

Préambule

Dans ce préambule, nous verrons un certain nombre de notions présentes tout au long des différents chapitres que nous aborderons. Puis, nous étudierons les triades, accords de trois sons, que vous serez amenés à manipuler durant tout votre cursus.

La **fondamentale** est la note à partir de laquelle les accords sont construits. Le calcul des intervalles se fait toujours à partir de cette note.

La **tonique classique** donne le ton relatif majeur ou mineur de chaque mode. Mi Phrygien a pour tonique classique Do majeur.

La **tonique modale** donne la note à partir de laquelle le mode est construit. Mi est la tonique modale de Mi Phrygien. Chaque degré d'une gamme mère peut devenir la tonique modale d'un mode.

La **gamme mère** est une gamme majeure ou mineure à partir de laquelle sont tirés sept modes.

La **gamme étalon** sert de référence pour l'analyse des intervalles de chaque mode. Pour ce cours nous utiliserons toujours la gamme majeure comme gamme étalon.

Une **gamme** est une succession ordonnée d'un nombre de degrés à partir d'une tonique jusqu'à son octave.

Un **mode** est une succession de sept degrés issus d'une gamme mère. Il se définit par une couleur caractéristique. Dans un système tonal, nous parlons également de mode majeur ou mineur selon la nature de sa tierce.

Une **échelle** est une succession symétrique de degrés ou chaque note peut être la tonique.

Les **agrégats** sont des types d'accords ne pouvant être chiffrés. Ils sont composés par la succession de notes chromatiques contigües.

Le terme de **triade** est plus approprié pour un accord de trois sons composé par la superposition de deux tierces. En effet, l'accord majeur ou mineur peut être de trois sons, mais également complété par d'autres sons.

Le **chiffage américain** est communément utilisé pour l'écriture des accords. Dans ce système, une lettre correspond à une note. **A=La B=Si C=Do D=Ré E=Mi F=Fa G=Sol**

Triades majeure ou mineures

Les triades majeures ou mineures sont composées d'une fondamentale à partir de laquelle on ajoute une 3^{ce} (majeure ou mineure) et une quinte juste. Seule la tierce indique la différence entre une triade majeure ou mineure.

Quand on parle d'un accord, la confusion entre les termes état et position est fréquente. **L'état** d'un accord nous indique la note qui se trouve à la basse. Il existe trois états pour chaque triade:

- état fondamental (fondamentale à la basse)
- 1^{er} renversement (3^{ce} à la basse)
- 2^e renversement (quinte à la basse)

La **position** d'un accord nous indique l'ordre des notes de la plus grave à la plus aiguë. A partir de chaque état d'un accord, plusieurs positions sont possibles.


- la **position serrée**, imposant qu'aucun intervalle ne soit supérieur à une tierce. Il n'existe qu'une position serrée.

- les **positions larges**, dans lesquelles il doit y avoir au moins un intervalle plus grand qu'une tierce au sein de l'accord, permettant de rencontrer plusieurs positions fondamentales et plusieurs positions de renversements.

- les **positions avec notes doublées** imposent qu'une ou plusieurs notes de l'accord soient doublées. Plusieurs positions fondamentales et de renversements sont possibles.

Exemple

Position serrée Position large Position avec note doublée



Rappel:

La fondamentale est la note à partir de laquelle on construit un accord. Elle peut occuper n'importe quelle place dans l'accord. (1^{ère} voix, 2^e voix, 3^e voix...)


La basse est toujours la note la plus grave de l'accord. Elle peut être la fondamentale, mais aussi la 3^{ce}, la 5^{te}, la 7^e ou une note étrangère à l'accord.

Les renversements

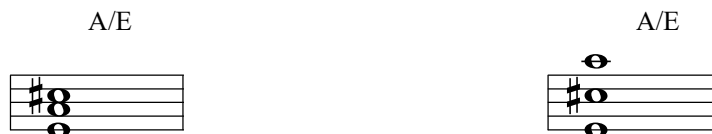
On dit d'un accord qu'il est renversé quand sa fondamentale n'est plus à la basse.

- Le **premier renversement**, où la 3^{ce} est à la basse.

A/C# A/C#



- Le **deuxième renversement**, où la quinte est à la basse.



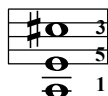
Chiffrage d'un accord renversé

Le chiffrage des accords renversés est représenté par le nom de l'accord et la basse imposée, les deux éléments devant être séparés par un slash (comme dans les exemples ci-dessus)

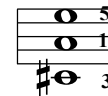
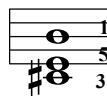
Si le chiffrage d'un accord indique son état, il n'indique pas sa position. Pour cela chaque note sera représentée par le chiffre qui la représente.

- 1 pour la fondamentale
- 3 pour la tierce
- 5 pour la quinte

Accords de A

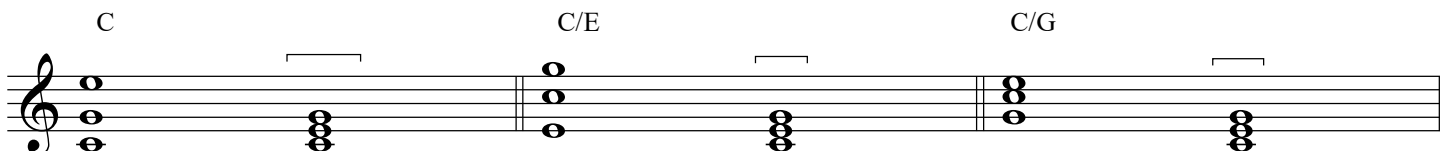


Accords de A/C#



Trouver le nom de l'accord

Pour trouver le nom d'un accord, quelle que soient sa position ou son état, il faut regrouper les notes dans la position la plus serrée possible jusqu'à n'obtenir que des intervalles de 3^{ce}.



Rappel:

C'est toujours et uniquement la 3^{ce} qui permet de distinguer une triade majeure d'une triade mineure.

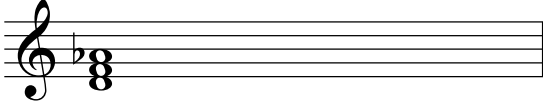
- triade majeure: fondamentale + 3^{ce} majeure + 5^{te} juste
- triade mineure: fondamentale + 3^{ce} mineure + 5^{te} juste

Triades à quinte altérée

Jusqu'ici, nous avons étudié uniquement des triades dont la quinte était juste. Mais il arrive, par le jeu de l'harmonisation que des triades voient leur quinte diminuée ou augmentée.

Triade diminuée: fondamentale + 3^{ce} mineure + 5^{te} diminuée

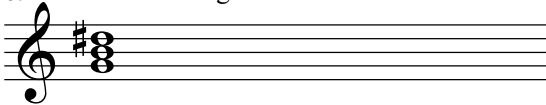
36 triade de Ddim



Elle peut se noter **Ddim**, *Dm(b5)*, *Dmin(b5)*, *D°*, ou *D-(b5)*

Triade augmentée: fondamentale + 3^{ce} majeure + 5^{te} augmentée

39 triade de Gaug



Elle peut se noter: **Gaug**, *G(#5)*, *GM(#5)*, *Gaug*, *Gmaj(#5)*, ou *G+*

Rappel:

- La triade diminuée à l'état fondamental présente une succession de deux tierces mineures.
- La triade augmentée à l'état fondamental présente une succession de deux tierces majeures.

Composition, harmonisation, arrangement

(1ère année)

Année 2024 - 2025

Semestre 1

Sommaire

A) Bases de l'harmonie tonale

1. La gamme majeure

- 1.1 Définition
- 1.2 Analyse mélodique
- 1.3 Noms des degrés d'une gamme
- 1.4 Harmonisation de la gamme majeure

2. Les gammes mineures

- 2.1 La gamme mineure naturelle ou relative mineure
- 2.2 La gamme mineure harmonique
- 2.3 La gamme mineure mélodique

3. Gamme et tonalité

- 3.1 Les tons voisins
- 3.2 Définir la tonalité d'un morceau
- 3.3 Les gammes homonymes

4. Fonctions tonales

- 4.1 La fonction de toniques
- 4.2 La fonction de dominante
- 4.3 La fonction de sous-dominante

5. Les cadences tonales

- 5.1 La cadence parfaite : V - I
- 5.2 La cadence imparfaite : V - I
- 5.3 La demi - cadence : ... - V
- 5.4 La cadence rompue : V - ...
- 5.5 La cadence plagale : IV - I

6. Cadences avec 3 accords

- 2.1 Le II - V - I majeur
- 2.2 Le II - V - I mineur
- 2.3 Le II - V - I mineur/majeur
- 2.4 Le IV - V - I majeur
- 6.5 Le IV - V - I mineur
- 6.6 Le IV - V - I mélange mineur/majeur

7. Progressions harmoniques courantes

- 7.1 Enchaînement de II - V
- 7.2 Exemples de progressions

B) Langage tonal

1. Notation des accords et grille harmonique

- 1.1 La notation anglo-saxonne
- 1.2 Les extensions
- 1.3 Utilisations les plus courantes des extensions

C) Bases de l'écriture pour clavier en accompagnement d'un chant donné

1. Quelques règles élémentaires

- 1.1 Faisabilité
- 1.2 Équilibre entre accompagnement et mélodie
- 1.3 « Voicing » et conduite des voix

