

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.

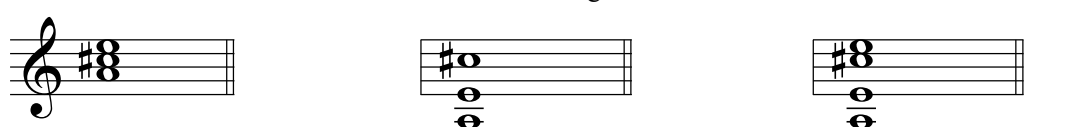
- la **position serrée**, imposant qu'aucun intervalle ne soit supérieur à une tierce. Il n'existe qu'une position serrée.

- 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.



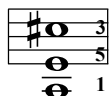
Chiffrage d'un accord renversé

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)

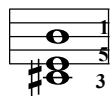
Si le chiffrage d'un accord indique son état, il n'indique pas sa position. Pour cela chaque note sera représentée par le chiffre qui la représente.

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

Accords de A

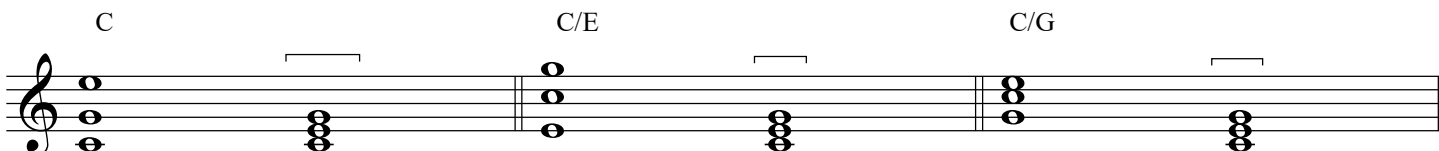


Accords de A/C#



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.

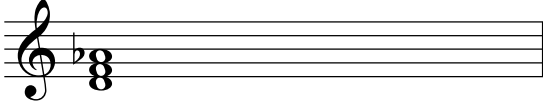
- triade majeure: fondamentale + 3^{ce} majeure + 5^{te} juste
- triade mineure: fondamentale + 3^{ce} mineure + 5^{te} juste

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

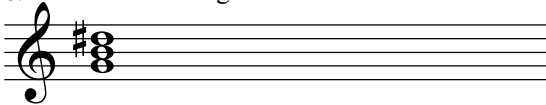
36 triade de Ddim



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 2023 - 2024

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

B) Étude de la phrase musicale

1. Définition

- 1.1 Notion de motif
- 1.2 Notion de climax
- 1.3 Notion de ponctuation

2. Structure de la phrase musicale

- 2.1 Antécédent – conséquent et cadences
- 2.2 Schémas
- 2.3 Séquences
- 2.4 Cadences
- 2.5 Diminution

C) Bases de la prosodie

1. Accents toniques

2. Métrique

2.1 Règles classiques

2.2 Rythme

2.3 Règles néo-classiques ou contemporaines

2.4 Licence prosodique, faute prosodique

D) 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

E) Introduction à la composition de comptines pour enfants

1. Quelques règles élémentaires

1.1 Adapter le texte

2.2 Adapter la musique

A. Bases de l'harmonie tonale

1. La gamme majeure

1.1 Définition

Une gamme majeure doit respecter les 2 conditions suivantes :

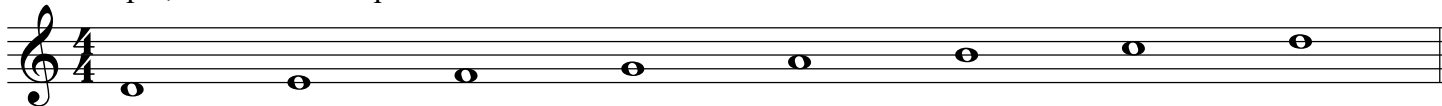
- avoir 7 notes conjointes de noms différents.
- respecter l'ordre des tons et 1/2 tons de l'échelle suivante :

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, E, F#, G, A, B, C#. Below the staff, seven triads are shown, each consisting of three notes stacked vertically. Above each triad is its chord symbol: D, Em, F#m, G, A, Bm, and C#m(b5). Below each triad is its Roman numeral: I, II, III, IV, V, VI, and 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: D, E, F#, G, A, B, C#. Below the staff, seven tetrad chords are shown, each consisting of four notes stacked vertically. Above each tetrad is its chord symbol: Dmaj7, Em7, F#m7, Gmaj7, A7, Bm7, and C#m7(b5). Below each tetrad is its Roman numeral and a suffix: I - maj7, II - m7, III - m7, IV - maj7, V - 7, VI - m7, and 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

