d'une forme blues mineure. Sur cette dernière, des accords de substitution ont été choisis, notamment aux mesures 5-6 (ii-V) de III, à la mesure 9 ($B^{\flat 7}$ de V) et à la tournerie. Ici, seul le mode de *fa* blues mineur peut fonctionner avec cette forme. Le mode majeur ne comprend pas suffisamment de notes communes aux différents accords. Remarquez que c'est souvent la note *si* (*blue note*) qui est non harmonique.

Exemple 30

Forme blues en *fa* mineur avec mode blues de *fa* mineur

The image shows a musical score for a blues form in F minor. It consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. Roman numerals are written below the bass staff to analyze the chords.

System 1:

- Chord 1: F^{MIN7} (i)
- Chord 2: $B^{\flat MIN7}$ (iv)
- Chord 3: F^{MIN7} (i)
- Chord 4: C^{MIN7} (v)
- Chord 5: F^7 (i)

System 2:

- Chord 1: F^{MIN7} (i)
- Chord 2: $B^{\flat MIN7}$ (iv)
- Chord 3: F^{MIN7} (i)
- Chord 4: C^{MIN7} (v)
- Chord 5: F^7 (i)

The first system of music shows a melody line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Fb). The chords are: B^b min⁷, E^b7, F min⁷, and D min⁷(b5). The melody consists of eighth notes and quarter notes.

(ii ----- V) de III i ii de ii

The second system of music continues the melody and bass line. The chords are: D^b7, C⁷, F min⁷, E^b7, D^b7, and C⁷. The melody continues with eighth and quarter notes.

^bII 7 de V V I VIIⁿ VI V

13.7 Autres progressions harmoniques

13.7.1 Résolutions indirectes de ii-V, V⁷ comme substitut au ^bVII⁷ et progressions ii-V non résolues

Dans le répertoire, la progression ii min⁷ – V⁷ est souvent suivie d'une autre résolution qu'au degré I. L'enchaînement ii min⁷ – V⁷ peut être suivi du degré iii min⁷ dans un ton majeur ou du degré III maj⁷ dans un ton mineur. En *do* majeur, par exemple cela correspond à D min⁷ – A⁷ – E min⁷. En *la* mineur, bien que ce soit moins commun, la progression se représente de cette façon : B min⁷(b5) – E⁷(b9) – C maj⁷. Parce qu'un degré I partage plusieurs notes avec le degré iii, par exemple C maj⁷ et E min⁷, l'enchaînement de V⁷ vers iii min⁷ semble très naturel. Notez que ces enchaînements ne sont pas terminaux, ils se retrouvent à l'intérieur de phrases musicales, rarement comme cadences (voir l'enchaînement ii-V-iii-vi en *do* M plus bas).

Issues du mouvement de la cadence rompue, on rencontre aussi les progressions $ii\ min^7 - V^7 - vi\ min^7$ en majeur et $ii\ min^7 (b5) - V^7 (b9) - VI\ maj^7$ en mineur. En *do* majeur, cela s'indique ainsi : **D min⁷ – G⁷ – A min⁷**; en *la* mineur : **B min⁷ (b5) – E⁷ (b9) – F maj⁷**. Ces progressions peuvent se retrouver à l'intérieur ou à la fin de phrases musicales.

Par extension, la progression issue du mouvement de la cadence rompue discutée au paragraphe précédent crée une variante permettant d'atteindre une tonalité éloignée rapidement, si le V^7 est considéré comme un accord pivot devenant $^bVII^7$ d'un autre ton. Dans tous les cas cités ci-dessus, la résolution habituelle des *guides tones* ne sera pas respectée entre le V^7 et le degré suivant. On tentera cependant de garder le mouvement de ces voix le plus conjoint possible, comme dans les exemples qui suivent.

Exemple 31

Enchaînement $ii-V-iii-vi$ en *do* M Enchaînement $ii - V$ en *do* M où le V devient $^bVII^7$ en *La* M

Modes : Ré dorien Sol lydien La ionien
de dominante

Do M : $ii\ min^7\ V^7\ iii\ min^7\ vi\ min^7\ Do\ M$: $ii\ min^7\ V^7$
La M : $^bVII^7\ I\ maj^7$

Dans l'extrait précédent (enchaînement $ii-V^7$ où le V^7 devient $^bVII^7$), remarquez qu'on a utilisé le mode de *sol* lydien de dominante afin de faire le lien entre le ton de départ (*do* M) et le ton d'arrivée (*la* M). C'est le mode qui partage le plus de notes communes entre ces deux tonalités.

Dans l'exemple 32, on remarque l'équivalence du degré $^bVII^7$ d'un ton majeur, ici en *do* M, avec le $^bII^7$ du ton relatif mineur, ici *la* m. Cette équivalence vient confirmer le choix du mode lydien de dominante pour les deux accords ($^bVII^7$ et $^bII^7$).

Exemple 32

Enchaînements ${}^bVII^7 - I^{maj7}$ et ${}^bII^7 - i^{min6}$ avec mode de si^b lydien de dominante dans les 2 cas
 Modes : Si^b lydien de dominante Do ionien Si^b lydien de dominante La mineur mélodique

$Do M : {}^bVII^7$ I^{maj7} $La m. : {}^bII^7$ i^{min6}

Plusieurs pièces du répertoire font usage d'un V^7 devenant ${}^bVII^7$, comme c'est le cas de l'exemple 33a, *Celle-là*. L'exemple 33b, un extrait de *L'Iroquois*, présente une progression similaire à $ii^{min7} - V^7 - VI^{maj7}$, transposée ici aux degrés $IV^{maj7} - {}^bVII^7 - I^{maj7}$. Les modes généralement utilisés sur ces progressions sont le dorien pour les degrés ii^{min7} et le lydien de dominante pour le V^e degré devenant ${}^bVII^7$ dans le nouveau ton. On pourrait aussi utiliser d'autres modes au V^e degré, mais la résolution au I^{er} degré suivant serait plus abrupte, parce qu'il y aurait moins de notes communes.

Exemple 33a : Celle-là

Exemple 33b : L'Iroquois

$La^b M :$ $ii^{min7} V^7$ $Si^b M : IV^{maj7}$ ${}^bVII^{n7}$ I^6
 $Fa M :$ ${}^bVII^7$ I^{maj7}

À l'époque de Charlie Parker, on a commencé à utiliser les progressions ii-V en évitant la résolution au I^{er} degré. Une série de ii - V présentée de manière diatonique ou chromatique était très répandue. John Coltrane a été l'un de ceux qui a poussé ce concept à un haut niveau, *L'oiseau paresseux* est une paraphrase d'un texte de Coltrane (exemple 34). Lorsqu'on harmonise ce type de pièce, on fait suivre les notes guides de la manière la plus conjointe possible.

Exemple 34: *L'oiseau paresseux*

Sol M: ii min⁷ V⁷ Mi^b: ii min⁷- V⁷ de ii min⁷ V⁷

I maj⁷ Sol M: ii min⁷ V⁷ I maj⁷ Sol^b min: ii min^{7(b5)} V^{7(b9)}

13.7.2 Progressions avec emprunts au mode homonyme

Pour obtenir des couleurs harmoniques différentes, l'une des approches les plus employées est d'utiliser des accords appartenant au ton mineur homonyme si on est dans une tonalité mineure ou encore au ton majeur homonyme si on est dans un ton mineur. Le IV^e degré est particulièrement prisé pour ce genre d'emprunts. On rencontre souvent l'enchaînement I maj⁷ - IV maj⁷- iv min⁷ ou encore I maj⁷ - IV maj⁷- iv min⁶ comme le démontrent les deux extraits suivants.

Exemple 35

Do M: I maj⁷ IV maj⁷ iv min⁷ iii min⁷ I maj⁷ IV maj⁷ iv min⁶ iii min⁷

Dans *Un enfant est né* (exemple 36), on utilise l'alternance du I^{er} degré en *si^b* majeur et du iv^e degré emprunté au mode mineur homonyme (*si^b* mineur) dans les quatre premières mesures.

Exemple 36: *Un enfant est né*

Si^b M: I maj⁷ iv min⁶/I I maj⁷ iv min⁶/I

On rencontrera aussi des ii - V dans un mode donné avec une résolution dans le mode homonyme, comme c'est le cas dans *À quelle hauteur est la lune ?* (exemple 37).

Exemple 37: *À quelle hauteur est la lune ?*

Sol M: ii min⁷ V⁷ Sol m: i min⁷ ii min^{7(b5)} V^{7(b9)} Sol M: I maj⁷

EXERCICES

27. Trouvez la tonalité et chiffrez les accords (degrés sous la portée, symboles pop au-dessus de la portée). Écrivez dans la clé de *sol* les modes idéaux pour chaque accord et identifiez-les sur la ligne à cette fin.

Accords :

Modes : _____

Musical notation for exercise 27. It consists of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains four chords: D major (D), G major (G), A minor (A), and D major with a sharp (D#).

Ton : _____

Chiffrage :

28. Trouvez la tonalité du passage suivant et chiffrez les degrés sous la portée. Écrivez les accords (fondamentale, notes guides et une 4^e voix complémentaire dans les portées). Écrivez les modes pouvant convenir avec chaque accord en clé de *sol*.

Musical notation for exercise 28. It consists of two staves in 4/4 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Above the staves are three chord symbols: D^b MAJ⁷, D^b MIN⁷, and C MIN⁷.

Ton : _____

Chiffrage :

Chiffrage :

29a. Trouvez la tonalité de la progression et écrivez les harmonisations 1-3-7 – 1-7-3 dans la position idéale. Chiffrez les accords (degrés) sous la portée.

29b. Trouvez la tonalité du passage, chiffrez la progression sous la portée et indiquez les symboles d'accords au-dessus.

29a)

29b)

Ton : ____

Ton : ____

Chiffrage :

Chiffrage :

13.8 Harmonie statique avec voix contrapunctive

Quand on emploie un même accord sur une longue période de temps, il peut être approprié d'enrichir cet accord d'un mouvement contrapunctive afin de lui donner plus de mouvement. Plusieurs compositeurs utilisent un mouvement chromatique notamment sur un accord du 1^{er} degré utilisé pendant plusieurs mesures consécutives, dans certaines ballades par exemple. C'est le cas de *Mon valentin* présenté à l'exemple 38.