2. Exemples

- 2.1 Accords répétés sur basse
- 2.2 Accords sur basse en arpèges brisés
- 2.3 Alternance accord-basse
- 2.4 Accords contre basse
- 2.5 Accords répétés contre basse en blanches
- 2.6 Dialogue entre les 2 mains
- 2.7 Accords syncopés sur basse pédale
- 2.8 Homorythmie des 2 mains en accords
- 2.9 Accords arpégés à 2 mains

A. Bases de l'harmonie tonale

1. La gamme majeure

1.1 Définition

Une gamme majeure doit respecter les 2 conditions suivantes :

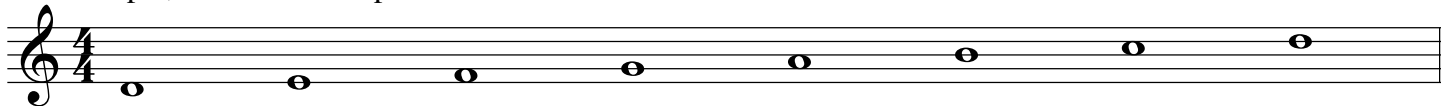
- avoir 7 notes conjointes de noms différents.
- respecter l'ordre des tons et 1/2 tons de l'échelle suivante :

Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	(VIII)
Intervalles	ton	ton	1/2	ton	ton	ton	1/2	

On note la présence de 1/2 tons entre les degrés III et IV, puis VII et VIII. Le degré VIII étant le retour du I.

C'est ce modèle, la gamme de Do majeur, qui sert de référence pour construire la gamme majeure de chaque degré.

Par exemple, si la note de départ est Ré :



Pour respecter l'ordre des tons et des 1/2 tons nous sommes obligés d'ajouter un dièse au Fa et au Do.



1.2 Analyse mélodique

Voici les intervalles présents dans la gamme majeure:

Do-ré	Seconde majeure
Do-mi	Tierce majeure
Do-fa	Quarte juste
Do-sol	Quinte juste
Do-la	Sixte majeure
Do-si	Septième majeure

1.3 Noms des degrés d'une gamme

A chaque note d'une gamme correspond un "degré" noté en chiffre romain, qui lui-même porte un nom. Cette nomenclature permet d'analyser, de comprendre et de retenir la fonction des accords.

Prenons la gamme de Do majeur:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Tonique	Sus-tonique	Médiate	Sous-dominante	Dominante	Sus-dominante	Sensible

1.4 Harmonisation de la gamme majeure

a) A partir de triades

Chacun des sept degrés de la gamme majeure peut être harmonisé avec des triades. Une triade est un accord de 3 sons entendus de façon simultanée ou arpeggée, ayant pour structure la superposition de 2 tierces.

Les notes formant ces triades doivent appartenir uniquement à la gamme choisie, formant ainsi des triades majeures, mineures ou diminuées.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (D major). Above the staff, the notes of the D major scale are written: D, Em, F#m, G, A, Bm, C#m(b5). Below the staff, the corresponding triads are shown as groups of three notes. Below each triad is a Roman numeral: I, II, III, IV, V, VI, VII.

Ainsi, pour chaque gamme majeure, les accords obtenus par l'harmonisation avec des triades seront toujours:

- un accord Majeur sur le I
- un accord mineur sur le II
- un accord mineur sur le III
- un accord Majeur sur le IV
- un accord Majeur sur le V
- un accord mineur sur le VI
- un accord mineur (avec la 5^{te} diminuée) sur le VII

b) A partir de tétrades

Harmonisons cette fois chaque degré d'une gamme majeure avec des tétrades. Une tétrade est un accord de 4 sons entendus de façon simultanée ou arpeggée, ayant pour structure la superposition de 3 tierces. Cela consiste dans les faits à enrichir l'accord d'une 7^e.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (D major). Above the staff, the notes of the D major scale are written: Dmaj7, Em7, F#m7, Gmaj7, A7, Bm7, C#m7(b5). Below the staff, the corresponding tetrad chords are shown as groups of four notes. Below each chord is a Roman numeral and a chord symbol: I - maj7, II - m7, III - m7, IV - maj7, V - 7, VI - m7, VII - m7(b5).

Ainsi, pour chaque gamme majeure, les accords obtenus par l'harmonisation avec des tétrades seront toujours:

- un accord Majeur avec une 7^e Majeure sur le I
- un accord mineur avec une 7^e mineure sur le II
- un accord mineur avec une 7^e mineure sur le III
- un accord Majeur avec une 7^e Majeure sur le IV
- un accord Majeur avec une 7^e mineure sur le V
- un accord mineur avec une 7^e mineure sur le VI
- un accord mineur avec une 5^{te} diminuée et une 7^e mineure sur le VII

On peut remarquer que l'accord -7 n'a qu'une possibilité de degré: le V. Cela nous sera très utile lors de futures analyses de le repérer afin de trouver la gamme correspondante.

L'accord obtenu -m7(b5) est rarement utilisé en tant que VII d'une gamme majeure. Nous le rencontrerons le plus souvent comme un II d'une gamme mineure.

2. Les gammes mineures

2.1 La gamme mineure naturelle (ou relative mineure)

Cette gamme est utilisée le plus souvent dans un contexte modal sous le nom de mode éolien lorsqu'elle est sous son état naturel. Elle est également utilisée dans le but pédagogique de construire les 2 gammes mineures principales:

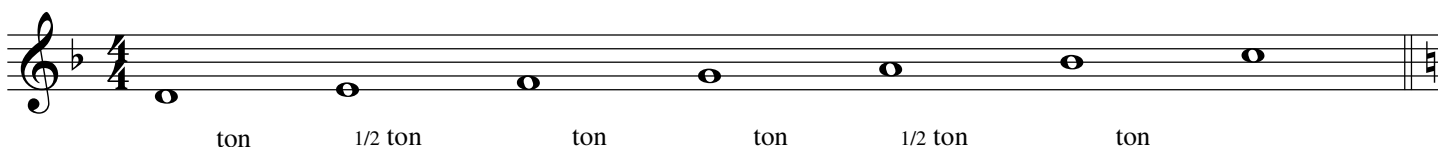
- mineur harmonique
- mineur mélodique

Pour trouver la gamme relative mineure d'une gamme majeure, il faut soustraire (ou descendre) une 3^e mineure à la tonique majeure.

Exemple:

la relative mineure de Fa Majeur est Ré mineur.

Comme Ré mineur est la gamme relative de Fa Majeur, elle comporte exactement les mêmes notes et la même armure. Seul l'ordre des tons et 1/2 tons indique la différence.



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

Il est très important de comprendre qu'il ne s'agit pas d'une "gamme mère", c'est-à-dire qu'elle ne génère aucun mode, puisqu'elle est elle-même composée à partir des notes de la gamme majeure. Du fait de son absence de sensible (1/2 ton sur le VII) la gamme mineure naturelle est principalement utilisée dans un contexte de musique modale.

2.2 La gamme mineure harmonique

Afin de remédier à l'absence de sensible dans la gamme mineure naturelle et répondre ainsi aux exigences harmoniques du système tonal, le VII est haussé de 1/2 ton. Cette nouvelle gamme mineure avec sensible porte le nom de gamme mineure harmonique et permettra d'harmoniser une mélodie selon les mêmes principes de cadences qu'en majeur.

a) Définition

Elle doit répondre aux 2 mêmes conditions que la gamme majeure:

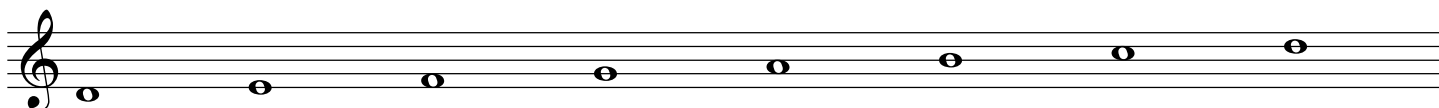
- avoir 7 notes conjointes de noms différents.
- respecter l'ordre des intervalles de l'échelle suivante.

Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	(VIII)
Intervalles	ton	1/2	ton	ton	1/2	ton+ 1/2	1/2	

Exemple:

Prenons Ré comme note de départ:

- 7 notes conjointes de noms différents



- respecter l'ordre des intervalles

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

sensible

Quelle que soit la gamme mineure (naturelle, harmonique ou mélodique) celle-ci a toujours la même armure. C'est à partir d'altérations accidentelles que l'on détermine les différences.

Dans notre exemple, pour respecter l'échelle imposée (les intervalles) il faut ajouter un bémol au Si et un dièse au Do. Voici une gamme où cohabitent les bémols et les dièses. Le bémol peut être placé à la clé (comme pour la relative) alors que dièse sera indiqué devant chaque Do rencontré.

La gamme mineure harmonique est une gamme mère, d'où nous pourrions déduire 7 modes nouveaux.

b) Analyse mélodique

Voici les intervalles présents dans la gamme mineure harmonique:

Ré-mi	Seconde majeure
Ré-fa	Tierce mineure
Ré-sol	Quarte juste
Ré-la	Quinte juste
Ré-sib	Sixte mineure
Ré-do#	Septième majeure

c) Harmonisation de la gamme mineure harmonique à partir de tétrades

Il est possible, comme nous l'avons vu avec la gamme majeure, d'harmoniser les gammes mineures à partir de triades. Nous passons néanmoins directement à l'harmonisation avec des tétrades.