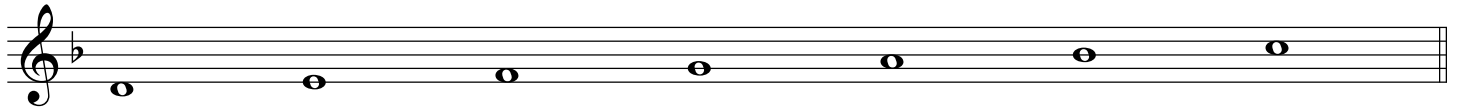
La gamme mineure mélodique doit répondre aux mêmes critères que toutes gammes diatoniques.

- 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



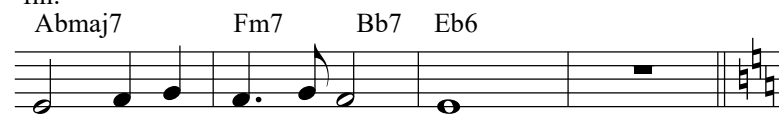
Le premier et le dernier accord sont des Cm confirmant la tonalité de Do mineur. Nous ne précisons pas mineur harmonique ou mélodique, car il s'agit de la tonalité de Do mineur en général.

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, labeled 'Dm7' above and 'II' below. The second chord is Fmaj7, labeled 'Fmaj7' above and 'IV' below. The third chord is F6, labeled 'F6' above and 'IV' below. Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

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

C7 Fmaj7/C

V I/5

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

B. Etude de la phrase musicale

1. Définition

Pour parler des phrases musicales, nous utiliserons la métaphore du langage oral, comme le suggère le terme même de "phrase". Une phrase, en musique, est avant tout l'expression d'une pensée, d'une idée forte. C'est souvent bien plus qu'un simple motif, qui s'apparenterait plutôt à un mot, une notion abstraite.

Prenons l'exemple du mot « Philosophie ». Ce mot est potentiellement intéressant. Mais si on va vers quelqu'un et qu'on lui dit "philosophie", on ne transmet rien d'intéressant et le potentiel du mot n'est pas exploité. Par contre, si on dit : « As-tu lu des livres de philosophie récemment? » On utilise le mot « philosophie » dans un contexte et on exprime une idée précise. En réalité, il est quasiment impossible de comprendre le discours de quelqu'un, si celui-ci ne repose pas sur une idée précise, concrète.

A ce titre, une pièce de musique sans phrases clairement définies serait comme un roman sans ponctuation ni paragraphes. Toutes les formes construites en musique, de la simple forme ABA à la sonate, utilisent la phrase comme élément de construction.

En règle générale, une phrase musicale dure 2 mesures, mais ce n'est pas une règle. Selon le contexte, elle peut ne durer qu'une mesure ou au contraire, s'étendre sur 31 mesures. La plupart du temps, 2 mesures s'avèrent être la bonne longueur.

Nous allons identifier 3 conditions pour réaliser une bonne phrase musicale.

1.1 La notion de motif

Un motif musical est l'essence de tout morceau, l'idée principale. Il peut être mélodique ou/et rythmique. Il sera l'identité de votre phrase. C'est une idée forte que l'on pourra reconnaître et identifier à l'écoute.

Pour rendre votre composition encore plus efficace, il est conseillé de ne pas multiplier les motifs dans la même phrase. Se restreindre à 1 ou 2 idées principales évitera le trop-plein d'informations pour l'auditeur. De plus, il sera d'autant plus facile d'élaborer un discours clair, et cela incitera à davantage de réflexion pour le développement des idées (variations, modulations, etc...)

1.2 La notion de pic ou "climax"

Cela correspond au moment de tension maximum de votre phrase, l'événement principal. Cela peut correspondre à la note la plus aiguë de votre phrase, mais aussi à la note la plus grave, la nuance la plus haute, un changement de timbre, le point culminant d'un passage en contrepoint, etc... Quoi qu'il en soit, il est conseillé de n'atteindre ce climax qu'une fois dans la phrase, afin de mieux en définir les contours et de préserver son intérêt (la répétition d'un événement à tendance à banaliser cet événement). Cela donne une direction claire à votre phrase.