Exemple 38 : *Mon valentin*

Do m: i min i min^(maj7) i min⁷ i min⁶ VI maj⁷

On évitera de créer des dissonances entre la voix chromatique et les autres, notamment avec la mélodie. Dans *Mon valentin*, la voix chromatique, ici à l'alto, n'interfère pas avec la mélodie du soprano. Bien qu'elles soient très rapprochées au début, elles prennent chacune une direction différente par la suite.

Un autre exemple d'application de ce concept d'élaboration contrapuntique est présenté ici. Cet extrait s'inspire d'un thème utilisé dans les films de James Bond, exemple 39. Remarquez encore qu'on a distingué la position de la voix chromatique (celle qui joue sur les degrés 5 – b6 – 6- b6) de la mélodie qui, elle, joue entre les degrés 1, 2 et 3.

Exemple 39 : *L'espion*

Sol m: i min i min^(b6) i min⁶ i min^(b6)

13.9 Le renversement des accords

Vous avez sans doute remarqué qu'on n'a pas utilisé d'accords renversés dans les progressions d'œuvres et d'exemples proposés. Ce n'est pas sans raison. Il y a peu de renversements dans ce répertoire. Cependant, certaines œuvres en font entendre, surtout les ballades comme *Mon seul et unique amour* (exemple 40). Les renversements d'accords imposent diverses approches :

1. De nouvelles harmonisations (*renversements*) des degrés 1-3-7 ;
2. Le choix d'autres notes pour ces accords. Dans ces cas, on tentera d'obtenir des accords complets en évitant les doublures de 3^{es} et de 7^{es}, car ce sont des voix à mouvement obligé.
3. Faire bouger les voix de manière conjointe et résoudre les notes guides de manière appropriée.

L'exemple 40 présente une version possible des 4 premières mesures de la pièce.

Exemple 40 : *Mon seul et unique amour*

C C/B A min7 A min7/G D/F# G/F C/E F MAJ7 G7 E min7 A7

Do M: I vi V⁶ de V² I⁶ IV maj⁷ V⁷ (ii min⁷-V⁷) de ii

Des progressions faisant usage de degrés autres que ii-V-I sont aussi employées en jazz et en musique pop. *Prends la route*, Jacques est fondé sur la progression suivante : i – i/VII n – ^bII⁷ de V – V⁷ comme le démontre à l'exemple suivant. On pourrait concevoir le ^bII⁷ de V comme un degré VI, mais la présence de la 7^e mineure vient confirmer qu'il s'agit d'un accord de dominante secondaire du degré V, par substitution au triton (^bV⁷ devient ^A^b7). Sur cette progression, Charles a composé une mélodie basée essentiellement sur le mode pentatonique de *fa* mineur (*fa, la^b, si^b, do et mi^b*) qui fonctionne très bien avec chaque accord de la progression. Le mode de *fa* mineur blues serait également efficace sur cette progression.

EXERCICES

30. Identifiez la tonalité et chiffrez les accords (degrés sous la portée). Écrivez en clé de *fa* les accords dans les renversements demandés.

B^{MIN7} B^{MIN/A} E^{7/G#} E⁷ A^{MIN7} G/B C^b A^{7/C#} D^{7sus} D⁷

Ton : _____

Chiffrage :

31. Faites de même avec l'exercice suivant.

D^{MIN} A/C[#] D^{MIN/C} G/B B^{bMAJ7} B^{bMIN^b} A^{7sus} A^{7(b9)}

Ton : _____

Chiffrage :

13.11 L'harmonisation serrée – accords parallèles

Jusqu'à maintenant, les techniques d'écriture qu'on a utilisées ont toujours fait usage de la fondamentale de l'accord à la basse. Lorsqu'on utilise une basse ambulante dans nos arrangements, la doublure de cette fondamentale n'est pas toujours employée dans les voix supérieures. On commencera donc à harmoniser nos mélodies avec des accords à quatre sons, et à cinq sons contenant ou non la fondamentale de l'accord.

L'une des techniques les plus utilisées s'appelle l'harmonisation serrée (*close voicing*) qui consiste à regrouper toutes les notes d'un accord à l'intérieur d'une octave. Et comme on harmonisera des accords de quatre sons, nous utiliserons des accords de septième ou de sixte ajoutée, formant quatre voix distinctes. L'exemple 46 exemplifie les accords de C^{maj7} et de G^7 dans leurs quatre renversements.

Exemple 46



Tout cela fonctionne bien lorsqu'on a une note harmonique au soprano. Mais on sait que ce n'est pas toujours le cas. Pour harmoniser les notes non harmoniques qui se trouvent au soprano, nous utiliserons la *technique du remplacement* qui consiste à conserver les notes harmoniques les plus rapprochées dans les trois voix sous le soprano tandis que le soprano bougera de la manière suivante : la neuvième remplace la fondamentale, la quarte remplace la tierce et la sixte remplace la quinte. L'exemple 47 b présente le mode harmonisé avec la technique du remplacement pour les accords de C^{maj7} et de G^7 . Notez que, pour un mouvement descendant, les notes de remplacement sont toujours les mêmes : 9^e pour 8^{ve}, 4^{te} pour 3^{ce} et 6^{te} pour 5^{te}.

Exemple 47 : Exemple de remplacement 9-8, 4-3 et 6-5 (ou 7-6)



On évitera de jouer une seconde mineure entre le soprano et l’alto parce que cet intervalle est très dissonant, surtout lorsqu’il est joué par des cuivres (par exemple, des trompettes). C’est le cas du premier accord de C^{maj7} à l’exemple 47. Il est cependant utilisable dans les voix internes. Pour contrer ce problème, nous remplacerons tout accord majeur 7 en premier renversement par un accord majeur 6. L’exemple 48 exemplifie l’accord de C^6 et celui de F^6 dans tous leurs renversements. On remarque maintenant que les notes de remplacement sont la 9^e pour l’8^{ve}, la 4^e pour la 3^{ce}, et la 7^e pour la 6^{te}.

Exemple 48



Dans certains cas, par exemple pour les accords de 6^{te} ajoutée comme G^6 , C^{min6} , la quinte de l’accord n’aura pas de note de remplacement, on substituera plutôt la 7^e à la 6^{te}. Nous obtiendrons donc la structure de remplacement suivante : 9^e pour 8^{ve}, 4^e pour 3^{ce}, 7^e pour 6^{te}.

Le tableau suivant résume les solutions discutées ci-dessus.

Notes mélodiques de remplacement pour l’harmonisation en harmonisation serrée

Tous les accords de 7 ^e	Tous les accords de 6 ^{te}
La 9 ^e remplace l’8 ^{ve} (la 2 ^{de} remplace la fond.)	La 9 ^e remplace l’8 ^{ve} (la 2 ^{de} remplace la fond.)
La 4 ^{te} remplace la 3 ^{ce}	La 4 ^{te} remplace la 3 ^{ce}
La 6 ^{te} remplace la 5 ^{te}	La 5 ^{te} n’a pas de note de remplacement
La 5 ^{te} n’a pas de note de remplacement	La 7 ^e remplace la 6 ^{te}

Écriture mélodique en musique pop et jazz

L'écriture mélodique dans le répertoire jazz et populaire est en plusieurs points similaire à l'écriture mélodique classique par l'utilisation de motifs mélodiques (et mélodico-rythmiques) et de techniques d'élaboration mélodique. Les techniques de transformation du motif mélodique qu'on a étudiées en 1^{re} année sont donc utilisables en musique pop; citons entre autres la répétition, l'écriture séquentielle, la diminution, l'augmentation, la fragmentation, l'extension, l'ornementation, l'inversion et la rétrogradation. Les compositeurs et les improvisateurs ont donc adapté ces techniques de composition classique à l'harmonie, aux figures rythmiques et aux modes utilisés en musique pop. Nous étudierons ici deux aspects de l'écriture mélodique du répertoire des standards de jazz : le thème (mélodie) et la basse ambulante.

14.1 Thèmes mélodiques


14.1.1 Unité et diversité

Le principe de la composition implique un savant mélange d'unité et de diversité. L'unité se définit par l'utilisation d'un motif ou d'une phrase qui seront traités en formules répétées, fragmentées, prolongées ou séquencées. La diversité est développée à l'aide de figures différentes, contrastantes.

Un motif mélodique (et mélodico-rythmique) est presque toujours à la base d'un thème de standard de jazz. Il existe une exception à cette règle : les thèmes de *bebop* qui respectent peu cette approche. C'est la culture propre du *bebop* de créer des thèmes qui soient similaires à des improvisations, donc qui soient plus imprévisibles, faisant appel à des plusieurs idées musicales qui ne semblent pas nécessairement communes les unes par rapport aux autres.

Généralement court, de quelques notes à quelques mesures (habituellement d'un maximum de 2 mesures), le motif est traité avec diverses techniques, au gré du compositeur. Voyons-en quelques-unes.

14.1.2 La répétition

Lorsqu'on parle de répétition, cela se traduit au minimum par la présence d'une figure rythmique unifiant l'œuvre. C'est le cas de *For Heaven's Sake* de Meyer, Bretton et Edward (à lire dans votre recueil d'œuvres préféré), un standard qui fait entendre dans les 8 premières mesures du thème la répétition de la figure rythmique suivante : 

Dans cette pièce, il y a plus que la figure rythmique comme élément unificateur, puisque le motif mélodique initial (n° 1) basé sur cette figure rythmique subit divers traitements mélodiques connus aux mesures suivantes : inversion partielle (n°s 2, 3 et 4), mutation d'intervalles (par exemple, entre les n°s 2 et 3), variation rythmique (n° 6), répétition (n° 8)

Dans *One Note Samba* d'Antonio Carlos Jobim (exemple 2), l'élément commun du thème est le motif mélodico-rythmique initial (m. 0 – 2, 2^e t.). La finale du motif répété est écourtée (m. 3, 2^e t. – m. 4, 2^e t.). Dans cette pièce, Jobim crée de la diversité en proposant une progression harmonique différente à la reprise du motif.

Dans *On A Clear Day* de B. Lane et A. Lerner, le motif initial (m. 0 – m. 2, 2^e t.) est adapté à la nouvelle harmonie, **C7** (m. 2, 3^e t. – m. 4, 2^e t.), et repris à nouveau sur l'harmonie initiale, **G maj7** (m. 4, 3^e t. – m. 6, 2^e t.). Un nouvel élément apparaît à la suite pour créer de la diversité (m. 6, 3^e t. – m. 8, 2^e t.). Le motif initial est par la suite transposé une quarte plus haut (m. 8, 3^e t. -) et le processus se répète.