Exemple avec la gamme de Ré mineure harmonique:

Dm(maj7) Em7(b5) Fmaj7(#5) Gm7 A7 Bbmaj7 C#dim7

I II III IV V VI VII

En comparant la qualité des accords de la gamme mineure harmonique, on constate qu'à chacun des sept degrés correspond une qualité d'accord spécifique. On rencontre pour la première fois les accords -m(maj7), -maj7(#5) et -dim7

2.3 La gamme mineure mélodique

Tout comme la gamme mineure harmonique, la gamme mineure mélodique possède une sensible. Pour palier à la présence d'un intervalle de 1 ton $1/2$ entre les degrés VI et VII, qui pouvait être un problème mélodique dans la musique ancienne, le VI^e degré a lui-aussi été augmenté.

a) Définition

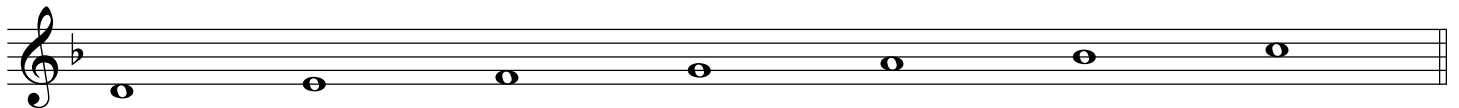
La gamme mineure mélodique doit répondre aux mêmes critères que toutes gammes diatoniques.

- comporter 7 notes conjointes de noms différents
- respecter l'ordre de l'échelle suivante:

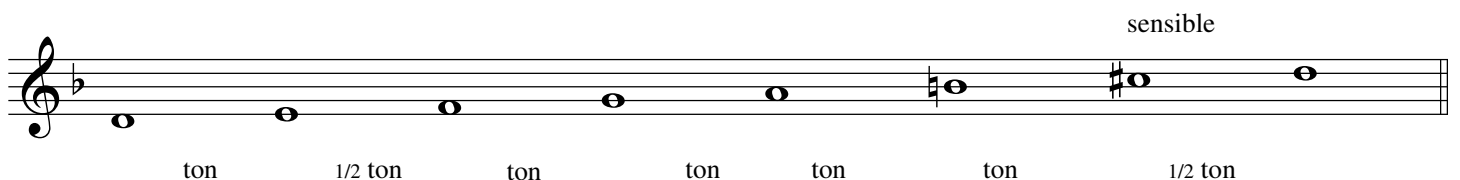
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	(VIII)
Intervalles	ton	$1/2$	ton	ton	ton	ton	ton	$1/2$

Prenons Ré comme note de départ:

- 7 notes conjointes de noms différents



- respecter l'ordre des intervalles



ton $1/2$ ton ton ton ton ton sensible $1/2$ ton

b) Analyse mélodique

Voici les intervalles présents dans la gamme mineure mélodique:

Ré-mi	Seconde majeure
Ré-fa	Tierce mineure
Ré-sol	Quarte juste
Ré-la	Quinte juste
Ré-si	Sixte majeure
Ré-do#	Septième majeure

c) Harmonisation de la gamme mineure mélodique

Harmonisation en tétrades

47

Dm(maj7) Em7 Fmaj7(#5) G7 A7 Bm7(b5) C#m7(b5)

I II III IV V VI VII

Contrairement à l'harmonisation de la gamme mineure harmonique, la gamme mineure mélodique ne propose aucune nouvelle qualité d'accord. On constate cependant la présence de deux accords -7 et de deux accords -m7(b5)

Pour conclure avec les gammes mineures, il faut retenir que les 5 premières notes (pentacorde) sont identiques aux 3 gammes mineures. **Seuls les degrés VI et VII marquent une différence.**

- mineure naturelle: 6^{te} mineure 7^è mineure
- mineure harmonique: 6^{te} mineure 7^è majeure
- mineure mélodique: 6^{te} majeure 7^è majeure

3. Gammes et tonalités

La confusion entre gamme et tonalité est fréquente. Prenons la gamme de Do majeur et la tonalité de Do majeur. S'il existe de nombreuses correspondances entre ces 2 notions, elles se distinguent clairement par leurs définitions et leurs fonctions. Une gamme doit répondre aux 2 conditions imposant sept notes et une succession d'enchaînements donnée de tons et de 1/2 tons. Dans ces gammes nous avons constaté la présence d'accords et d'intervalles mélodiques dont l'utilisation déterminera la tonalité.

Une tonalité détermine l'utilisation des différents accords selon leurs fonctions et plus particulièrement celui de l'accord de tonique autour duquel une attraction est prédominante.

Ce centre tonal permet de créer des enchaînements d'accords plus ou moins éloignés de ce centre, constituant l'un des principes de l'écriture musicale tonale : **tension – résolution**.

L'accord de résolution doit obligatoirement appartenir à la gamme de Do majeur (principalement les accords de *Cmaj7*, *Am7* ou *Em7*), alors que les accords de tension peuvent appartenir à la gamme de Do majeur comme à d'autres gammes. Ces accords « étrangers » sont appelés des emprunts, car ils apportent une couleur nouvelle sans modifier la tonalité de base. Une tonalité, pour être exprimée, doit donc utiliser des accords forts tels que les degrés I et V, mais peut aussi comporter des accords appartenant à des gammes étrangères.

Exemples

Dans la tonalité de Do majeur :

Enchaînement d'accords appartenant tous à la gamme de Do majeur.

Cmaj7 - *Am7* - *Dm7* - *G7*

Enchaînement d'accords appartenant à la gamme de Do majeur avec 2 emprunts.

Cmaj7 - *A7* - *Dm7* - *Db7*

A7 et *Db7* sont des accords qui n'appartiennent pas à la gamme de Do majeur mais qui ne modifient pas la tonalité de base.

3.1 Les ton voisins

Les ton voisins correspondent aux tonalités qui n'ont qu'une altération de différence; ils ont 6 notes communes. Du fait de cette proximité, les tons voisins sont régulièrement utilisés pour moduler sans que le contraste soit trop marqué.

Voici la gamme de Do majeur et ses tons voisins :

C (rien à la clé) Am (rien à la clé)

F (1b à la clé) Dm (1b à la clé)

G (1# à la clé) Em (1# à la clé)

Il y a 5 tons voisins.

3.2 Définir la tonalité d'un morceau


Afin de déterminer la tonalité d'un morceau, il faut analyser l'armure et les accords. L'armure nous propose une tonalité, majeure ou mineure et c'est la fonction de l'accord de tonique qui définira l'une ou l'autre.

Exemples


Les trois exemples ci-dessous ont trois bémols à la clé. C'est donc à partir des accords que nous allons pouvoir définir la tonalité (Mib majeur ou Do mineur)

Blame it on my Youth (Oscar Levant)

début: Ebmaj7 Fm7 Gm7 Cm7



fin: Fm7 Bb7 Eb6



Le premier et le dernier accord sont des Mib confirmant la tonalité de Mib majeur.

Angel Eyes (Matt Dennis)

début: Cm D7 G7 Cm Ab7




fin: Cm A7 Ab7 G7 Cm



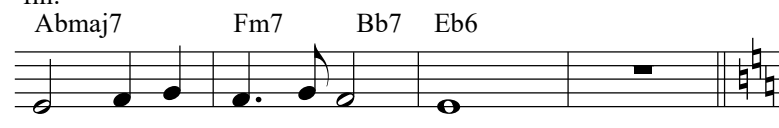
Le premier et le dernier accord sont des Cm confirmant la tonalité de Do mineur. Nous ne précisons pas mineur harmonique ou mélodique, car il s'agit de la tonalité de Do mineur en général.

My funny Valentine (Richard Rodgers & Laurentz Hart)

début: Cm Cm(maj7)



fin: Abmaj7 Fm7 Bb7 Eb6




Voici un cas où le premier accord, Cm, indique l'accord de tonique mineur et le dernier accord, Eb6, celui de tonique majeur. La tonalité est alors définie par la prédominance de l'une ou l'autre des deux tonalités durant le morceau. Ici la tonalité est Do mineur.

Cas où il n'y a pas d'altération à l'armure.


L'exemple ci-dessous n'indique aucune altération. Le choix de la tonalité peut donc être entre C, Am ou pas de tonalité définie.

Blue in Green (Bill Evans - attribué à Miles Davis)

début: Bb7(#11) A7(b10)



fin: Bb7(#11) A7(b10) Dm6



Dans ce morceau il n'y a pas de tonalité car nous n'avons pas de centre tonal suffisamment défini. Aucun accord ne joue la fonction de tonique. Nous parlerons plutôt de composition modale.

3.3 Les gammes homonymes

Les termes "homonymes" ou "parallèles" sont utilisés pour les gammes et les modes possédant la même tonique, et au moins une note de différence. Bb majeur et Bb mineur mélodique sont des gammes homonymes avec leur tierce comme seule différence.


Il existe une relation et une proximité particulières dans les gammes homonymes permettant de nombreux emprunts ou des modulations d'une tonalité à l'autre.