1.3 La notion de ponctuation

L'élaboration d'un discours musical est comparable à celle d'un texte littéraire. On exprime des idées, que l'on développe les unes à la suite des autres, afin de bâtir un récit cohérent et ainsi faire passer des émotions. Pour se faire bien comprendre du lecteur, l'auteur va structurer son récit en chapitres, paragraphes et phrases. Toutes ces parties seront clairement définies par des signes de ponctuation qui indiqueront au lecteur, le passage d'une section à une autre, le rythme auquel il doit lire, et le cas échéant prendre le temps de la réflexion. Il en est de même pour un discours musical. L'absence de repos est le défaut récurrent des apprentis compositeurs dont les phrases s'étendent et se succèdent encore et encore jusqu'à proposer un discours étouffant décousu et finalement inaudible (comme cette grande phrase sans virgules;) Ces moments de détente peuvent s'obtenir par plusieurs procédés. Le bon emploi des cadences et de leurs résolutions participe naturellement à obtenir cette sensation de repos, suivant le principe de tension-résolution de l'harmonie tonale.

On peut également utiliser des rythmes plus longs en fin de phrase, voire des silences. On peut également faire comprendre le passage d'une idée à une autre par un intervalle conséquent (plus grand que la 5te) entre la fin de la phrase 1 et le début de la phrase 2.

Pour conclure, si vous avez 1 ou 2 idées fortes, que vous ménagez des points culminants et que vous finissez avec une sorte de ponctuation, vous obtenez une phrase compréhensible et agréable à l'écoute.

2. Structure de la phrase musicale

2.1 Antécédent - conséquent et cadence

Après avoir trouvé un motif, le noyau de votre phrase, il vous restera à finaliser votre idée. Pour cela, vous pouvez procéder de façon classique en recourant au principe d'"antécédent-conséquent". Il s'agit de juxtaposer 2 phrases, souvent construites à partir du même motif, mais avec une fonction différente. La première expose le motif, mais restera suspensive. Par exemple en finissant par une demi-cadence. La deuxième, qui reprendra le motif initial aura une fin un peu différente pour se résoudre en cadence parfaite et obtenir un caractère conclusif.

Exemple

Thème "A" du Te Deum de M.A Charpentier

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and common time. The first staff is labeled "Phrase suspensive 'Antécédent'" and contains two motifs: "Motif 1" (measures 1-4) and "Motif 2" (measures 5-8). The phrase ends with a half-cadence on the note E4. The second staff is labeled "Phrase conclusive 'Conséquent'" and also contains two motifs: "Motif 1" (measures 1-4) and "Motif 2" (measures 5-8). The phrase ends with a full cadence on the note D4. The interval between the end of the first phrase and the start of the second is a fifth (E4 to D4).

Le thème est construit avec 2 phrases, elles-même construites à partir de 2 motifs. La première phrase se termine par une demi-cadence (accord de A=V^e degré) suspensive, alors que la deuxième phrase se termine par une cadence parfaite (accord de D= I^{er} degré) conclusive. On peut noter que la phrase 1 se termine par la note Mi et que la phrase 2 part en anacrouse par un La une quinte en-dessous. Le motif 1 est à la fois rythmique et mélodique alors que le motif 2 est uniquement rythmique. On notera au passage que chaque motif dure 2 mesures.

On pourrait pousser l'analyse encore plus loin en considérant le motif 1 comme l'antécédent du motif 2. On remarque alors que le climax est la note La aigu, et qu'il n'est atteint qu'une fois par motif. Le fait que cette note arrive plutôt en fin de motif 1 et qu'elle revienne en début de motif 2, accentue l'impression de sommet concentrée au milieu de la grande phrase (motif 1 + motif 2).

2.2 Schémas

Dans cette section, je vous propose des schémas, modèles thématiques souvent utilisés pour commencer une pièce. Empruntés à la musique classique, ils sont néanmoins complètement transposables dans le contexte contemporain de la pop music ou de la comptine. Ils vous permettront d'avoir un canevas harmonique et mélodique solide pour l'élaboration de vos thèmes.

La Clara (do-ré-mi)

Musical notation for 'La Clara (do-ré-mi)'. The piece is in G major and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The bass line in the bass clef consists of four quarter notes: G2, A2, B2, and C3.

La Romanesca

Musical notation for 'La Romanesca'. The piece is in G major and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of four chords: G major, A major, B major, and C major. The bass line in the bass clef consists of four quarter notes: G2, A2, B2, and C3.

La Sohane

Musical notation for 'La Sohane'. The piece is in G major and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of four chords: G major, A major, B major with a sharp sign, and C major. The bass line in the bass clef consists of four quarter notes: G2, A2, B2, and C3.