14.1.3 L'écriture séquentielle

L'écriture séquentielle est parfois stricte comme dans *Les feuilles mortes* (J. Kosma et J. Prévert). Le refrain est constitué d'un modèle situé aux mesures 0 et 1 qui est strictement repris à l'intervalle de seconde descendante (m. 2 – 3), (m. 4 – 5) et (m. 6 – 7).

Jerome Kern dans *All the Things You Are* propose aussi un motif de deux mesures traité en séquence descendante dans la première phrase de son thème ; cette fois la première séquence est ornée (m. 3 – 4) ; la deuxième est ornée, mais fautive parce que les intervalles sont modifiés par rapport au modèle initial (m. 5 – 6). La deuxième phrase de ce thème est une réplique exacte de la phrase 1, transposée une quarte plus bas.

Il est plutôt rare d'utiliser plus de deux séquences après la présentation du modèle initial. On comprend que les séquences, aussi bien que les répétitions, deviennent trop prévisibles si elles sont trop fréquentes. La plupart des thèmes connus font usage de l'écriture séquentielle avec un maximum de deux séquences suivant le modèle initial.

Dans les deux cas cités plus haut, la diversité s'effectue dans la section suivante (B) de la pièce. D'autres motifs y sont entendus afin de créer un élément contrastant.

14.1.4 L'inversion

L'inversion d'un motif est une technique très efficace si elle est bien utilisée, comme le démontre la pièce *Emily* de J. Mercer et J. Mandel. Les mesures 9, 10 et 11 font entendre l'inversion modifiée du motif initial situé aux mesures 1, 2 et 3.

EXERCICES

- 1a). Repérez tous les motifs initiaux utilisés dans les 16 premières mesures du thème *A Child Is Born* de Thad Jones et identifiez toutes les techniques d'écriture qui sont utilisées ici dans la construction de ces phrases.
- 1b). Repérez tous les motifs utilisés dans les 16 premières mesures du thème *Cherokee* de Ray Noble et identifiez toutes les techniques d'écriture qui sont utilisées dans la construction de ces phrases.
2. À partir du motif initial proposé, composez la suite en vous servant de l'une ou l'autre des techniques étudiées dans ce chapitre. Chiffrez votre réalisation.

F^{MAJ}7 B^bMAJ⁷ A^{MIN}7 D^{7(b9)}

14.2 Lignes de basse

14.2.1 Ambitus des instruments

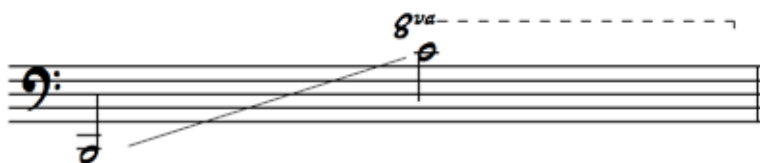
Les instruments qui s'occupent des lignes de basse ambulante sont habituellement la contrebasse ou la basse électrique. Dans le répertoire plus récent, notamment en musique de danse (disco, dance, techno, etc.), le synthétiseur peut également assumer ce rôle.

La contrebasse et la basse électrique sont des instruments transpositeurs ; elles sonnent une octave plus bas que la note écrite. À la contrebasse, on évitera d'écrire au-delà du *sol* 4 (exemple 6). De son côté, la basse électrique peut comporter de 4 à 6 cordes. La *quatre cordes* partage le même ambitus que la contrebasse. La *cinq cordes* comporte habituellement une corde grave qui permet d'atteindre le *si* 1. Avec l'ajout d'une sixième corde, une corde aiguë, l'ambitus se rend jusqu'au *ré* 5 (exemple 7). Cependant, on évitera d'écrire des basses ambulantes pour la contrebasse ou la basse électrique au-delà du *do* 4, d'abord parce que c'est l'emplacement des autres instruments qui interprètent l'harmonie (notes guides ou accords plus complexes) et les lignes mélodiques. Enfin, sous le *do* 4, il vaut mieux utiliser des intervalles plus éloignés des lignes harmoniques, car la sonorité obtenue deviendra trop dense, pour ne pas dire confuse.

Exemple 6 : Ambitus de la contrebasse et de la basse électrique à 4 cordes



Exemple 7 : Ambitus de la basse électrique à 6 cordes



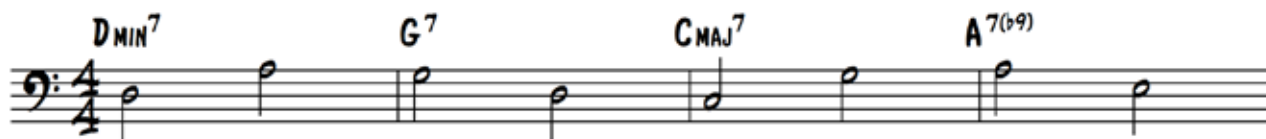
14.2.2 La basse ambulante

Sorte d'improvisation constante dans le swing, le blues, le bebop, la jazz waltz ainsi que dans plusieurs pièces de rock & roll, la basse ambulante constitue l'approche utilisée par les bassistes et les contrebassistes de ce répertoire. Pour la musique de *swing* écrite en 4/4, il existe deux types de basse ambulante : le *two feel* et le *four feel*. Le *two feel* consiste à ponctuer les premiers et troisièmes temps, tandis que le *four feel* accentue les quatre temps de la mesure de manière égale.

A) Le *two feel*

Lorsque l'accord se maintient durant une mesure complète, la technique usuelle employée en *two feel* consiste à faire entendre l'alternance de la fondamentale de l'accord sur le 1^{er} temps et la quinte sur le 3^e temps, comme l'illustre l'exemple 8. Remarquez que le batteur accentuera les deux temps de blanches dans son jeu afin d'appuyer l'accentuation réalisée par le bassiste.

Exemple 8 : Basse ambulante en *two feel* avec 1 accord par mesure



En *two feel*, si deux accords sont joués dans la mesure, seules les fondamentales des accords seront entendues (exemple 9).

Exemple 9 : Basse ambulante en *two feel* avec 2 accords par mesure



À moins que le texte ne l'indique, la technique d'alternance de la fondamentale au 1^{er} temps et de la quinte au 3^e temps est toujours respectée. Il est cependant possible de remplacer la quinte de l'accord par la tierce de l'accord sur le 3^e temps, surtout lorsque cette tierce se résout conjointement sur la note suivante. Cela est très utile dans les enchaînements par cycle de quinte descendante (exemple 10).

Exemple 10 : Basse ambulante en *two feel* avec tierce au 3^e temps de la mesure (sauf sur C maj7)

Musical notation for Example 10: Bass line in 4/4 time with a 'two feel' pattern. The notes are: D4 (half), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Chords above are Dmin7, G7, Cmaj7, and A7(b9).

Si un chiffrage est imposé dans la partition, le bassiste devra suivre ce chiffrage à la lettre (exemple 11).

Exemple 11 : Basse ambulante en *two feel* avec ligne de basse imposée par le chiffrage

Musical notation for Example 11: Bass line in 4/4 time with a 'two feel' pattern. The notes are: D4 (half), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Chords above are Dmin7, Dmin/C, G7/B, G7, Cmaj7, C/B, A7(b9), and A7(b9)/C#.

Pour amener un peu de variété, les bassistes utilisent quelques notes complémentaires au jeu en blanches, ce qui revient à dire que le patron rythmique sera blanche – noire pointée – croche OU noire pointée - croche - blanche. Ces croches sont jouées en notes mortes (*dead notes*) avec une attaque percussive (*slap*) ou encore en notes fantômes (*phantom notes*) (voir les exemples 12 et 13). Comme dans n'importe quelle situation, il ne faut pas abuser des notes complémentaires dans le jeu en *two feel*. Comme l'appellation *two feel* l'indique, cette technique doit prioritairement faire entendre une division en 2, donc à la blanche.

Exemple 12 : Patron en *two feel* avec des notes mortes

Musical notation for Example 12: Bass line in 4/4 time with a 'two feel' pattern. The notes are: D4 (half), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Chords above are Dmin7, G7, Cmaj7, and A7(b9).

Exemple 13 : Patron en *two feel* avec des notes fantômes

Musical notation for Example 13: Bass line in 4/4 time with a 'two feel' pattern. The notes are: D4 (half), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Chords above are Dmin7, G7, Cmaj7, and A7(b9).

B) Le four feel

Dans un *swing* en 4/4, le *four feel*, comme son nom l'indique, fait entendre les quatre temps. Le bassiste joue alors en noires et le batteur adoptera un jeu différent, généralement plus dense, pour appuyer celui de son acolyte. Quand un accord est joué pendant toute la durée de la mesure, on pourrait considérer l'approche en *four feel* comme une élaboration du jeu en *two feel* faisant entendre 2 noires répétées à l'endroit où il y avait une blanche (exemple 14); cette méthode est évidemment rudimentaire, ce n'est pas le modèle le plus utilisé dans le répertoire.

Exemple 14: Jeu en four feel – dédoublement de la blanche en deux noires

The musical notation for Example 14 is a single staff in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: D^{MIN}7, G⁷, C^{MAJ}7, and A^{7(b9)}. The notes in each measure are: Measure 1: D4, E4; Measure 2: F4, G4; Measure 3: A4, B4; Measure 4: C5, B4. This represents a simple eighth-note bass line where each measure contains two eighth notes, effectively doubling the white note of a 'two feel'.

On peut utiliser des notes non harmoniques, soit des notes de passage ou des broderies complètes ou incomplètes sur les temps faibles (2^e et 4^e temps). On peut aussi utiliser la technique en arpèges comme à l'exemple 15. Enfin, on peut employer des notes harmoniques ou non aux 2^e et 4^e temps d'un jeu en *two feel* où le 1^{er} temps est la fondamentale et le 3^e temps, la quinte ou la tierce, comme dans l'exemple 16.

Exemple 15: Four feel avec accords arpégés

The musical notation for Example 15 is a single staff in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: D^{MIN}7, G⁷, C^{MAJ}7, and A^{7(b9)}. The notes in each measure are: Measure 1: D4, F4, A4; Measure 2: G4, B4, D5; Measure 3: C5, E4, G4; Measure 4: A4, C5, E4. This represents an arpeggiated eighth-note bass line where each measure contains three eighth notes.