Exemple

I love Paris (Cole Porter)

Le thème est en Do mineur

Cm



Le thème module en Do majeur

C6 Dm7 C6/E Dm7 C6



4. Fonctions tonales

Un accord, quel qu'il soit, peut appartenir à différentes tonalités. Un Dm7, par exemple, peut être le II^e degré en Do majeur, le VI^e degré en Fa majeur, le IV^e degré en La mineur, etc... et pourtant il reste un accord de Dm7. C'est le contexte harmonique qui lui attribue une fonction tonale.

Avec l'étude des gammes majeures et mineures, nous avons constaté qu'à chaque degré correspond un accord. Une fonction est attribuée à l'accord selon la tonalité dont il dépend, respectant les principes de l'harmonie fonctionnelle.

L'harmonie fonctionnelle, différemment de l'harmonie modale, attribue une fonction plus ou moins importante à chaque degré d'une gamme selon son rapport avec la tonique, degré fort par excellence. Ces degrés sont regroupés sous deux catégories:

- les degrés forts ou degrés tonals (I, IV, V)
- les degrés faibles ou degrés modaux (II, III, VI et VII)

Il est important de comprendre que dans la musique respectant les principes de l'harmonie fonctionnelle, les degrés faibles sont attirés par les degrés forts proches. Cette attraction est tout aussi bien rencontrée dans la mélodie que dans les accords. La sensible (VII) est le degré subissant la plus forte attraction tonale vers le degré fort tonique (I), d'où une fonction mélodique et harmonique très importante.

4.1 La fonction de tonique

La fonction de tonique est la fonction principale, car elle indique la tonalité et génère la sensation de résolution, de repos, de stabilité dans une phrase. Il s'agit principalement de l'accord du I^{er} degré autour duquel sont articulés les autres accords. Ce I^{er} degré peut parfois être remplacé, substitué, par les degrés III ou VI, créant une autre sensation de repos.

Un accord de tonique peut tout aussi bien être -maj7 que -m7 par exemple, mais ne comportera jamais la note du IV^e degré dans l'accord.

Accord de tonique

Substitution diatonique

I Imaj7 I6 III IIIm7 VI VI m7

La substitution diatonique permet de remplacer un accord par un accord appartenant à la même tonalité et ayant la même fonction. Nous constatons que ces accords sont très proches puisque seule la fondamentale change.

Exemples

Accord de tonique

Substitution diatonique

Accord de tonique

Substitution diatonique

4.2 La fonction de dominante

La fonction de dominante est l'autre fonction principale, car elle crée une tension, une instabilité. Il s'agit principalement du V^e degré et plus particulièrement de l'accord V7. Ce V7 présente la particularité d'être composé d'un triton (intervalle instable) et de la sensible de la tonalité. Nous verrons qu'un grand choix d'extensions se propose pour cet accord en raison de sa fonction de tension et nous verrons par la suite que différentes substitutions sont possibles.

4.3 La fonction de sous-dominante

La fonction de sous-dominante prépare une tension. Il s'agit des II^e ou IV^e degrés qui comportent chacun la note IV mais sans la présence de la sensible. Nous constatons, par le nombre de notes communes, la proximité entre ces deux degrés.

En Do majeur:

The image shows three chords in C major on a treble clef staff. The first chord is Dm7 (II), the second is Fmaj7 (IV), and the third is F6 (IV). The notes for each chord are: Dm7 (D, F, A, C), Fmaj7 (F, A, C, E), and F6 (F, A, C, E, G). The Roman numerals II, IV, and IV are written below each chord.

5. Les cadences tonales

Nous pouvons à présent étudier l'utilisation et le rapport de ces différentes fonctions d'accords. Dans l'harmonie fonctionnelle, la tonalité doit être clairement signifiée et confirmée à l'aide de la mélodie et de l'harmonie sous forme d'enchaînements d'accords spécifiques: Les cadences.

Une cadence harmonique est un enchaînement d'accords caractéristiques tendants à marquer le passage d'une phrase à une autre, tout en définissant la tonalité. Cette succession d'accords peut littéralement être comparable à la ponctuation.

5.1 La cadence parfaite: V - I

La cadence parfaite consiste à enchaîner les accords de fonction dominante-tonique (tension-repos) à l'état fondamental. Cette cadence, souvent rencontrée en fin de partie, de section ou de phrase exprime un caractère de repos très conclusif, tel le point final d'une phrase.

5.2 La cadence imparfaite: V - I (nécessite au moins un accord renversé)

La cadence imparfaite est très proche de la cadence parfaite puisqu'il s'agit toujours d'enchaîner les fonctions dominante-tonique, mais l'un des deux accords, au moins, n'est pas à l'état fondamental. Le caractère de repos est toujours présent mais moins prononcé qu'avec la cadence parfaite. C'est une sorte de point virgule.

Exemple

The image shows a musical example of a perfect cadence in C major, 4/4 time. It consists of two measures. The first measure contains the dominant chord (V), C7, with notes F4, G4, Bb4, and D5. The second measure contains the tonic chord (I/5), Fmaj7/C, with notes C4, E4, F4, and A4. The bass line consists of notes C2, E2, G2, and C3. Labels 'C7' and 'Fmaj7/C' are placed above the treble staff, and 'V' and 'I/5' are placed below the bass staff.

5.3 La demi-cadence: ... - V

La demi-cadence consiste à enchaîner un accord sur la fonction de dominante. Cette cadence, au caractère suspensif, se termine sur une tension qui laisse entrevoir une suite. Elle peut être comparée à un point d'interrogation dans une phrase.

5.4 La cadence rompue: V - ...

La cadence rompue ou cadence évitée, terme généralement utilisé lorsqu'il y a une modulation, consiste à enchaîner l'accord de dominante avec un autre accord que l'accord de tonique prioritairement attendu, créant un effet de surprise.

e) Les degrés IV7 et Im appartiennent à la même gamme mineure mélodique (ici Fa mineur mélodique)

This Masquerade (Leon Russell)

Introduction: Fm Bb7

I IV7

f) Mélange majeur et mineur: IV - IVm - Imaj7

All of me (Seymour Simons & Gerald Marks)

F6 Fm6 Cmaj7 Em7 A9

IV IVm I

A travers ces différents exemples nous venons de répertorier les principales cadences formées à partir de 2 accords

6. Cadences avec 3 accords

6.1 Le II - V - I majeur

Nous avons étudié précédemment les enchaînements de tension-résolution. Abordons à présent des cadences complètes, construites sur l'enchaînement sous-dominante/dominante/tonique (préparation de la tension/tension/résolution). Comme nous l'avons vu, la fonction de sous-dominante peut tout aussi bien être exprimée par les degrés II ou IV. Commençons par le degré que le jazz utilise le plus fréquemment pour préparer le V: le II^e degré.

Exemple: Gm7 - C13 - Fmaj7

Si vous souhaitez improviser ou enrichir une mélodie écrite sur ce II - V - I dans la tonalité de Fa majeur, il est possible de n'utiliser que la gamme de Fa majeur, car aucune note étrangère n'est présente dans la cadence. Les notes d'extension sur le C7 (ici la 13^e) appartiennent à la tonalité.

6.2 Le II - V - I mineur

La qualité de l'accord du II^e degré et les extensions du V^e degré permettent de distinguer un II - V - I mineur harmonique d'un II - V - I mineur mélodique.

a) En mineur harmonique

En mineur harmonique, le II^e degré est un accord -m7(b5) et le V^e degré -7(b9, b13)

Exemple: Gm7(b5) - C7(b9, b13) - Fm(7M)

You Don't Know What Love Is (Gene De Paul)

Musical notation for 'You Don't Know What Love Is' (Gene De Paul) showing a II-V-I harmonic cadence in F minor. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The melody consists of quarter notes: G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4. Above the staff, the chords are labeled: Gm7(b5) above the first two notes, C7b9(b13) above the next two notes, Fm above the next note, and Ab7 above the final note.

b) En mineur mélodique

Le II^e degré est un accord -m7 et le V^e degré un accord -7(9, b13)

Exemple: Gm7 - C7(9, b13) - Fm(7M)

This Masquerade (Leon Russel)

Musical notation for 'This Masquerade' (Leon Russel) showing a II-V-I melodic cadence in F minor. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The melody consists of quarter notes: F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4. Above the staff, the chords are labeled: Fm above the first note, Db7 above the next two notes, Gm7 above the next note, C7(b13) above the next two notes, and Fm above the final note. Below the staff, the Roman numerals are labeled: II m7, V7, and I.

6.3 Le II - V - I mineur/majeur

Comme c'était déjà le cas pour la cadence plagale, différentes combinaisons dans la cadence II - V - I sont utilisées. Ces possibilités faites à partir d'emprunts dans les modes parallèles, permettent d'obtenir des mélanges intéressants jouant sur l'ambiguïté majeur/mineur.

a) $\text{II}m7(b5) - V7(b9, b13) - \text{I}maj7$

Ici, le II - V - I commence dans la tonalité mineure et se termine dans la tonalité majeure homonyme. L'arrivée de l'accord -maj7 crée un effet de surprise car les accords $\text{II}m7(b5)$ et $V7(b9, b13)$ ont clairement installé la tonalité mineure suggérant la résolution sur le $\text{I}m$.