Le Adam

Musical notation for 'Le Adam'. The piece is in G major and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of four chords: G major with a flat sign, A major, B major, and C major. The bass line in the bass clef consists of four quarter notes: G2, A2, B2, and C3.

La Agathe

Musical notation for 'La Agathe'. The piece is in G major and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of four chords: G major, A major, B major, and C major. The bass line in the bass clef consists of four chords: G major, A major, B major, and C major.

Chacun de ces schémas est identifié par un nom "savant" par les musicologues. Dans un souci de simplification, ils ont été rebaptisés aux noms de jeunes élèves d'un cursus expérimental de formation musicale (exceptée la Romanesca).

2.2 Séquences

Dans le même esprit que les schémas précédent, je vous propose 3 séquences. Ces modèles de marches harmoniques essentiellement, sont plutôt utilisés dans le courant d'une pièce, particulièrement en début de section B dans la forme ABA par exemple.

Le Kosmas (sol-fa-mi)

The Kosmas sequence is shown in two staves. The treble staff contains four chords: a triad of G4, F4, and E4; a dyad of G4 and F4; a triad of G4, F4, and E4; and a dyad of G4 and F4. The bass staff contains four chords: a triad of G3, F3, and E3; a dyad of G3 and F3; a triad of G3, F3, and E3; and a dyad of G3 and F3.

Le Josué (I wish you a merry Christmas)

The Josué sequence is shown in two staves. The treble staff contains six chords: a triad of G4, F4, and E4; a dyad of G4 and F4; a triad of G4, F4, and E4; a dyad of G4 and F4; a triad of G4, F4, and E4; and a dyad of G4 and F4. The bass staff contains six chords: a triad of G3, F3, and E3; a dyad of G3 and F3; a triad of G3, F3, and E3; a dyad of G3 and F3; a triad of G3, F3, and E3; and a dyad of G3 and F3.

La Emma

The La Emma sequence is shown in two staves. The treble staff contains four chords: a triad of G4, F4, and E4; a dyad of G4 and F4; a triad of G4, F4, and E4; and a dyad of G4 and F4. The bass staff contains four chords: a triad of G3, F3, and E3; a dyad of G3 and F3; a triad of G3, F3, and E3; and a dyad of G3 and F3.

Cette dernière séquence peut également faire office de demi-cadence. Elle me permet de faire la transition avec la partie suivante consacrée aux cadences.

2.4 Cadences

Le but ici n'est pas de proposer une liste interminable de cadences, mais seulement celles couramment utilisées aux XVI^e et XVII^e siècles. Comme les schémas et séquences vus plus haut, elles sont encore utilisées de nos jours et permettent une écriture soignée à 3 ou 4 voix.

La Julianne (cadence fermée, conclusive)

Le Pierre (cadence fermée, conclusive)

La Maëlle (cadence ouverte, suspensive)

Maintenant que vous disposez de ces éléments, vous pouvez vous entraîner à les juxtaposer. Par exemple un schéma + cadence fermée.

Vous pourrez ensuite enchaîner un schéma + cadence fermée, mais dans le ton de la dominante, suivi de schéma + cadence fermée, mais cette fois dans le ton principal.

Puis vous pourrez passer à une forme plus longue avec un schéma + cadence fermée suivi de séquence + cadence ouverte et finir par schéma + cadence fermée.

Puis schéma + cadence fermée, schéma + cadence fermée (ton de la dominante) suivi de séquence + cadence ouverte, schéma + cadence fermée. Etc...

2.5 Diminution

Le terme de diminution, employé au moyen-âge, désignait à partir du XVII^e siècle la technique d'ornementation qui consiste à réduire la durée de la note du chant pour placer des notes d'ornement. On pourrait le traduire par improvisation ou variation de nos jours. Par extension, nous garderons l'esprit de cette technique pour nous inciter à développer une mélodie, en explorant différentes façon de tracer une ligne mélodique, ou bien à déterminer le côté rythmique d'un motif.

a) Les broderies

Procédé qui consiste à faire un détour par la note supérieure (ou inférieure) à la note de départ, avant de revenir à notre point initial.