Exemple 16: Four feel avec notes harmoniques et non harmoniques sur les temps faibles

The musical notation for Example 16 is a single staff in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: D^{MIN}7, G⁷, C^{MAJ}7, and A^{7(b9)}. The notes in each measure are: Measure 1: D4, E4; Measure 2: F4, G4; Measure 3: A4, B4; Measure 4: C5, B4. This represents a simple eighth-note bass line where each measure contains two eighth notes, illustrating the 'four feel' with harmonic and non-harmonic notes on weak beats.

On utilisera à l'occasion des figures rythmiques plus courtes (croches et triolets de croches) dans les lignes en *four feel* afin d'atteindre une note harmonique un peu éloignée de manière plus rapprochée, pour relancer une ligne mélodique ou pour prendre une nouvelle direction mélodique.

Ici encore, il ne faut pas abuser de ces notes complémentaires, car le but du *four feel* est de faire entendre les quatre temps égaux de la mesure de 4/4 (exemple 17).

Exemple 17: *Four feel* avec croches et triolets de croches



Cependant, les techniques en *four feel* sont très vastes et peuvent se multiplier à l'infini. Nous traiterons des approches les plus communes.

Voici donc quelques règles qu'on tentera d'appliquer dans l'écriture de nos lignes de basse ambulante :

On respecte toujours la relation mode/harmonie. Autrement dit, on utilise toujours un mode qui correspond à l'accord indiqué (exemple 18).

Exemple 18

Modes: locrien 1 superlocrien mineur mélodique 8 de dominante



À moins d'une indication contraire dans la partition, on joue toujours la fondamentale au premier temps d'une mesure. Si l'accord est joué pendant 2 mesures consécutives, il est possible d'utiliser la 5^{te} au 1^{er} temps de la 2^e mesure afin de créer un peu de variété (exemple 19).

Exemple 19: *Four feel* avec le même accord sur deux mesures consécutives – 5^{te} jouée à la 2^e mesure de l'accord



Un minimum de deux notes harmoniques sur un total de quatre dans la mesure doit être utilisé lorsqu'on emploie le même accord dans cette mesure. Avec deux notes harmoniques, ce sont généralement les 1^{er} et 3^e temps qui sont harmoniques, bien qu'il soit possible de placer les notes harmoniques sur les 1^{er} et 4^e temps. Dans ce cas, les 2^e et 3^e temps font généralement entendre deux notes non harmoniques conjointes (exemple 20).

Exemple 20 : Four feel avec notes harmoniques sur les 1^{er} et 4^e temps

On crée des lignes directionnelles qui se rendent naturellement d'un accord au suivant. Autrement dit, la direction mélodique que la ligne de basse crée se fait sans heurt d'un accord à l'autre. On privilégie le mouvement conjoint dans la basse ambulante, surtout à l'approche de la fondamentale.

Le mouvement diatonique est le plus utilisé, bien que le mouvement chromatique soit aussi très efficace. L'approche chromatique supérieure ou inférieure qui précède la fondamentale d'un accord est la plus fréquente (exemple 21).

Exemple 21 : Four feel avec approches chromatiques supérieures et inférieures sur les 4^e temps

Il faudra éviter des sauts discordants (4^{te}, 7^e, 9^e, 11^e, etc.), les notes à mouvement obligé non résolues, comme la sensible n'allant pas à la tonique, ainsi qu'un saut sur la 4^{te} d'un accord. Cette note confond l'harmonie qu'on doit utiliser (exemple 22).

Exemple 22 : Basse ambulante avec erreurs de conduite des voix

Explication des erreurs de l'exemple 22 et corrections proposées.

Dans la mesure 1 (**D min⁷**) de l'exemple 22, le saut de 7^e du *do* au *si* devrait être remplacé par un mouvement conjoint de 2^{de}. Dans la mesure 2 (**G⁷**), les notes *do* et *mi* sont non harmoniques et mal préparées. Elles ne définissent pas l'accord imposé. Le saut de 9^e entre le *si* (sensible) et le *do* (tonique) de la mesure 3 est à remplacer par un mouvement conjoint. Enfin, à part les fondamentales jouées sur les premiers temps des mesures 3 et 4, toutes les autres notes sont non harmoniques et rendent ambiguë l'harmonie qu'elles devraient souligner (**C maj⁷** à la mes. 3 et **A^{7(b9)}** à la mes. 4).

EXERCICES :

3a) Écrivez une basse ambulante en *two feel*

Exercise 3a musical notation: Two staves in 4/4 time. The first staff contains four measures with chords: E MIN⁷, A⁷, D MAJ⁷, and G MAJ⁷. The second staff contains four measures with chords: C[#] MIN^{7(b5)}, F[#] 7(b9), B MIN⁶, and B 7(b9).

3b) Une basse ambulante en *four feel*

Exercise 3b musical notation: Two staves in 4/4 time. The first staff contains four measures with chords: E MIN⁷, A⁷, D MAJ⁷, and G MAJ⁷. The second staff contains four measures with chords: C[#] MIN^{7(b5)}, F[#] 7(b9), B MIN⁶, and B 7(b9).

4a) Écrivez une basse ambulante en *two feel*

Chords for 4a (Two feel):

- Measure 1: CMIN7
- Measure 2: F7
- Measure 3: B^bMAJ⁷
- Measure 4: E^bMAJ⁷

Chords for 4a (Two feel):

- Measure 1: A^{MIN}7^(b5)
- Measure 2: D^{7(b9)}
- Measure 3: G^{MIN}^b
- Measure 4: G^{7(b9)}

4b) Écrivez une basse ambulante en *four feel*

Chords for 4b (Four feel):

- Measure 1: CMIN7
- Measure 2: F7
- Measure 3: B^bMAJ⁷
- Measure 4: E^bMAJ⁷

Chords for 4b (Four feel):

- Measure 1: A^{MIN}7^(b5)
- Measure 2: D^{7(b9)}
- Measure 3: G^{MIN}^b
- Measure 4: G^{7(b9)}

5. Écrivez une basse ambulante en *four feel*

Chords for 5 (Four feel):

- Measure 1: FMAJ⁷
- Measure 2: G^{MIN}7
- Measure 3: G^{#o}7
- Measure 4: A^{MIN}7
- Measure 5: D^{7(b9)}
- Measure 6: G^{MIN}7

Chords for 5 (Four feel):

- Measure 1: D^{b7}ALT
- Measure 2: C⁷
- Measure 3: FMAJ⁷
- Measure 4: E^{b7}(#11)
- Measure 5: F^b

6. Écrivez une basse ambulante en *four feel*. Assurez-vous de bien choisir les modes correspondant aux accords.

The image shows two musical staves for bass walking lines. The first staff is in bass clef, B-flat major key signature, and 4/4 time. It contains four measures with chords: D_{MIN}^7 , $C^{\sharp o}7$, $C_{MIN}^{7(b5)}$, and $E^b_{MIN}^6$. The second staff is also in bass clef, B-flat major key signature, and 4/4 time. It contains five measures with chords: $A^b7(\sharp 11)$, $G_{MIN}^{(MAJ7)}$, G^b7_{ALT} , $F7(b9)$, and $B^b_{MAJ}^7$.

La rédaction d'un rapport d'analyse musicale

15.1 L'analyse proprement dite

Voici, dans l'ordre, les étapes à suivre pour rédiger un rapport d'analyse musicale.

- On écoute l'œuvre plusieurs fois. D'abord sans partition ou soutien visuel, ensuite, avec partition en main ou en la jouant au piano. Il est bon de réécouter l'œuvre à chacune des étapes de l'analyse en dirigeant son attention sur les caractéristiques recherchées à cette étape.
- On numérote toutes les mesures de l'œuvre et on se sert de ces repères lorsqu'on veut souligner un élément ou une partie de l'œuvre. Par exemple : « La section A se situe des mesures 1 à 16. » Quand la première mesure de l'œuvre est incomplète, elle porte le numéro 0, sinon on la nomme 1. La reprise d'une section n'est généralement pas numérotée. Quand la reprise d'une section se termine par une ou des mesures différentes (boîtes 1 et 2), on distingue ces mesures par l'ajout d'une lettre au numéro de mesure. Par exemple : « La section initiale se termine par une cadence imparfaite à la mesure 8a et par une cadence parfaite à la mesure 8b. » Par souci d'unité, on conserve le même procédé tout au long de l'œuvre.
- On identifie la tonalité principale. On dégage les grandes sections, en notant en particulier les reprises (exactes ou variées) et les récurrences (retour d'un segment après un passage différent).

- On dégage la structure tonale d'ensemble. On situe d'abord les cadences, en déterminant le type et le poids de chacune d'elles dans l'œuvre. On précise les relations tonales que ces cadences entretiennent entre elles et avec la tonalité initiale. On identifie ainsi les modulations mettant en valeur d'autres degrés que la tonique, de même que le retour à la tonique.
- On établit le plan des phrases et des périodes, et leur place dans l'œuvre. On identifie les passages de transition (les modulations, les marches d'harmonie) et les passages d'intensification préparatoires à une ponctuation majeure, par exemple les pédales.
- On détermine le facteur principal qui caractérise chaque section : motif mélodique ou rythmique, structure harmonique, timbre, texture, etc. On dégage le ou les traits qui distinguent une section de celles qui l'entourent. Par exemple, on souligne un passage en majeur à l'intérieur d'une œuvre en mineur ou la présence du mouvement conjoint faisant suite à un passage marqué par le mouvement disjoint ou encore le rythme ternaire d'une section dans une œuvre de rythme binaire.
- Après avoir défini clairement le type d'œuvre sur le plan formel, il convient de repérer les variantes qui distinguent cette œuvre du plan habituel de la forme classée. Par exemple, on dira de telle gavotte qu'elle respecte la division de la forme binaire usuelle, mais qu'elle est de coupe asymétrique et que son plan tonal suit la progression suivante : i - V - i.

15.2 La rédaction du texte

Un rapport d'analyse comprend normalement trois parties principales : l'introduction, le développement incluant la description des parties de l'œuvre et la présentation de ses éléments distinctifs, et la conclusion.

15.2.1 L'introduction

Dans l'introduction, on présente l'œuvre qui sera analysée. On justifie le choix de cette œuvre comme sujet d'analyse. On la situe dans son contexte historique et stylistique : compositeur, date de composition, importance de l'œuvre dans le catalogue du compositeur, anecdote liée à sa création, appartenance à un corpus distinct, etc.

On énonce sommairement les caractéristiques particulières de l'œuvre, caractéristiques qui seront élaborées dans le développement. Par exemple : « Malgré une section centrale brève, cette œuvre est de forme ternaire simple. » Enfin, on exprime les conclusions que l'on compte tirer de ce travail.