What Is This Thing Called Love (Cole Porter)

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. Above the staff, the chords are labeled: Dm7(b5) above the first two notes, G7(b9, b13) above the next four notes, and Cmaj7 above the final note.

b) $\text{II}m7 - V7(b9, b13) - \text{I}maj7$

L'emprunt dans un mode parallèle est très courant dans cette cadence. Si le $\text{II}m7$ entame la cadence en majeur, le $V7(b9, b13)$ lui, appartient à la cadence mineure et augmente la tension et le besoin de résolution. Dans le contexte d'une improvisation, on peut utiliser la gamme de Fa majeur sur le $\text{II}m7$ ainsi que sur le $\text{I}maj7$. Par contre, on utilisera la gamme de Fa mineur harmonique sur le $V7(b9, b13)$.

Exemple: $\text{G}m7 - \text{C}7(b9-b13) - \text{F}maj7$

Everything Happens To Me (Tom Adair & Matt Denis)

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Eb5, and F5. Above the staff, the chords are labeled: Fm11 above the first two notes, Bb7(b9, b13) above the next four notes, and Ebmaj7 above the final note.

6.4 Le IV - V - I majeur

Bien que le IV^e degré soit plus rarement rencontré en tant que sous-dominante du V^e degré, son utilisation dans une cadence complète crée de nouveaux mouvements de basses et de nouvelles qualités d'accords. Cette cadence est souvent utilisée dans les morceaux rythm & blues ou gospel. Les trois accords sont issus de la même gamme majeure.

Exemple: $\text{B}bmaj7 - \text{C}13 - \text{F}maj7$

Very early (Bill Evans)

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The notes are F4, G4, Ab4, Bb4, C5, and F5. Above the staff, the chords are labeled: Dm7 above the first note, Em7 above the second note, Fmaj7 above the third note, G7 above the fourth note, Dm7 above the fifth note, Em7 above the sixth note, Fmaj7 above the seventh note, G7 above the eighth note, and Cmaj7 above the ninth note. Below the staff, the Roman numerals IV, V, and I are placed under the notes F4, C5, and F5 respectively.

6.5 Le IV - V - I mineur

a) Mineur harmonique

En mineur harmonique, les degrés IV et V sont toujours attribués des qualités d'accords -m7 et -7, comme dans la cadence IIm7 - V7 - I. La différence vient essentiellement du mouvement de basse.

Exemple: Bbm7 - C7b9(b13) - Fm

Luiza (Antonio Carlos Jobim)

The image shows a musical staff in B-flat minor (three flats). The melody consists of eighth notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat. Above the staff, four chords are indicated: Fm7 (under the first two notes), G7(b13) (under the next two notes), Cm (under the next two notes), and Cm7 (under the final two notes). The final note, B-flat, is tied to the previous note.

b) Mineur mélodique

La sous-dominante est un accord -7, d'où l'enchaînement de deux accords -7.

Exemple: Bb13 - C7(9, b13) - Fm

La cadence complète en mineur mélodique est rare, le IV7(13) étant beaucoup plus fréquemment rencontré en tant qu'emprunt dans une tonalité majeure

6.6 Le IV - V - I mélange mineur/majeur

Tout comme pour les IV - I et les II - V - I, il existe plusieurs possibilités pour mélanger les accords des modes majeurs ou mineurs parallèles.

Exemples:

Les degrés IV et V appartiennent au mode mineur harmonique, le Ier degré appartient au mode majeur.
Bbm7 - C7b9(b13) - Fmaj7

Les degrés IV et I appartiennent au mode majeur, le V est emprunté au mineur harmonique.
Bbmaj7 - C7b9(b13) - Fmaj7

Le IV est un emprunt au mineur mélodique. Le V et le I appartiennent au mode majeur.
Bb13 - C13 - Fmaj7

7. Progressions harmoniques courantes

7.1 Enchaînement de II - V

Les enchaînements de II - V sans la résolution sur un degré fort sont très fréquents dans les compositions. Enchaîner la sous-dominante et la dominante d'une tonalité sans en donner la résolution provoque un effet de rupture, qui est d'autant plus fort lorsque cet enchaînement est suivi d'un autre II - V. L'effet de conclusion est plus fortement attendu, créant une forme de rebond harmonique et mélodique d'une cadence à l'autre. Cette utilisation est particulièrement présente dans le be-bop.

a) II - V consécutifs ayant un rapport de 1/2 ton (supérieur ou inférieur)

Le rapport de 1/2 ton est présent d'une mesure à l'autre avec l'un des accords.

Exemples:

Dm7 - G7 / Ebm7 - Ab7

Dm7 - G7 / Dbm7 - Gb7

Dm7 - G7 / F#m7 - B7 / Bbm7 - Eb7

Dm7 - G7 / Abm7 - Db7

b) II - V consécutifs ayant un rapport de 1 ton (supérieur ou inférieur)

Le rapport de ton est présent d'une mesure à l'autre avec l'un des accords.

Exemples:

Dm7 - G7 / Am7 - D7

Dm7 - G7 / Fm7 - Bb7

Dm7 - G7 / Em7 - A7

Dm7 - G7 / Cm7 - F7 (cycle des 4tes ou 5tes)

Dans cette dernière cadence, le Cm7 joue le rôle de 1er degré potentiel, concluant la cadence II - V - I, tout en étant le degré II de la nouvelle cadence. Ce procédé est très utilisé dans le be-bop.

c) II - V consécutifs combinant le cycle des 4tes ou 5tes et des 1/2 tons

Nous trouvons dans l'exemple ci-dessous une façon d'aborder le Cmaj7 avec des II - V consécutifs combinant l'enchaînement par 4tes ou 5tes et par 1/2 ton.

F#m7 - B7 / Em7 - A7 / Abm7 - Db7 / Cmaj7

-cycle de 4tes ou 5tes-

- 1/2 ton-

d) Exemples d'utilisation dans les thèmes

Rapport de 1/2 ton:

Butch and Butch (Oliver Nelson)

Cmaj7 C#m7 F#7 Cm7 F7 Bm7 E7

IIIm7 V7 IIIm7 V7 IIIm7 V7

chromatismes

Chandra (Jaki Byard)

Fm7 Bb7 Em7 A7 Ebm7 Ab7 Dm7

IIIm7 V7 IIIm7 V7 IIIm7 V7 IIIm7

chromatismes

Rapport de ton:

Confirmation (Charlie Parker)

F Em7(b5) A7 Dm7 G7 Cm7 F7

II V II V II V

cycle des 4 tes ou 5tes

Combinaison des rapports de ton et 1/2 ton:

Satin Doll (Duke Ellington)

Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 A7 Em7 A7

II V II V II V

Am7(b5) D7 Abm7 Db7 Cmaj7

II V II V I

7.2 Exemples de progressions harmoniques courantes

a) Grille de blues

Traditionnellement la grille de blues s'étant sur 12 mesures et s'articule autour des degrés I, IV, V selon un enchaînement établi comme suit:

I7	I7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	V7

Au fil des années, ce modèle s'est enrichi de variantes plus ou moins complexes. Voici la plus courante. "Blues jazz" (les modifications apparaissent en italique)

I7	IV7	I7	<i>I7alt</i>
IV7	IV7	I7	<i>VI7(alt)</i>
<i>IIm7</i>	V7	I7	<i>VI7</i> <i>II7</i> V7

b) L'Anatole

A l'origine, l'Anatole est une forme musicale de 32 mesures de type AABA basée sur la composition de George Gerschwin "I got Rythm". Plus fréquemment, on nomme "Anatole" la cellule formée par les 2 premières mesures du A de la forme complète. I - VI - II - V

Forme complète de l'Anatole"

The image shows the complete form of 'Anatole' in treble clef, consisting of four systems of chords and rhythmic patterns. Each system is represented by a treble clef staff with a series of diagonal lines indicating the rhythm. The chords are written above the staff.

System 1 (A): I VI^m7 II^m7 V⁷ | I VI^m7 II^m7 V⁷ | I I⁷ IV IV^m | I VI^m7 II^m7 V⁷

System 2 (A): I VI^m7 II^m7 V⁷ | I VI^m7 II^m7 V⁷ | I I⁷ IV IV^m | I I

System 3 (B): III⁷ III⁷ | VI⁷ VI⁷ | II⁷ II⁷ | V⁷ V⁷

System 4 (A): I VI^m7 II^m7 V⁷ | I VI^m7 II^m7 V⁷ | I I⁷ IV IV^m | I I

c) **I - IV - V - (I)** Séquence servant de base à un grand nombre de morceaux rock.

d) **I - V - VI - IV** Séquence très utilisée avec ses variantes: VI-IV-I-V ou V-VI-IV-I ou IV-I-V-VI

e) **II - V⁷ - I** Cadence, avec toutes ses variantes, certainement la plus utilisée dans le répertoire jazz.

f) **I - VI - IV - V** Séquence très en vogue dans les années 50-60 sur un tempo lent en ternaire, elle a connu son apogée en variété dans les années 80.

g) **I - V - VI - III - IV - I - IV - V** Séquence du canon de Pachelbel, construite sur le modèle de la Romanesca (basse populaire aux XVI^e et XVII^e siècles).

B. Langage tonal

1. Notation des accords et grille harmonique

1.1 La notation anglo-saxone

Le système de notation anglo-saxon permet une approche directe de l'analyse harmonique. Il permet de faire apparaître le nom d'un accord, sa qualité ainsi que les principaux enrichissements apportés par des extensions. Ce système permet également de pouvoir accompagner rapidement une mélodie avec un instrument polyphonique, sans pour autant nécessiter une grande virtuosité ou une lecture de notes à toute épreuve. Il permet avant tout l'improvisation grâce à la liberté qui est laissée aux musiciens.