Broderie supérieure

Broderie inférieure



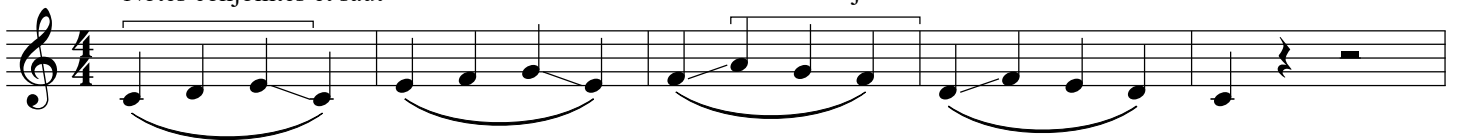
Exemples de rythmes possibles



b) 3 notes conjointes et saut de tierce (et inversement)

Notes conjointes et saut

Saut et notes conjointes



Exemples de rythmes possibles



c) les tierces, montantes et descendantes

Tierces montantes

Tierces descendantes



Exemples de rythmes possibles



Les différentes parties de ce chapitre sur la phrase musicale, doivent servir à vous faire réfléchir, et vous guider dans l'élaboration d'un thème musical. Il arrive qu'une bonne idée de départ, fruit de l'inspiration, soit mal exploitée, et ne devienne au bout du compte qu'une idée moyenne, peu intéressante. La composition doit être le fruit de l'imaginaire et de la connaissance, oeuvre d'un artiste à la fois artisan.

C. Bases de la prosodie

La prosodie, au sens linguistique du terme, désigne les inflexions de voix du langage parlé. Inflexions qui servent à exprimer des nuances expressives pour transmettre un message à un interlocuteur. En chanson, c'est la correspondance entre les syllabes accentuées ou atones des paroles avec les temps forts ou faibles de la musique.

1. Accents toniques

Dans le cas de figure où le texte est pré-existant, son analyse formelle constituera le point de départ du travail musical. On s'attachera à considérer le texte sous deux dimensions.

- Sa dimension spatiale: sa densité, sa métrique, la façon dont il sera chanté (régulière ou avec de pauses)...
- Sa dimension musicale: sa mélodie intrinsèque dûes aux accents et aux inflexions de la langue parlée, son rythme, dû à sa construction.

Autant de paramètres qui influenceront sur le choix du tempo et du style. Toutes ces informations doivent guider le compositeur dans son approche de la mélodie, et dans son but d'obtenir un discours compréhensible, si possible en exprimant un sentiment.

Les accents toniques sont les syllabes sur lesquelles la voix va se reposer. Dans la langue française, ils sont toujours placés sur la dernière syllabe non muette à la fin d'un groupe de mots.

Les inflexions sont des appuis que l'on va mettre sur des syllabes afin de donner du sens à la phrase.

Exemple

Prenons la phrase: "j'ai vu la mer"

L'accent tonique du français va se poser sur mer. Maintenant, amusez-vous à appuyer les autres syllabes.

J'ai vu la mer... Vous insistez sur le fait que vous avez vu la mer, en personne.

J'ai vu la mer... Insiste sur l'action de voir la mer.

J'ai vu la mer... Cette mer-là et pas une autre.

Toutes ces nuances de sens pourront être soulignées, lors de la mise en musique, par le placement des accents toniques et des inflexions sur des temps forts (+) ou semi forts (/) des mesures. C'est cette corrélation entre les appuis littéraires et les temps forts musicaux qui va donner au texte tout son sens et sa force.

The image shows five musical examples (numbered 1 to 5) for the phrase "j'ai vu la mer". Each example is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff, '+' and '/' symbols indicate the placement of accents and inflexions. Example 1: "j'ai vu la mer" with '+' above 'ai' and '/' above 'er'. Example 2: "j'ai vu la mer" with '+' above 'ai' and '/' above 'er'. Example 3: "j'ai vu la mer" with '+' above 'ai', '/' above 'er', and '+' above 'er'. Example 4: "j'ai vu la mer" with '+' above 'ai' and '+' above 'er'. Example 5: "j'ai vu la mer" with '+' above 'ai' and '+' above 'er', and a slur over the last two notes.

Dans les exemples ci-dessus, la première proposition place le mot "mer", qui est l'accent tonique naturel du langage parlé, sur un temps faible de la mesure à 4 temps. Si rien n'est impossible, on sent malgré tout une gêne à terminer la phrase à cet endroit.

Les propositions 2, 3 et 4 placent le mot "mer" sur un temps fort. Le discours devient plus fluide et on capte mieux la "direction" de la phrase musicale.

La proposition 5 est correcte. En effet, la liaison fait que l'on va considérer la quatrième croche comme une anticipation du 3^e temps (semi-fort). Cela sera d'autant plus crédible dans un style syncopé ou jazzy, où ce genre de placement rythmique est très largement utilisé.