15.2.2 Le développement

C'est dans le développement que l'auteur compile les données en respectant le plan proposé au point 15.1 (découpage). Il importe de livrer les résultats et non de décrire la méthode utilisée. Dans une description, on emploie préférablement le présent de l'indicatif. Suit ensuite la présentation des points distinctifs de l'œuvre analysée, où il convient d'argumenter, de mettre en valeur tous les éléments se distinguant du plan habituel.

15.2.3 La conclusion

La conclusion reprend les données de l'introduction, mais en bref. On y souligne les points, les idées développées. Par exemple : « L'œuvre analysée est bel et bien de forme ternaire simple, même si le passage des mesures 17 à 24 tend à en obscurcir la forme. Cette idée a été expliquée et débattue au point 2.1 du développement. » Dans cette section, on n'hésite pas à discuter des découvertes que l'on a faites, des questions qui se posent encore, etc.

Une fois le texte écrit, on doit se relire encore et encore, pour être certain d'avoir tout écrit ce qu'on voulait et devait dire. Il est bon de faire réviser le travail par quelqu'un de fiable en ce qui a trait à l'orthographe, à la ponctuation et au style, même si l'on se croit au-dessus de tout reproche à cet égard.

15.2.4 Autres composantes: les exemples musicaux

Une analyse qui ne comporte pas d'exemples musicaux n'est pas une analyse. Lorsqu'un passage de la partition est reproduit pour illustrer un point précis du travail, il est annoté (encadré, flèches, lignes pointillées, etc.). S'il n'est pas illustré à même le texte, un renvoi (chiffre, lettre) précise clairement l'emplacement de l'exemple dans l'appendice où il se situe. Par exemple : « L'exemple 3 de l'appendice 1 illustre le contraste rythmique entre les sections A et B. » Un exemple musical sert à illustrer un seul point précis de l'analyse. Autrement dit, il y a autant d'exemples que de points d'analyse ; un passage doit donc être répété s'il est analysé sous différents angles.

15.2.5 La bibliographie

La bibliographie (ou médiagraphie) permet de guider le lecteur qui désire poursuivre ses recherches sur le sujet et fait état des ouvrages qui ont été consultés par l'auteur dans la rédaction du travail. On consulte au moins les ouvrages généraux sur le sujet, tels que les dictionnaires de musique, les biographies, les manuels d'analyse, etc. ; on doit en faire mention dans cette section. On exclut les dictionnaires de langue (*Petit Larousse*, *Petit Robert*). Dans le cas des articles tirés des dictionnaires spécialisés, on prend soin d'indiquer le nom de l'auteur de l'article, le titre et l'emplacement de l'article en question. Par exemple, si je fais référence à l'article «Forme» du *Dictionnaire Honegger* signé par Carl Dahlias :

Dahlias, Carl. «Forme». *Dictionnaire de la musique - Science de la musique*, édité par Marc Honegger, vol. 1, 394-397. Paris : Bordas, 1976.

Il est nécessaire de présenter la bibliographie par ordre alphabétique de noms d'auteurs.

15.3 La présentation linguistique

Un rapport d'analyse est un document de nature informative et de caractère scientifique. La présentation linguistique doit être soignée. On veille à utiliser un niveau de langage adapté à un tel travail. Voici quelques remarques à ce propos.

- Le texte est écrit au présent. Le rapport n'est pas écrit dans une forme narrative, mais plutôt dans une forme de description et d'argumentation.
- Le choix de la personne grammaticale dépend du type d'énoncé utilisé. Si l'on exprime une opinion personnelle, on emploie la première personne du singulier : « Je crois que cette solution est fausse. » Tout énoncé n'exprimant pas une opinion personnelle est alors écrit dans le style impersonnel, soit à la troisième personne du singulier : « La section centrale se distingue de la précédente par une texture contrapuntique. »
- Les signes de ponctuation sont toujours suivis d'une espace (en typographie, le mot « espace » est féminin).
- Le deux-points (:) est précédé et suivi d'une espace. Il sert à introduire une explication ou une énumération. On évite d'utiliser ce signe dans un passage où il y a déjà un deux-points. Par exemple : on n'introduira pas ici une liste comportant : d'autres éléments formant un sous-ensemble du premier.

- Dans un travail scientifique, les points de suspension (...) ne sont employés que pour signifier l'omission du passage dans une citation. Pour abrégé une énumération, on emploie etc.
- Les virgules sont utilisées dans les phrases présentant un cas d'inversion : « Avant l'hiver, tout était vert. » Elles servent aussi à délimiter une incise : « Jean-Michel, musicien chevronné, a interprété une sonate difficile avec brio. » On en met aussi avant les conjonctions de coordination *mais, car, or, sauf et et ou*.
- On fait attention au genre et à l'orthographe des mots. Par exemple, les mots *intervalle* et *arpège* sont masculins, tandis que le mot *octave* est féminin. Le mot *tierce* ne prend pas d'accent grave (*tièrce*).

15.4 La présentation typographique

On se conforme aux normes de présentation des travaux écrits établies par l'établissement d'enseignement. Dans l'évaluation du travail, un certain nombre de points sont attribués à la qualité et au respect de ces normes. Le *Guide de présentation des travaux* répond à bon nombre de questions concernant la présentation des travaux de l'étudiant. Voici quelques règles supplémentaires qui sont propres aux travaux de recherche en musique.

- Dans le cas des textes écrits, le papier format lettre (8 1/2 x 11) est de rigueur. Les appendices comportant les exemples musicaux sont de même format.
- Un seul travail par feuille. Lorsque le travail excède cette limite, les feuilles sont agrafées.
- L'en-tête ou la page de titre porte la date où le travail a été assigné.
- Les travaux faits par ordinateur sont toujours recommandables, autant pour les textes que pour les exemples musicaux. Les textes écrits au crayon ne sont pas acceptables. Les manuscrits musicaux sont faits soit à l'encre, soit au crayon 2B.
- Les manuscrits musicaux sont présentés selon les règles de l'art. Les mesures sont numérotées dans la marge de gauche. Il est recommandé de laisser une portée libre entre chaque portée ou système utilisé. On soigne l'espacement des lignes supplémentaires.
- Le titre et les sous-titres doivent permettre au lecteur de repérer clairement le travail ou la section qui sont abordés. Quand le travail se divise en plusieurs sections, on les désigne par des lettres (A, B, C, etc.) ou par des chiffres (1, 2, 3, etc.).
- Le nom des notes dans les travaux d'écriture et d'analyse est toujours en français. On évite l'emploi du système alphabétique (A, B, C, etc.) à moins d'avis contraire de la part du respon-

sable du cours. Le nom des notes est soit en italique (*do* bémol, *fa* dièse), soit souligné (sol majeur).

- La notation des registres est parfois nécessaire. On respecte alors le système présenté à l'exemple 1.

Exemple 1 : Notation des registres

8 va 16 va

16 va bassa 8 va bassa

Do 0 Do 1 Do 2 Do 3 Do 4 Do 5 Do 6 Do 7

- La présentation doit être aérée. Le correcteur doit avoir de la place pour noter ses commentaires. On exige la présentation au recto seulement des feuilles. Le texte est écrit à un interligne et demi ou à double interligne et fait usage de marges suffisantes.
- Les exemples musicaux sont soigneusement indiqués par un titre et un numéro d'ordre, avec renvoi dans le texte (Exemple 1 : Notation des registres).

LEXIQUE

- Accord :** Dans l'harmonie fonctionnelle, réunion d'au moins trois sons simultanés pouvant être superposés par tierces.
- **pivot** : accord qu'on peut retrouver dans une phrase modulante et qui est commun aux deux tonalités. Il se situe généralement avant l'accord de dominante de la tonalité d'arrivée.
- Redoublement** (d'accord) : déplacement à l'octave supérieure d'un ou de plusieurs sons d'un accord pendant que le son grave (la basse) reste en place.
- Renversement** (d'accord) : présentation d'un accord avec une note autre que la fondamentale à la basse (par exemple, la 3^{ce}, la 5^{te}).
- Triade** : accord de trois sons. Par exemple : **do, mi, sol**.
- Type** (d'accord) : distinction accordée à un accord d'après sa composition. Il peut être majeur, mineur, augmenté, diminué.
- Ambitus :** Terme servant à établir l'étendue complète d'une voix, d'un instrument. À distinguer de la tessiture.
- Anticipation :** Note non harmonique qui procède par mouvement conjoint ou disjoint et qui précède l'arrivée de l'harmonie à laquelle elle appartient.
- Augmentation :** Technique d'écriture qui consiste à faire entendre un motif musical avec des valeurs rythmiques plus longues que celles du modèle initial.
- Basse ambulante :** Technique de jeu développée initialement à la contrebasse et ensuite reprise à la basse électrique dans le swing en *four feel*. La basse ambulante consiste à créer une ligne mélodique en jouant une note sur tous les temps en 4/4. C'est la version moderne de la basse continue.
- Basse chiffrée :** Ligne de basse accompagnée d'un chiffrage qui indique les renversements d'accords, les altérations et autres signes nécessaires à une réalisation (à écrire ou à jouer) des voix supérieures.
- Broderie complète :** Note non harmonique qui procède par mouvement conjoint et qui lie la même note harmonique (aller-retour).
- Broderie incomplète :** Note non harmonique conjointe à une note harmonique, mais disjointe avec l'autre note harmonique (aller ou retour).
- Cadence :** Formule mélodique, harmonique ou les deux à la fois servant de ponctuation musicale. Elle se situe à la fin des phrases et des sections d'une œuvre musicale. On distingue plusieurs cadences : parfaite, imparfaite, demi-cadence, plagale, rompue et de prolongement. Elles définissent une hiérarchie d'après la position qu'elles occupent dans le texte musical ; de la plus forte (cadence parfaite) à la plus faible (demi-cadence).