Dans ce système, les notes que nous connaissons (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) sont remplacées par les sept premières lettres de l'alphabet. La note de référence n'est pas le Do, comme cela peut être le cas dans notre système, mais le La, note du diapason.

Le La est donc remplacé par le A. La suite découle logiquement: SI=B Do=C etc...

Nous connaissons donc la tonique de l'accord. Reste à présent à savoir si notre accord est majeur, mineur ou diminué. Par convention, on ne mentionne pas si un accord est majeur. Par exemple pour un accord de Mi majeur, on écrira simplement E.

En revanche, si l'accord est mineur on écrira un "m" minuscule à côté de la lettre. Exemple pour un accord de Ré mineur: Dm (Dans certaines partitions il sera possible de trouver Dmin ou encore D-)

Pour les accords diminués, on ajoutera le suffixe "dim" à la lettre. Exemple Fdim (on peut également le noter F°).

Il est également possible d'indiquer si la quinte de l'accord est altérée par un "(b5)" si elle est diminuée ou un "(#5)" si elle est augmentée.

Dans le cas d'accords de 4 sons, la 4^e note sera précisée (7 ou 6) et s'il s'agit de la 7^e, sa qualité peut être indiquée par un 7, s'il s'agit d'une 7^e mineure, ou par un maj7, s'il s'agit d'une 7^e majeure (on peut également trouver Maj7 ou bien 7M). *ATTENTION: le 7 n'est jamais barré par la petite barre au milieu.*

Si vous souhaitez préciser qu'un accord est sous la forme d'un renversement, ou bien qu'il est joué sur une basse étrangère à sa triade (ou tétrade), il suffit d'indiquer le nom de la basse sous un /. Exemple pour un accord de Do majeur dans son premier renversement: C/E. Dans le cas d'une basse étrangère: C/F (La note Fa ne fait pas partie de la triade de Do majeur).

Il est également possible d'indiquer si vous souhaitez qu'on entende un retard dans la résolution de la cadence. Il s'agit le plus souvent de retarder l'apparition de la 3^e en la remplaçant par la 4^e dans un accord du V^e degré. Cette substitution de la 3^e par la 4^e se note sus4. Exemple G7sus4 (il est possible de trouver simplement "sus")

Ces indications précisent la base de votre harmonisation. Il vous suffira d'écrire votre suite d'accords au-dessus de votre mélodie, à l'endroit où vous désirez entendre l'accord. Cela permet d'éviter l'écriture souvent complexe et fastidieuse d'une vraie partie de piano.

Shape of my Heart (Sting & Dominic Miller)

The image shows a musical score for the song 'Shape of my Heart' by Sting & Dominic Miller. It features a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Above the staff, chord symbols are placed: F#m, C#m/E, Bm7, C#7sus, and C#7. Below the staff, the lyrics 'He deals the cards as a me - di - ta - tion' are aligned with the notes.

1.2 Les extensions

Dans les chapitres précédents, nous avons pu évoquer des accords de 3 notes (triades), ou encore 4 notes (tétrades). Il est possible, selon les différents contextes musicaux, d'ajouter une ou plusieurs notes aux accords de 4 sons: une 9^e, une 11^e ou une 13^e. Ces notes n'ont pas de place prédéfinie dans l'accord et peuvent occuper n'importe quelle place, de la basse au soprano.

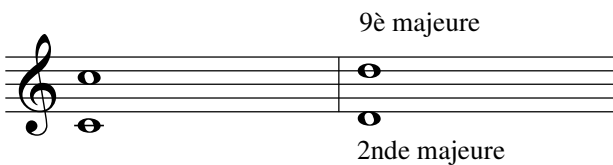
L'utilisation de ces notes, appelées notes d'extension, notes de couleur ou notes de superstructure, permet d'apporter de nouvelles sonorités et d'enrichir les accords. Ces extensions, utilisées par de nombreux compositeurs classiques à partir du XX^e siècle (Wagner, Debussy, Ravel, Bartok, Chostakovitch, etc...) ont progressivement été intégrées au vocabulaire harmonique et mélodique du jazz, jusqu'à être présentes dans la musique de variété.

a) La neuvième

Il existe 3 qualités de neuvième:

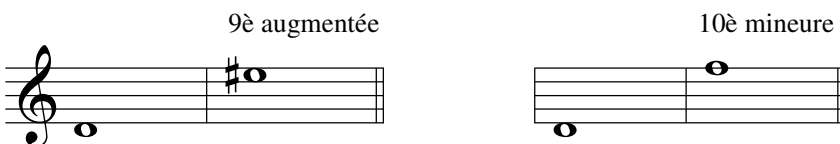
- majeure: 9
- mineure: b9
- augmentée: #9

La neuvième est l'équivalent de la seconde. Seule la fonction est différente.



Il est fréquent que la #9 soit confondue avec la 3^e ou la 10^e mineure d'un accord, car elles sont enharmoniques.

Elles ont le même son, mais des fonctions et un nom différents. Le contexte harmonique nous suggérera une appellation plutôt qu'une autre.



Dans un contexte oral, il est courant de dire:

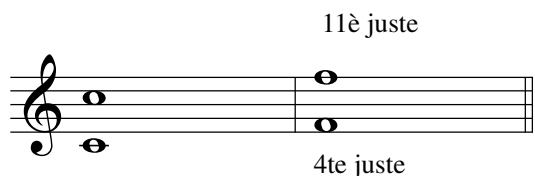
- "neuf" pour une neuvième majeure
- "bémol neuf" pour une neuvième mineure
- "dièse neuf" pour une neuvième augmentée

b) La onzième

Il existe 2 qualités de onzième:

- onzième juste: 11
- onzième augmentée: #11

La 11^e est l'équivalent de la 4^{te}.



Dans le langage parlé, il est usuel de dire:

- "onze" ou "onzième" pour une onzième juste.
- "dièse onze" ou "onze plus" pour une onzième augmentée.

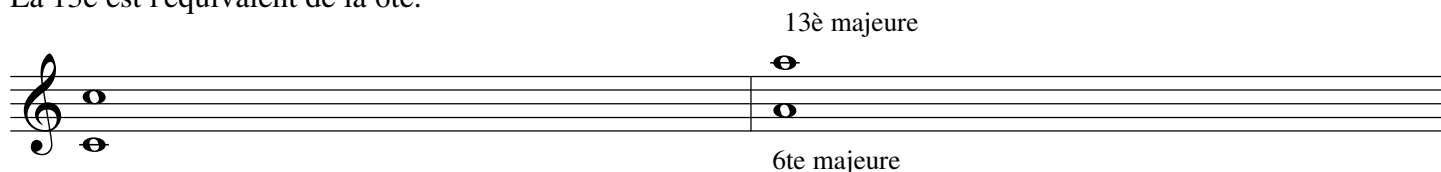
Attention à ne pas confondre la #11 avec la b5 qui sont enharmoniques. Elles ont le même son mais un nom et une fonction différents.

c) La treizième

Il existe 2 qualités de treizième:

- treizième majeure: 13
- treizième mineure: b13

La 13^e est l'équivalent de la 6^{te}.



Dans le langage parlé, il est usuel de dire:

- "treize" pour une treizième majeure.
- "bémol treize" pour une treizième mineure.

Comme les extension n'ont pas de place prédéfinie dans l'accord, il y a un risque de confusion entre les chiffreages -6, -13, -maj13. La 13^e dans un chiffreage indique que l'on a simultanément la 7^e et la 6^{te}:

- 7^e mineure pour un accord -13.
- 7^e majeure pour un accord -maj13.

1.3 Utilisations les plus courantes des extensions

Nous allons ici répertorier les notes d'extensions possibles selon les différentes qualités d'accords. Seules les extension recommandées et les plus utilisées seront abordées.

Notons que:

- le chiffreage "add" permet d'ajouter une note précise à un accord sans pour autant impliquer l'ajout d'autres notes. Par exemple, un accord chiffré -(add9) précise qu'il faut jouer une 9^e en plus de la triade, sans toutefois ajouter une 7^e.
- si vous souhaitez ne pas entendre une note dans un accord, vous devez utiliser le chiffreage "omit". Par exemple avec le chiffreage -maj9(omit5) permet de ne pas entendre la 5^{te} tout en conservant la 7^e et la 9^e.
- si un passage doit être joué sans harmonie, le chiffreage utilisé est "NC" pour *no chord*.

a) Accord -maj7

Les notes d'extensions les plus utilisées sont la:

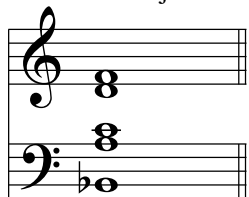
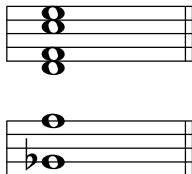
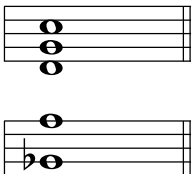
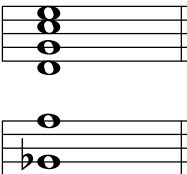
- 9^è maj
- 11^è aug
- 13^è maj

(Il est courant de jouer une 9^è majeure lorsque l'on joue une #11, mais ce n'est pas obligatoire)