Un conseil assez général veut aussi que les mots lexicaux (noms, adjectifs, verbes et certains adverbes) soient privilégiés par rapport aux mots grammaticaux (déterminants, pronoms, prépositions, conjonctions et certains adverbes) quant au choix du placement de l'accent.

2. Métrique

Le terme de métrique rassemble l'ensemble des règles permettant de dénombrer les syllabes dans un vers ou une phrase. Une bonne maîtrise de ces règles, favorisera le bon placement des accents toniques.

2.1 Les règles classiques

Lorsqu'on entreprend de compter les syllabes d'un vers, plusieurs problèmes se posent:

- savoir si les groupes de voyelles comptent pour une ou deux syllabes. C'est le problème de la **diphthongue**. La prononciation des diphthongues en 1 syllabe (synérèse) ou en 2 (dièrèse), a évolué depuis le XVIII^e siècle où les règles de la poésie classique ont été fixées. Si la langue actuelle et celle de la poésie classique diffèrent sur certains points, comme les finales des mots en *ion*, en *ier* ou encore en *ien*, qui sont presque toutes devenues monosyllabiques, les différences sont finalement assez rares. Je vous propose de vous reporter au tableau classé en annexe 1.

- savoir si la lettre "e" qui termine un grand nombre de mots compte ou non pour une syllabe dans le vers. C'est le problème de **l'éliision**.

Dans le corps des mots, si le "e" est entouré de 2 consonnes, la syllabe est comptée: *remis* = 2 syllabes, *empereur* = 3 syllabes

Si le "e" suit une voyelle, il est considéré comme un simple allongement de la syllabes précédente: *reniement* = 3 syllabes, *paiera* = 2 syllabes, *prieront* = 2 syllabes

Dans le vers, à la fin des mots, on distinguera deux sortes de finales. La finale forte (consonne + e) et la finale faible (voyelle + e)

Au singulier, la **finale forte** ne s'élide pas devant une consonne ou un h aspiré: *enceinte de toi*.

Au contraire, elle s'élide devant une voyelle ou un h aspiré: *il faut fair(e) un(e) allée*.

La **finale faible**, quant à elle, ne peut tout simplement pas être utilisée devant une consonne ou un h aspiré: *une amie d'enfance*, *Marie-Madeleine*, *la vie chère*, sont par exemple des expressions proscrites.

La finale faible doit toujours être suivie d'une voyelle.

Au pluriel, à cause des terminaisons, il ne peut pas y avoir d'éliision. La finale forte donne lieu à une liaison (pronocée z ou t): *Et qui tâchent_en vain d'exprimer leur tourment*

De folles_épopées

Les mots avec finale faible au pluriel ne peuvent jamais figurer dans le corps du vers (*années*, *prient...*) exceptés les imparfaits et les conditionnels en *aient*, les verbes en *aient* et *soient*, et éventuellement *voient* et *croient*.

A la fin des vers, toutes les finales, fortes ou faibles, au singulier ou au pluriel, s'élident.

*La nature mêlait un peu de sa musiqu(e)
Chacun se dispersa sous les profonds feuillag(es) ;
La nuit vint ; tout se tut ; les flambeaux s'éteignir(ent) ;
L'homme n'est qu'un atome en cette ombre infini(e)
Dans vos cieux, au-delà de la sphère des nu(es),
Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soi(ent).*

- Lorsqu'un mot commençant par une voyelle suit un mot se terminant par une voyelle autre que e (qui, elle, s'élide), on dit qu'il y a **hiatus** : il va à Paris ; un taureau enchaîné

La règle classique est que le hiatus, permis dans le corps des mots, est interdit entre les mots.

Si l'on s'en tient à cette stricte définition, on devra considérer qu'il n'y a jamais hiatus quand la dernière syllabe du premier mot se termine par une consonne (ou plusieurs). Cette position se justifie effectivement si cette consonne fait liaison avec le mot suivant :

il se rend à Paris ; Bien à vous

Mais il arrive souvent que cette consonne écrite ne soit pas prononcée :

un chien/enchaîné ; un champ/abandonné

Dans ce cas il y a un "hiatus de fait", pourtant toléré dans la poésie classique.

Les poètes contemporains qui écrivent en poésie classique évitent en général ce hiatus de fait.

2.2) Le rythme

Le rythme du vers français est fondé à la fois sur un nombre fixe de syllabes et sur un nombre variable d'accents.

a) L'Alexandrin

Les éléments qui concourent à définir le rythme, quelle que soit la mesure des vers, se retrouvent tous dans le vers le plus complet — et le plus employé — de la poésie classique : l'alexandrin. C'est dans ce cadre qu'ils seront donc présentés.