Chiffrage arabe :	Chiffrage des intervalles au-dessus d'une basse. Il sert à indiquer les renversements d'accords, les altérations et toutes les autres informations nécessaires à la réalisation de la basse chiffrée. Le chiffrage arabe est toujours présent dans une basse chiffrée.
Chiffrage romain :	Chiffrage désignant les fonctions harmoniques d'un passage musical. Dans l'harmonie fonctionnelle, ce chiffrage réfère aux sept degrés qu'on retrouve dans un ton donné, ainsi qu'aux emprunts (dominantes secondaires) et aux modulations. L'emploi du chiffrage romain est facultatif dans la basse chiffrée.
Coda :	Dans une forme classée (binaire, ternaire, rondo, sonate, etc.), section terminale facultative qui suit la cadence parfaite dans le ton initial. Sur le plan tonal, elle prolonge l'accord de tonique. Sur le plan motivique, elle peut prendre toutes sortes d'orientations. Dans la fugue, section terminale facultative qui prolonge la cadence parfaite de la péroraison et qui expose généralement le sujet.
Codetta :	Dans une forme classée (binaire, ternaire, rondo, sonate, etc.), partie facultative située à la fin de l'exposition (après le dernier groupe thématique) et qui prolonge la cadence finale de cette section. Dans une fugue, section facultative de l'exposition qui relie deux entrées du thème (sujet). Elle est généralement modulante.
Consonance :	État d'un intervalle ou d'un accord dit stable . On distingue les consonances parfaites (1 ^{on} , 5 ^{te} , 8 ^{ve} justes, et leurs redoublements) et imparfaites (3 ^{ces} et 6 ^{tes} majeures et mineures, et leurs redoublements).
Contre-exposition :	Dans la fugue, section facultative qui suit l'exposition et qui fait entendre le matériel initial (sujet-réponse) à nouveau en respectant les relations tonales tonique-dominante. Contrairement à l'exposition, les voix sont toutes actives dans la contre-exposition.
Contre-sujet :	Un ou plusieurs éléments motiviques facultatifs qui accompagnent le sujet d'une fugue. Il est généralement réutilisé avec chaque entrée du sujet.
Cycle de quintes :	Concept théorique qui présente l'ensemble des tonalités à l'intérieur d'un cercle (cycle) donné. Ce cycle permet d'identifier les tons voisins à distance de quinte juste ascendante ou descendante les uns des autres.
Développement :	Dans une forme sonate, deuxième section de l'œuvre qui exploite un ou plusieurs thèmes de l'exposition ou de nouveaux thèmes dans diverses tonalités. Le développement débute dans le ton de la dominante et culmine à la fin par l'arrivée d'une tonalité éloignée.
Diminution :	Technique d'écriture qui consiste à faire entendre un motif musical avec des valeurs rythmiques plus courtes que celles du modèle initial.
Dissonance :	État d'un intervalle ou d'un accord dit instable . Cela comprend toutes les 2 ^{des} et 7 ^{es} et leurs redoublements ainsi que tous les intervalles augmentés et diminués. La 4 ^{te} juste a un statut particulier ; elle est tantôt consonante, tantôt dissonante en fonction du contexte.

LEXIQUE

Dominante :	Cinquième degré dans un ton donné et second pôle d'importance dans le système tonal. Dans l'harmonie consonante, l'accord de septième de dominante (V^7) crée une instabilité qui demande résolution généralement sur l'accord de tonique (I). L'enchaînement $V^7 - I$ définit clairement une tonalité.
Dominantes secondaires :	Outre la dominante principale, ce sont les accords de dominantes qui peuvent être résolus sur tous les autres degrés (accords majeurs ou mineurs) que le premier. Par exemple, V de ii, V de iii et V de vi sont des dominantes secondaires, mais non V de I, qui est la dominante principale du ton.
Épisode :	Dans la fugue, section plus ou moins longue servant à lier deux entrées du sujet. Il est modulant et conçu soit sur des fragments du matériel motivique initial, soit sur du matériel motivique réservé exclusivement à cette fin.
Exposition :	Dans une forme sonate, première section de l'œuvre qui fait entendre au moins deux thèmes (ou deux groupes thématiques) contrastants. Le premier est dans le ton principal, le second, généralement dans le ton de la dominante. Sur le plan tonal, la section est ouverte. Dans une fugue, c'est la première section de l'œuvre qui fait entendre au moins une fois toutes les entrées du sujet et de la réponse dans toutes les voix.
Extension de phrase :	Section ajoutée à une phrase donnée; l'extension est souvent un motif répété ou une séquence d'un motif entendu dans la phrase en question. L'extension peut se situer au début, au centre ou à la fin de la phrase musicale qu'elle élonge.
Fondamentale :	Son le plus grave d'un accord en position fondamentale alors que l'accord est disposé en tierces superposées.
Forme binaire :	Se dit d'une œuvre qui respecte une structure formelle en deux sections. On distingue la forme binaire sectionnelle, la forme binaire continue et la forme binaire récurrente. Continue : Forme binaire dans laquelle la première section se termine par une cadence faible (section ouverte) tandis que la deuxième section se termine par une cadence parfaite (section fermée). Sur le plan motivique, on distingue deux modèles : avec sections parallèles (AA') et avec sections complémentaires (AB). Récurrente : Forme binaire dans laquelle la première section se termine par une cadence faible (section ouverte) tandis que la deuxième section fait entendre une cadence parfaite (section fermée). Sur le plan motivique, on fait entendre à la fin de la deuxième section un ou des motifs entendus dans la première section de l'œuvre. Sectionnelle : Forme binaire où les deux sections sont fermées parce qu'elles se terminent toutes deux par une cadence parfaite dans le ton principal.
Forme blues :	Forme musicale créée par les Noirs américains. Dans sa forme la plus stricte, elle respecte un plan en 12 mesures, fait entendre trois phrases d'égale longueur et emploie une harmonie particulière : I^{7b} , IV^{7b} et V^7 .
Forme classée :	Plan de composition déterminé qui sert de canevas à la composition d'un type d'œuvres musicales. Citons entre autres la forme binaire simple, la forme sonate, le rondo, etc.

Forme ternaire :	<p>Se dit d'une œuvre respectant une structure formelle en trois sections. On distingue la forme ternaire simple et la forme ternaire composite.</p> <p>Simple : Forme ternaire constituée d'une section fermée, d'une section ouverte dans un autre ton et d'un retour à la section fermée. Sur le plan motivique, les première et dernière sections sont soit identiques, soit similaires, mais la section médiane est contrastante aux deux autres (A B A).</p> <p>Composite : Forme ternaire constituée de trois sections qui sont elles-mêmes des formes simples. Chaque section est binaire ou ternaire.</p>
Forme rhapsodique :	Plan de composition libre que l'on retrouve généralement dans une seule œuvre musicale.
Forme rondo :	Forme ternaire prolongée. Elle comporte deux ou plusieurs sections contrastantes entrecoupées de la récurrence de la section initiale (A B A C A ou A B A B ¹ A). La section initiale est une section fermée, toutes les autres sont ouvertes. Chaque section du rondo peut être une forme simple ou composite.
Forme sonate :	Forme qui s'apparente à la forme binaire récurrente sur le plan tonal. Elle comprend deux sections, l'exposition, section ouverte ; le développement et la réexposition, section fermée. Sur le plan motivique, la forme sonate s'apparente à la forme ternaire alors que le développement fait entendre des éléments différents de la section initiale (voir la section 10.6 pour plus de précision).
Fugue :	Genre musical polyphonique basé sur un thème unique (sujet) traité en imitation. Une fugue ne partage généralement pas une structure formelle commune avec d'autres fugues (ce n'est pas une forme classée).
Gamme :	Ensemble des sons constitutifs qui respectent une échelle intervallique précise à l'intérieur d'une octave (par exemple : 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, etc.). À distinguer du mode.
Groupe de phrases :	Deux phrases consécutives ou plus qui ne peuvent être reliées entre elles sur le plan tonal ; le choix et l'ordre des cadences utilisées ne permettent pas de jumeler les phrases à titre d'antécédent/conséquent (périodes musicales).
Intervalle :	<p>Distance séparant une note d'une autre. Par exemple, l'intervalle do - mi comprend trois degrés (do, ré, mi) et se nomme tierce.</p> <p>Qualité (ou nature) d'intervalle : Distinction accordée à un intervalle d'après sa composition. Il peut être juste, majeur, mineur, augmenté, diminué.</p> <p>Renversement d'intervalle : Déplacement à l'octave supérieure du son le plus grave d'un intervalle pendant que l'autre son reste en place.</p> <p>Redoublement d'intervalle : Déplacement à l'octave supérieure du son le plus aigu d'un intervalle pendant que le son grave reste à sa place.</p>
Inversion :	Technique d'écriture qui consiste à inverser la direction d'un passage musical. L'inversion est stricte lorsque la nature des intervalles est respectée. Elle est libre lorsque la nature des intervalles ne l'est pas.

LEXIQUE

Juxtaposition tonale :	Modulation sans aucune préparation. Généralement, la juxtaposition se situe entre deux phrases : la première phrase se termine dans un ton donné tandis que la seconde débute directement dans un autre ton.
Mode :	Application particulière d'une gamme donnée où l'on attribue à chaque note de cette gamme un degré, une fonction précise (la première devient tonique ; l'autre, sus-tonique et ainsi de suite).
Mode blues :	Mode de six sons employés sur la forme blues. On distingue le mode blues majeur et le mode blues mineur. Ces modes contiennent diverses inflexions caractéristiques au blues (b3, b5, b7).
Motif :	La plus petite unité sur laquelle est basée une œuvre musicale. On l'appelle aussi cellule .
Mouvement :	<p>Dans une même voix : Direction qu'emprunte une voix donnée. On distingue le mouvement concordant (voir plus bas) du mouvement discordant (voir plus bas).</p> <p>Entre les voix : Mouvements simultanés entre diverses voix. On distingue quatre types de mouvement : direct, parallèle, contraire et oblique. À distinguer des mouvements concordants et discordants qui sont réservés au mouvement à l'intérieur d'une même voix.</p> <p>Concordant : Mouvement d'une voix qui se fait sur des intervalles faciles à chanter : les 2^{des}, 3^{ces}, 6^{tes} majeures et mineures ainsi que les 4^{tes}, 5^{tes} et 8^{ves} justes.</p> <p>Contraire : Mouvement entre deux voix où chacune va dans une direction opposée à l'autre.</p> <p>Discordant : Mouvement d'une voix qui se fait sur des intervalles difficiles à chanter : tous les types de 7^{es}, tous les intervalles augmentés et diminués et tous les redoublements d'intervalles.</p> <p>Direct : Mouvement où deux voix (ou plus) vont dans la même direction.</p> <p>Parallèle : Mouvement où les voix, en plus d'aller dans la même direction, conservent la même distance intervallique.</p> <p>Oblique : Mouvement d'une des voix pendant que l'autre reste en place.</p>
Mutations :	Variante intervalliques de certaines notes utilisées lors de la reprise d'un modèle initial. Des mutations sont présentes, entre autres, dans la réponse tonale d'une fugue et dans une séquence tonale.
Note :	<p>Accentuée : Se dit d'une note qui se situe sur un temps fort ou sur une partie de temps fort. S'il s'agit d'une note non harmonique, on parle alors d'une appoggiature.</p> <p>Harmonique : Note qui fait partie d'une harmonie sous-jacente, soit la fondamentale, la tierce et la quinte d'un accord. Certains auteurs la nomment aussi note structurelle.</p> <p>Non accentuée : Se dit d'une note qui se situe sur un temps faible ou sur une partie de temps faible.</p> <p>Non harmonique : Note dissonante qui n'appartient pas à l'harmonie sous-jacente. Certains auteurs la nomment aussi note étrangère, note non structurelle, note ornementale.</p>