Chiffrages - maj7(9) abréviation - maj9

- maj7(9, #11) abréviation - maj9(#11)
- maj7(9, 13) abréviation - maj13
- maj7(9, #11, 13) abréviation - maj13(#11)

Exemples

Bbmaj9	Bbmaj7(#11)	Bbmaj13	Bbmaj13(#11)
			

b) Accord -7

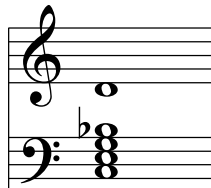
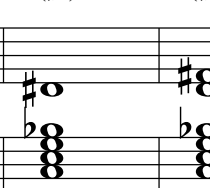
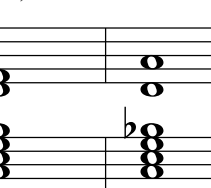
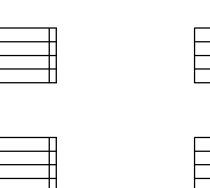
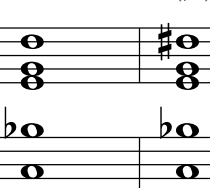
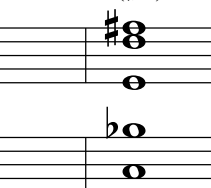
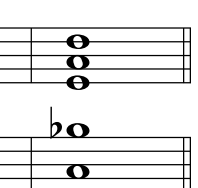

L'accord 7 est celui qui offre le plus de liberté dans le choix des notes d'extensions (et leurs multiples combinaisons). Il est possible d'enrichir cet accord avec une:

- 9^è maj, 9^è min, 9^è aug
- b10
- #11
- 13^è maj, 13^è min

Chiffrages - 7(9) abréviation - 9

- 7(b9), - 7(#9)
- 7(9, #11) abréviation - 9(#11)
- 7(9, 13) abréviation - 13 (la #11 doit toujours être indiquée, donc elle n'est pas obligatoirement jouée dans le chiffre - 13)
- 7(b9, 13) abréviation - 13(b9)
- 7alt toutes les notes d'extensions altérées sont possibles (donc pas de 9, 11, 13). cet accord dit - 7 altéré, ne précise pas les notes altérées qui vont être jouées.

Exemples d'accords -7 avec des extensions:

C9	C7(#9)	C9(#11)	C13	C9	C7(#9)	C9(#11)	C13
							

c) Accord -m7

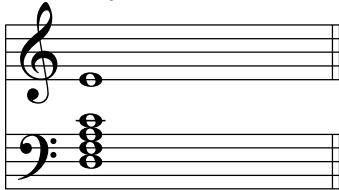
Il est possible d'enrichir cet accord avec une ou plusieurs des notes suivantes:

- 9^e maj
- 11^e juste
- 13^e maj

Chiffrages - m7(9) abréviation - m9
- m7(3, 11) abréviation - m11
- m7(9, 13) abréviation - m13

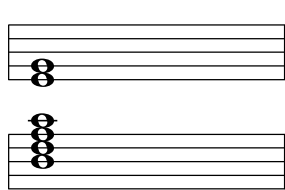
Exemples

Dm9



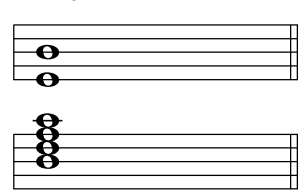
Musical notation for Dm9 chord. The treble clef shows a D4 note. The bass clef shows a D3 note, a C4 note, and a B3 note.

Dm11



Musical notation for Dm11 chord. The treble clef shows a D4 note, a C4 note, and a B3 note. The bass clef shows a D3 note, a C4 note, and a B3 note.

Dm13



Musical notation for Dm13 chord. The treble clef shows a D4 note, a C4 note, and a B3 note. The bass clef shows a D3 note, a C4 note, and a B3 note.

d) Accord - m7(b5)

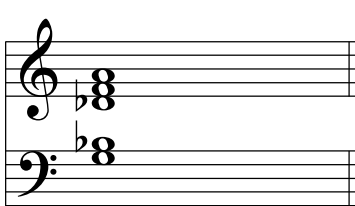
Il est possible d'enrichir cet accord en ajoutant une ou plusieurs des notes suivantes:

- 9^e majeure
- 11^e juste

Chiffrages - m9(b5)
- m11(b5)

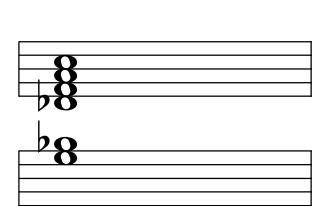
Exemples

Gm9(b5)



Musical notation for Gm9(b5) chord. The treble clef shows a G4 note, a F4 note, and an E4 note. The bass clef shows a G3 note, a F3 note, and an E3 note.

Gm11(b5)



Musical notation for Gm11(b5) chord. The treble clef shows a G4 note, a F4 note, and an E4 note. The bass clef shows a G3 note, a F3 note, and an E3 note.

e) Accord - dim7

Il est possible d'ajouter une ou plusieurs des notes suivantes:

- 9^e majeure
- 11^e juste
- 13^e mineure
- 7^e majeure

Ces 4 notes d'extensions forment un accord diminué situé un ton au-dessus de la fondamentale de l'accord. Chaque note située un ton au-dessus d'une note de l'accord est une note d'extension potentielle.

Exemple

Voici l'accord de Bdim7 et ses 4 notes d'extensions, Do#, Mi, Sol et Sib constituant l'accord de C#dim7.

B dim7
(B \square 7) Notes d'extension

- Chiffrages - dim7(9)
 - dim7(11)
 - dim7(b13)
 - dim7(maj7)

A noter que pour cet accord, les extensions sont rarement indiquées dans le chiffrage.

Exemples

E dim E dim Edim11(b13) Edim(maj7, 9, b13)

rarement chiffré

Tableau récapitulatif

Qualité de l'accord	Extensions couramment utilisées	Exemple en Do
- maj7	9, #11, 13	Ré, Fa#, La
- 7	b9, 9, #9, #11, b13, 13	Réb, Ré, Ré#, Fa#, Lab, La
- m7	9, 11, 13	Ré, Fa, La
- m7(b5)	9, 11	Ré, Fa
- dim7	maj7, 9, 11, b13	Si, Ré, Fa, Lab
- 6	9, #11	Ré, Fa#
- m6	9, 11	Ré, Fa
- m(maj7)	9, 11, 13	Ré, Fa, La
- 7sus4	b9, 9, 13	Réb, Ré, La
- maj7(#5)	9, #11	Ré, Fa#

C. Bases de l'écriture pour clavier en accompagnement d'un chant donné

1. Quelques règles élémentaires

1.1 La faisabilité

Veillez à toujours vérifier que votre accompagnement est réalisable par un musicien. Les outils informatiques disponibles ne sont jamais gênés par des intervalles trop grands ou des chevauchements de mains. La prudence est de jouer votre partition ou de la faire vérifier par un pianiste. Cette étape vous permettra de vous rendre compte de la faisabilité "physique" de votre accompagnement. Il arrive que même des pianistes se rendent compte après coup que leur partition est injouable par un seul musicien. Il en va de même quant à la difficulté technique, même si ce critère est subjectif. La prudence est d'opter pour une partition plutôt simple, que l'exécutant pourra agrémente à sa guise.

1.2 Equilibre entre accompagnement et mélodie

Il arrive que, porté par une inspiration débordante et un enthousiasme débridé, l'accompagnement devienne trop présent par rapport à la mélodie. Vous devez vous soucier du style, du tempo, des rythmes (débit) du registre (grave/aigu) et des nuances présents dans la ligne de chant, afin de bâtir un accompagnement cohérent en soutien de la mélodie. Une chanson comporte un texte qui doit toujours resté audible et compréhensible. Superposer un débit important de notes et un débit important de paroles risque de gêner la clarté du discours. Néanmoins, surcharger l'accompagnement sur un faible débit de mots risque aussi de détourner l'attention de l'auditeur vers l'accompagnement plutôt que de le focaliser sur les paroles. On notera également qu'un accompagnement dans un registre aigu paraîtra plus léger qu'un accompagnement dans un registre grave.

1.3 "Voicing" et conduite des voix

Enfin, pour que l'accompagnement soit discret et efficace, il convient de respecter les mouvements logiques des voix, c'est-à-dire **privilégier le mouvement le plus court possible**. L'exemple le plus évident est celui de la sensible, qui se résoud quasiment toujours sur la tonique.

"Une des règles principales de la conduite des voix est que les voix ne devraient pas se mouvoir inutilement, en particulier ne devraient pas abuser des mouvements disjoints. Pour une succession régulière des accords dans l'accompagnement, trois principes essentiels sont généralement considérés, à savoir :

1. Lorsqu'un accord contient une ou plusieurs notes qui seront utilisées dans l'accord qui le suit immédiatement, ces notes devraient demeurer, c'est-à-dire maintenues dans leurs voix respectives.

2. Les voix qui ne demeurent pas immobiles suivent la loi du plus court chemin, c'est-à-dire que chacune de ces voix prend la note qui lui est la plus proche dans l'accord qui suit, s'il n'en résulte pas de succession interdite.