L'alexandrin est le vers fondamental de la poésie classique française. C'est un dodécasyllabe, c'est-à-dire qu'il comporte douze syllabes, appelées également improprement "pieds".

L'alexandrin possède tous les avantages que possèdent les autres vers sans aucun de leurs inconvénients :

Assez long pour correspondre à la durée de l'expiration, il est assez court pour ne pas se diviser en parties qui pourraient être prises pour des vers complets.

Divisible par deux, par trois et par quatre, et sa moitié encore par deux et par trois, il est susceptible d'offrir une grande variété de rythmes, que l'oreille peut toujours saisir sans effort et permet un grand nombre d'effets variés dans le jeu des accents mobiles.

C'est pourquoi il est prédominant dans la plupart des genres poétiques.

b) La césure

L'alexandrin classique possède deux accents fixes : un à la rime et un sur la sixième syllabe, suivi d'une coupe traduisant une pause plus ou moins marquée dans la diction. Cette coupe est la césure. Elle sépare l'alexandrin en deux hémistiches : Il n'avait pas/d'enfer//dans le feu/de sa forge.

Cette sixième syllabe doit être fortement accentuée, il ne peut donc pas s'agir d'un "e" suivi d'une consonne. A la césure, le "e" doit obligatoirement être suivi d'une voyelle et s'élider :

Il n'avait pas/de fang(e)//en l'eau/de son moulin ;

Les pluriels, en "es" ou en "ent" ne peuvent pas figurer à la césure: *nombres, résistent*.

Excepté, bien sûr, les finales en "aient" et en "oient" :

Les fem/mes regardaient//Bo-oz/plus qu'un jeune homme

c) Les accents mobiles

Il y a, outre les deux accents fixes, des accents mobiles, en général deux :

*Cet hom/me marchait pur//loin des sentiers/obliques,
Vêtu/de probité//candide/et de lin blanc ;*

Parfois un seul :

La respirati-on//de Bo-oz/qui dormait

Parfois trois (voire quatre) :

Des eaux,/des monts,/des bois,//de la terre/et des cieux.

d) Le trimètre

Cette espèce moderne d'alexandrin, née d'une évolution que nous devons à Victor Hugo, consiste en l'affaiblissement de la césure.

Les poètes classiques considéraient comme une faute de ne pas marquer fortement la césure ; il n'était pas envisageable d'écrire :

Rome,/à qui ton bras/vient d'immoler/mon amant !

En effet le mot vient qui termine le premier hémistiche ne supporte aucun accent tonique.

Aussi évitaient-ils cette situation au prix d'inversions peu naturelles :

Rome,/à qui vient ton bras//d'immoler/mon amant ! Corneille (Horace, IV, 5)

Victor Hugo, qui par ailleurs respectait scrupuleusement les règles classiques, a rompu délibérément avec elles sur ce point :

Près des meu/les qu'on eût pri/ses pour des décombres

Son exemple a fait loi, et l'alexandrin n'impose plus de césure forte.

Rimbaud y place une syllabe muette (césure lyrique) :

Périssez ! Puissance,//justice, histoire, à bas !

Et Verlaine y pratique l'enjambement sur le deuxième hémistiche (césure dite "italienne") :

Bonté, respect ! Car qu'est-//ce qui nous accompagne ?

Parmi tous ces rythmes nouveaux, le rythme ternaire composé de trois groupes (trimètre) de quatre syllabes s'est révélé comme un type d'alexandrin à part entière :

J'ai disloqué//ce grand niais//d'alexandrin !

Victor Hugo et ses successeurs immédiats n'ont pas totalement effacé la césure, même dans le trimètre : elle restait un séparateur entre les deux hémistiches.

Il ne restait plus qu'à joindre les deux moitiés du groupe central par un mot unique et c'est ce qu'on fait désormais :

N'entends-tu pas//dans l'infini//battre leurs ailes ? Fernand Gregh (L'envol des anges).

e) Les autres vers

Le décasyllabe (10 pieds) a été popularisé par la chanson de Roland. Il triomphe dans tous les genres avant d'être détrôné par l'alexandrin. Il possède une césure après le quatrième pied (rythme 4//6 avec parfois un vers 6//4) ; le rythme 5//5 existe aussi, mais sans mélange :

J'avais douze ans ; elle en avait bien seize. (4//6)

Ils étaient contents, le diable m'emporte ! (5//5)