	<p>De passage: Note non harmonique conjointe à deux notes harmoniques distinctes. Elle peut être disjointe dans un cas, entre la quinte et la fondamentale d'un accord. Par exemple : sol - la - do ou sol - si - do.</p>
Notes guides :	De l'anglais <i>guide tones</i> . Ce sont habituellement la 3 ^{ce} et la 7 ^e de l'accord. Les notes guides sont avec la fondamentale les notes qui définissent clairement la qualité et la direction harmonique d'un accord. Il arrive que la 3 ^{ce} soit remplacée par la 4 ^{te} (accord avec un retard : ex. : G7 ^{sus}), et que la 7 ^e soit remplacée par la 6 ^{te} (ex. : C6).
Ornementation :	Technique d'écriture qui consiste à broder un passage musical en ajoutant des notes ornementales ou en modifiant d'autres paramètres (rythme, métrique, harmonie, etc.).
Partie non motivique :	Particulièrement dans la fugue, toute figure qui n'est pas clairement dérivée du matériel motivique initial et qui n'est pas soumise à l'imitation ou à la répétition.
Période musicale :	Combinaison de phrases musicales consécutives ayant une parenté entre elles et dont la cadence de la première phrase est plus faible que celle de la seconde. La seconde phrase amène un sentiment de finalité (généralement une cadence parfaite). <p>Parallèle : Période musicale qui fait entendre le même matériel motivique, du moins dans la première moitié de chaque phrase.</p> <p>Contrastante : Période musicale qui emploie du matériel motivique différent à chaque phrase (moins de la moitié de la phrase).</p> <p>Ternaire : Période constituée de trois phrases, selon les schémas suivants a, a, b ou a, b, b'. La cadence de la dernière phrase doit être plus forte que les deux autres.</p> <p>Double période : Elle est constituée de quatre phrases consécutives liées thématiquement. La cadence de la quatrième phrase est plus forte que celle des trois précédentes.</p>
Péroration :	Section terminale d'une fugue présentant la dernière récurrence du sujet dans le ton principal.
Phrase modulante :	Phrase musicale qui débute dans une tonalité pour se terminer dans une autre.
Phrase musicale :	Idée musicale relativement complète qui se termine par une cadence mélodique (dans le cas d'une seule voix) ou harmonique (plus d'une voix).
Phrases répétées :	Répétition intégrale ou modifiée de phrases consécutives ; les cadences sont identiques.
Prédominante :	Dans l'harmonie fonctionnelle, l'accord de prédominante précède celui de la dominante. Le plus commun est le IV ^e degré, mais d'autres degrés peuvent agir à ce titre (par exemple : ii, vi).
Réexposition (récapitulation) :	Dernière section de la forme sonate. On y entend dans l'ordre tous les éléments de l'exposition, mais dans un plan tonal modifié. La section se termine par une cadence parfaite dans le ton principal (section fermée).
Répercussion :	Passage dans le cours d'une fugue qui fait entendre le sujet dans d'autres tons que le ton principal.

LEXIQUE

Réponse :	Seconde apparition du thème principal d'une fugue au cinquième degré. La réponse peut être réelle (intervalles respectés rigoureusement) ou tonale (mutation de certains intervalles).
Retard :	Note non harmonique qui procède par mouvement conjoint et qui est maintenue alors que les autres voix font entendre une nouvelle harmonie. Le retard se résout conjointement.
Retransition :	Dans une forme sonate, partie terminale du développement qui lie la tonalité éloignée à l'harmonie de la dominante et annonce le début de la réexposition.
Rétrogradation :	Technique d'écriture qui consiste à faire entendre un passage musical à reculons, de la dernière note à la première.
Section ouverte :	Se dit de la section d'une œuvre musicale (phrase, période, etc.) qui se termine par une cadence plus faible que celle de la section fermée qui la suit.
Section fermée :	Se dit de la section d'une œuvre musicale (phrase, période, etc.) qui se termine par une cadence plus forte que celle de la section ouverte qui la précède.
Séquence :	Reprise intégrale d'une figure musicale initiale (nommée modèle) sur un degré différent du premier. La séquence peut être mélodique (une seule voix) ou harmonique (plus d'une voix). Réelle : Séquence qui est une transposition exacte du modèle initial, intervalle par intervalle. On parle également de séquence stricte . Tonale : Séquence qui est une transposition modifiée du modèle initial. Les intervalles de la séquence présentent des mutations par rapport au modèle initial. Ornée : Séquence embellie ou décorée par rapport au modèle initial.
Strette :	Dans une fugue, section où les entrées du sujet et de la réponse se chevauchent.
Sujet :	Thème initial d'une fugue qui est traité en imitation tout au long de l'œuvre.
Tessiture :	Terme servant à établir l'étendue moyenne (ou confortable) d'une voix, d'un instrument. À distinguer de l'ambitus.
Tonique :	Premier degré dans un ton donné. Degré autour duquel gravitent toutes les autres notes dans une œuvre musicale. Une tonalité porte le nom de sa tonique. Par exemple, en do majeur, la tonique est do .
Ton voisin :	Tonalité qui partage la même armure qu'une autre ou qui diffère de celle-ci par l'ajout ou le retrait d'une altération à l'armure. On considère aussi le ton homonyme comme étant voisin du ton principal (par exemple : do M et do m.)
Transition :	Dans une forme sonate, section du développement qui relie le premier thème (ou 1 ^{er} groupe thématique) au second. Il est généralement modulant au cinquième degré.

ANNEXE A

LE CHIFFRAGE HARMONIQUE

	1 ^{er} renv. Fondamentale à la basse	2 ^e renv. Tierce à la basse	3 ^e renv. Quinte à la basse	4 ^e renv. Septième à la basse	Neuvième à la basse
Accord de quinte	5	6	6 4		
Cas particuliers 3 ou 8					
Septièmes d'espèces	6 7	4 5	3	2	
Septièmes de dominante	7 +	6 5	+ 6	+ 4	
Sans fondamentale		5	+ 6 3	6 + 4	
Neuvièmes majeures	9 7 +	7 6 5	5 + 6 4	3 + 4 2	
Sans fondamentale		7 5	5 + 6	3 + 4	4* + 2
Neuvièmes mineures	9 7 +	7 6 5	+ 6 5 4	+ 4 3 2	
Sans fondamentale		7	+ 6 5	+ 4 3	+ 2

* Avec préparation de la note de basse

ANNEXE B

LE CHIFFRAGE HARMONIQUE

ACCORDS DE TROIS SONS

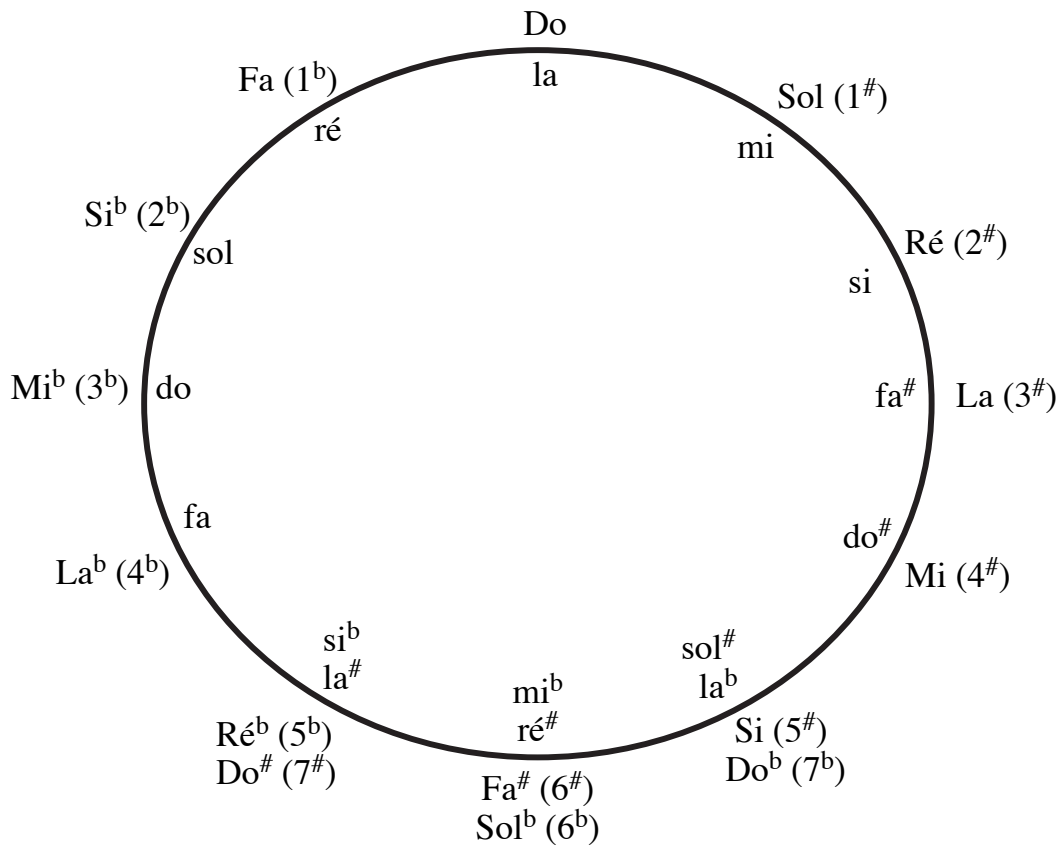
Degrés	Fondamentale	1 ^{er} renv.	2 ^e renv.	3 ^e renv.
I-II-III-IV-IV	5	6	6 4	
V	+	6	+ 6 4	
VII	5	+ 6 3	6 + 4	