3. Si aucune note n'est présente dans un accord qui puisse être utilisée dans l'accord qui le suit immédiatement, il faut appliquer le mouvement contraire conformément à la loi du plus court chemin, c'est-à-dire que si la fondamentale progresse vers le haut, les parties d'accompagnement doivent descendre et si au contraire la fondamentale progresse vers le bas, les autres parties se meuvent vers le haut, dans les deux cas vers la note la plus proche dans l'accord qui suit." (Johann August Dürrenberger 1841)

The image shows a musical staff with three measures of chords. The first measure is labeled 'Dm7' and shows a chord voicing with notes D, F, A, and C. The second measure is labeled 'G7' and shows a chord voicing with notes G, B, D, and F. The third measure is labeled 'Cmaj7' and shows a chord voicing with notes C, E, G, and B. The notes are written in a way that demonstrates the voice leading between the chords.


On peut caractériser les mouvements des voix par les directions prises par les voix les unes par rapport aux autres : mouvements **parallèles**, **obliques**, **contraires**.

Le mouvement est **parallèle** lorsque deux lignes mélodiques sont séparées par un intervalle constant. En principe, ce mouvement ne convient qu'aux consonances imparfaites, parce que les consonances parfaites tendent à fondre les voix l'une dans l'autre. Dans le mouvement parallèle, la mélodie d'accompagnement n'est que « l'ombre de la mélodie principale », décalée à une distance constante, un intervalle de même chiffre sépare en effet les deux mélodies. Le mouvement parallèle a été pratiqué au Moyen Âge à la quinte ou à la quarte, dans ce qu'on a appelé l'organum ; à la tierce ou la sixte, dans ce qui a été appelé gymel ou faux-bourdon.

Le mouvement **direct** est celui où les deux parties se déplacent dans le même sens (elles montent ou descendent en même temps), comme dans le mouvement parallèle, mais où l'intervalle entre elles n'est pas constant. Il peut donner le sentiment d'une plus grande indépendance des voix, surtout si le mouvement à la voix supérieure est conjoint.

Mouvements parallèles

Mouvements directs

Musical notation in G-clef and 2/4 time. The first section, labeled 'Mouvements parallèles', shows two staves with notes moving in parallel motion: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F4-E4. The second section, labeled 'Mouvements directs', shows two staves with notes moving in the same direction but with varying intervals: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F4-E4.

Le mouvement **oblique** est celui où une partie reste en place tandis que l'autre se déplace. Il est agréable pour l'oreille dans la mesure où elle n'a qu'une seule mélodie à suivre et où il produit un intervalle harmonique toujours nouveau, contrairement au mouvement parallèle.

Les bourdons de certains instruments traditionnels (cornemuse, vielle à roue) engendrent un mouvement oblique par rapport aux mélodies qu'ils accompagnent.

Mouvements obliques

Musical notation in G-clef and 2/4 time. The first section shows an oblique movement where the upper voice moves while the lower voice stays on G4: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F4-E4. The second section shows an oblique movement where the lower voice moves while the upper voice stays on G4: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F4-E4.

Le mouvement **contraire** se réalise lorsque les deux parties se déplacent en sens inverse — c'est-à-dire lorsque l'une monte et que l'autre descend. Il est à éviter lorsqu'il produirait des consonances parfaites consécutives (quinte suivie d'octave, quarte suivie d'unisson, etc.).


L'**échange** des voix est un cas particulier de mouvement contraire dans lequel chaque partie progresse vers la note de l'autre partie. Il peut avoir lieu avec note commune ou sans et peut se faire soit à l'octave, soit à l'unisson. Un échange à l'unisson provoque un croisement entre les parties concernées.

Mouvements contraires

Musical notation in G-clef and 2/4 time. It shows two staves with notes moving in opposite directions: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F4-E4.

Echange avec note commune

Echange sans note commune

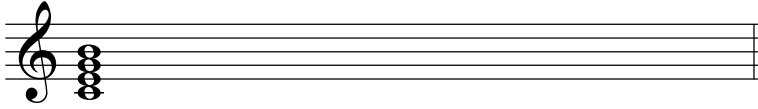
Musical notation in G-clef and 2/4 time. The first section, 'Echange avec note commune', shows two staves exchanging notes while sharing a common note: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F4-E4. The second section, 'Echange sans note commune', shows two staves exchanging notes without a common note: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F4-E4.

(à l'unisson) (à l'octave) (à l'unisson) (à l'octave)

La deuxième notion de ce paragraphe est le "voicing", ou position d'accord. Il existe en fait 2 sortes de voicing: le voicing fermé et le voicing ouvert.

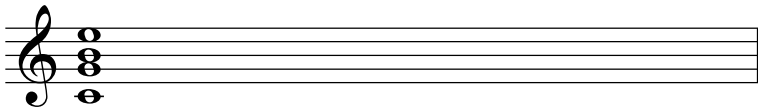
Un voicing en position fermée (serrée) se caractérise par un intervalle inférieur à l'octave entre les notes extrêmes de l'accord. De plus, l'intervalle entre 2 notes ne dépasse pas la 3^{ce}.

Cmaj7



Les positions qui ne répondent pas à ces critères sont appelées ouvertes.

Cmaj7



Le voicing ouvert sera plus pertinent dans le cas d'un arrangement à 4 instruments car il crée des intervalles souvent trop grand pour la main droite du piano.

En revanche, le voicing fermé permet d'écrire une main droite facile, car peu mobile. En effet, si on conjugue la position serrée de l'accord de début et le principe du déplacement le plus court abordé lors de la conduite de voix, la main du pianiste se déplace très peu sur le clavier. C'est une technique efficace, au moins dans un premier temps. Il sera bon d'ouvrir les accords de temps en temps, surtout si le tempo est lent, au risque de donner une impression "pataude" à l'écoute de votre accompagnement.

2. Exemples

2.1 Accords répétés sur basse

Musical notation for repeated chords on the bass. The top staff shows a sequence of Cmaj7 chords in treble clef, with some chords marked with a 'v' (accents). The bottom staff shows a bass line in bass clef with notes corresponding to the chords. The key signature has two flats (Bb, Eb).

2.2 Accords sur basse en arpèges brisés

Musical notation for broken chords on the bass. The top staff shows three Cmaj7 chords in treble clef. The bottom staff shows a bass line in bass clef with notes corresponding to the chords, illustrating broken chords. The key signature has two flats (Bb, Eb).

2.3 Alternance accords - basse (pompes)

32

2.4 Accords contre basse (homorythmie)

34

2.5 Accords répétés contre basse en blanches

36

2.6 Dialogue entre les 2 mains

38

2.7 Accords syncopés sur basse pédale

40

2.8 Homorythmie des 2 mains en accords

42

2.9 Accords arpégés à 2 mains

46

Dans ce tableau, les cinq qualités selon les différents intervalles :

	Majeure (major)	Mineure (minor)	Juste (perfect)	Diminuée (diminished)	Augmentée (augmented)
Seconde (second)	×	×			×
Tierce (third)	×	×			
Quarte (fourth)			×		×
Quinte (fifth)			×	×	×
Sixte (sixth)	×	×			
Septième (seventh)	×	×		×	
Neuvième (ninth)	×	×			×
Dixième (tenth)	×	×			
Onzième (eleventh)			×		×
Treizième (thirteenth)	×	×			×

Il existe, en théorie, d'autres intervalles (2^{nde} diminuée, 3^{ce} diminuée, 3^{ce} augmentée, 4^{te} diminuée, 6^{xte} augmentée et 7^e augmentée) mais très peu utilisés. Afin de rendre l'étude plus claire et plus efficace, nous choisirons de ne pas les étudier ici.

Qualité de chaque intervalle

Voici le nombre de ton(s) correspondant à l'intervalle selon sa qualité.

La qualité des intervalles redoublés ne change pas avec les intervalles simples (2^{nde} mineure = 9^e mineure, 4^{te} augmentée = 11^e augmentée, etc.).

	Diminuée	Mineure	Juste	Majeure	Augmentée
Seconde		1/2		1	1 1/2
Tierce		1 1/2		2	
Quarte			2 1/2		3
Quinte	3		3 1/2		4
Sixte		4		4 1/2	5
Septième	4 1/2	5		5 1/2	

Il existe plusieurs intervalles séparés par le même nombre de ton et c'est alors le nom des notes qui indiquera la différence.

EXEMPLES



1 1/2 ton
2^{nde} augmentée



1 1/2 ton
3^{ce} mineure

Dans cet exemple, Do-Ré# et Do-Mi♭ sont des intervalles de 1 ton 1/2. Le son de ces intervalles est identique, seul le nom des notes nous indique la différence entre la 2^{nde} augmentée (Do-Ré#) et la 3^{ce} mineure (Do-Mi♭).

Nous rencontrons ici l'importance d'utiliser le nom précis d'une note afin de marquer la différence entre ces deux intervalles. Ré# et Mi♭ ont le même son, mais pas le même nom, il s'agit d'enharmonie.

Guide des positions au clavier

A travailler en suivant le cycle des 5tes

A) 1 - 3 - 5 - 7

Maj7 7 m7 m7(b5) °7

6 Maj7 7 m7 m7(b5) °7

A) 1 - 3 - 5 - 7

12 Maj7 7 m7 m7(b5) °7

17 Maj7 7 m7 m7(b5) °7

C) 1 - 5 - 7 - 3

23

23

28

28

D) 1 - 5 - 3 - 7

34

34

39

39