ACCORDS DE QUATRE SONS

Degrés	Fondamentale	1 ^{er} renv.	2 ^e renv.	3 ^e renv.
I-II-III-IV-VI	7	6 5	4 3	2
V	7 +	6 5	+ 6	+ 4
VII	7 5	+ 6 5	+ 4 3	+ 2
VII (autre possibilité)	7	+ 6 5		

ANNEXE C

LE CYCLE DES QUINTES



À l'extérieur du cercle : tonalités majeures

À l'intérieur du cercle : tonalités mineures relatives

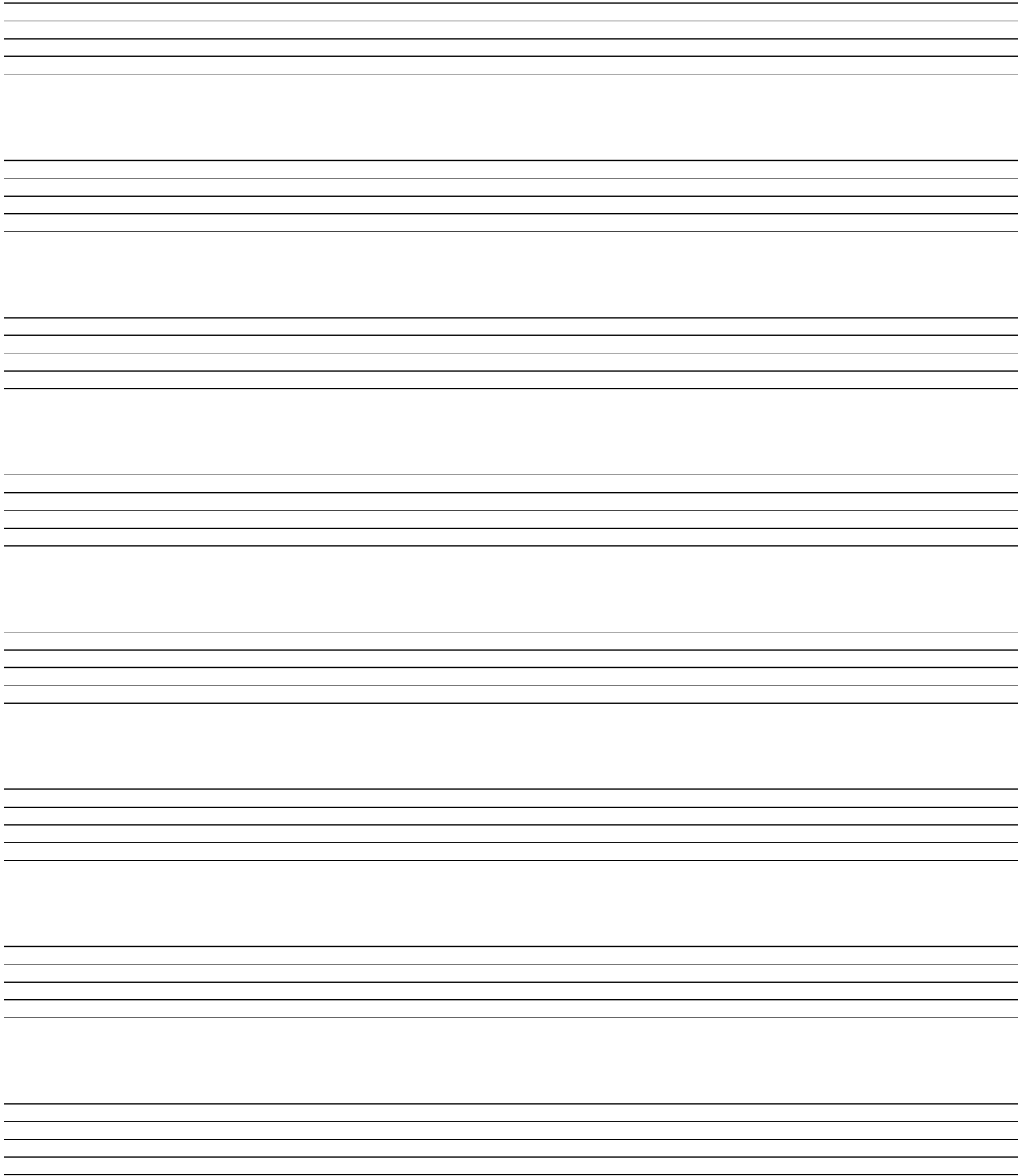
ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES

The page contains ten sets of blank musical staves, each consisting of five horizontal lines. These staves are arranged vertically down the page, providing space for musical notation and analysis.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES

The page contains ten sets of blank musical staves, each consisting of five horizontal lines. These staves are arranged vertically down the page, providing space for musical notation and analysis.

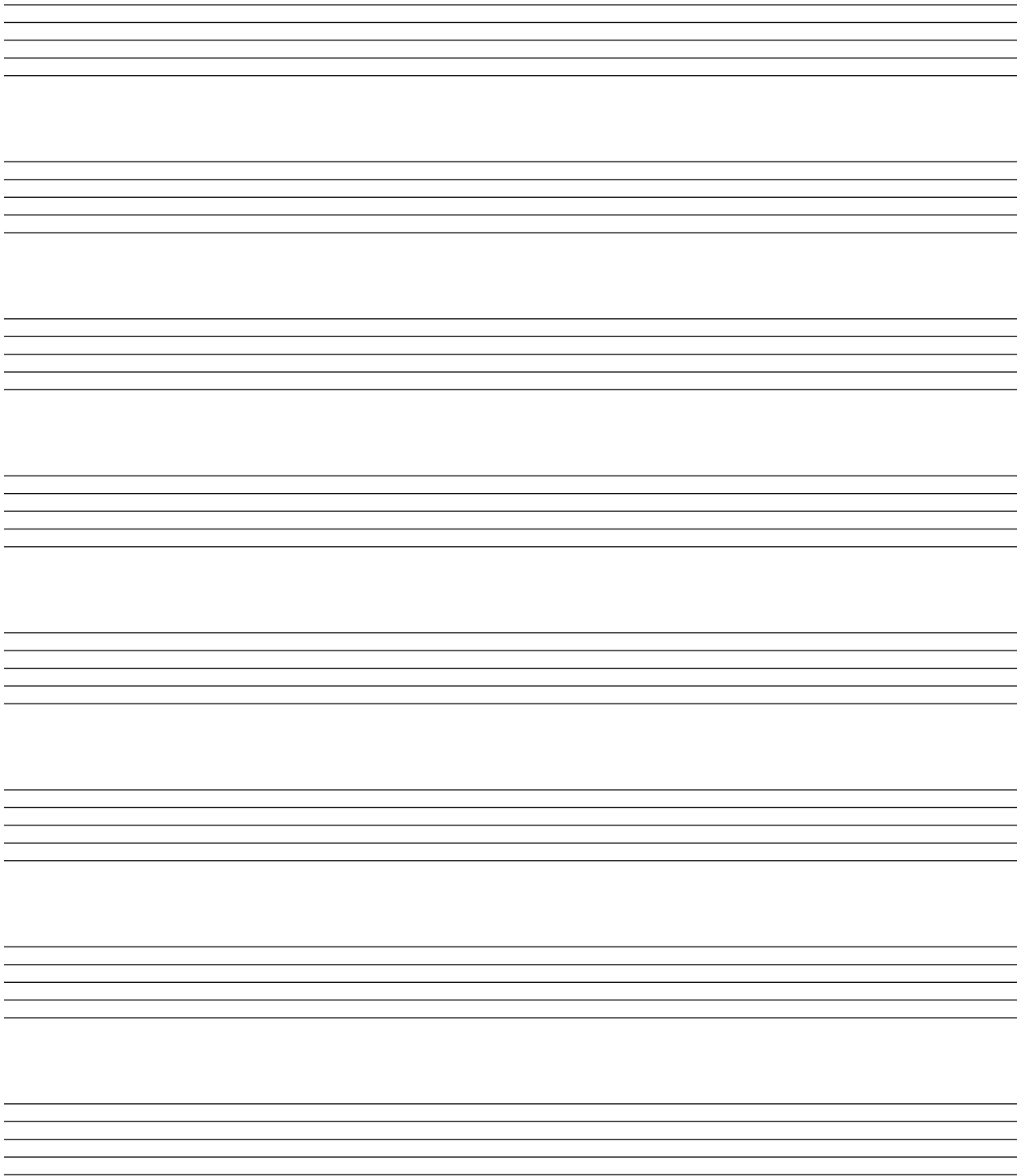
ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES



ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES

The page contains ten sets of blank musical staves, arranged vertically. Each set consists of five horizontal lines, providing a space for musical notation or analysis. The staves are evenly spaced and cover most of the page's vertical area.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE ET D'ÉCRITURE MUSICALES



Éléments d'analyse et d'écriture musicales

Le présent ouvrage vise à initier les jeunes musiciens aux principaux éléments constitutifs de la musique classique, de la musique populaire et du jazz. Il traite des aspects mélodiques, rythmiques, harmoniques et formels qui sont à la base des œuvres musicales.

Cette quatrième édition a été corrigée et augmentée. D'abord, pour plus de clarté et pour encourager le lecteur dans son apprentissage, plusieurs tableaux et exercices pratiques ont été ajoutés. Enfin, on a accordé plus de place à la musique populaire et au jazz dans une nouvelle section qui aborde les principaux modes servant à l'improvisation, les notes guides et les lignes de basse ambulante (*walking bass*) utilisées sur des progressions harmoniques couramment employées dans ces styles musicaux.

Dans ce texte, les éléments théoriques sont accompagnés d'exemples musicaux et habituellement suivis de « marches à suivre » qui servent d'initiation aux méthodes d'analyse et d'écriture. Enfin, les exercices permettent au lecteur de mettre en pratique les notions abordées.

Après ses études de maîtrise en musique à l'Université Laval, **Gilles Beaudoin** a poursuivi sa formation en écriture et analyse musicales. Il est responsable des cours d'analyse et d'écriture au Campus Notre-Dame-de-Foy depuis plus de 20 ans. Il cumule aussi d'autres fonctions d'enseignement au même établissement : piano pop et jazz, formation auditive, littérature musicale pop et jazz ainsi qu'harmonie.

Musique

ISBN 978-2-7637-5697-4



9 782763 756974

Presses de l'Université Laval
pulaval.com