L'octosyllabe (8) existe depuis la fin du IXe siècle, c'est le premier en date de tous nos vers. Il est d'une très grande souplesse d'utilisation, car c'est le vers courant le plus long qui n'ait pas de césure obligatoire. Son rythme qui s'appuie sur deux ou trois accents mobiles est toujours facile à saisir. Il convient à tous les genres poétiques, hormis le drame ou l'épopée. Il peut être associé avec l'alexandrin :

A quelques pieds sous terre un silence profond, (12)

Et tant de bruit à la surface ! (8)

L'hexasyllabe (6) possède un ou deux accents mobiles. Comme l'octosyllabe, il se rencontre seul ou en association avec l'alexandrin :

Il voyait à chaque arbre, hélas ! se dresser l'ombre (12)

Des jours qui ne sont plus ! (6)

La poésie française privilégie les vers pairs. Les vers impairs sont beaucoup moins usités et demandent une certaine éducation de l'oreille.

L'hendécasyllabe (11 pieds, rythme 5//6) et l'ennéasyllabe (9 pieds, rythme 3//6 ou 4//5), connaissent une fortune nouvelle à la fin du XIXe, avec Rimbaud et surtout Verlaine :

De la musique avant toute chose,

Et pour cela préfère l'Impair

Plus vague et plus soluble dans l'air,

Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

L'heptasyllabe (7) présent au Moyen Âge, réapparaît avec les romantiques et Victor Hugo :

Son sourire était la grâce,

Et son regard la pudeur.

Au dessous de six syllabes les vers n'ont plus d'accent du tout : on court aussitôt à la rime. Ils sont souvent entrelacés avec des vers pairs plus longs :

J'aime l'araignée et j'aime l'ortie,

Parce qu'on les hait ; (pentasyllabe, 5)

Le vent qui vient à tavers la montagne

Me rendra fou. (tétrasyllabe, 4)

2.3 Règles néo-classiques ou contemporaines

a) la métrique en poésie néoclassique

On trouve des vers néoclassiques dont la métrique suit rigoureusement le canon classique, l'aspect « néo » ne se manifestant qu'à la rime. Il en est d'autres pour qui chacun des deux aspects suivants de la métrique présente un modèle alternatif au modèle classique :

b) La diphtongue

En accord avec la langue moderne, le néoclassique compte pour une syllabe la plupart des diphtongues, sauf lorsqu'elles sont précédées de deux consonnes, la deuxième étant un r ou un l :

tabli-er, gri-ef, bri-oché, prou-esse...

et dans quelques autres cas où la diphtongue commence par le son o ou le son ou :

bo-a, po-ésie...

c) L'élision

Dans le modèle alternatif néoclassique, l'élision du (e) muet s'effectue sur la dernière syllabe accentuée des mots qui précèdent une coupe ou la césure, que le mot suivant commence ou non par une voyelle.

Elle se pratique, même si le "e" élidé porte la marque du pluriel (s, ent) : c'est en fait la même élision que celle pratiquée à la fin des vers classiques :

Elles vol(ent),/ transporté(es)// par de fi/nes nué(es)

Les quatre modèles de métrique

En combinant les règles qui gouvernent la diphtongue et l'élision dans leurs variantes classique et néo, on découvre quatre modèles de métrique :

- classique M0 (diphtongue classiq. / élision classiq.)
- néoclassique M1 (diphtongue néo. / élision classiq.)
- néoclassique M2 (diphtongue classiq. / élision néo.)
- néoclassique M3 (diphtongue néo. / élision néo.)

L'élision à l'intérieur des mots

Certains poètes adoptent l'élision à l'intérieur des mots. Cette pratique est courante dans la chanson où le rythme est imposé par la mélodie. Mais le poème, lui, se lit et pour permettre au lecteur de saisir le rythme du vers, il est nettement préférable que l'auteur marque l'élision du "e" par une apostrophe.

C'est d'ailleurs indispensable pour certains mots comportant plusieurs syllabes avec un "e", comme :

rev'nir / r'venir.

d) Le hiatus

La règle est simple. En poésie néoclassique l'hiatus est autorisé.

Cela dit, il vaut mieux éviter d'écorder l'oreille de l'auditeur (ou la gorge du récitant) :

il alla à Apt... !

e) La rime en poésie néo-classique

La première règle classique dont se sont débarrassés les poètes d'aujourd'hui est la marque du pluriel.

Cette contrainte artificielle, « faite pour l'oeil », est en effet à l'opposé de ce que souhaite la poésie néo-classique et nombre de poètes contemporains suivent le canon classique à l'exception de cette règle.

Le néoclassique se débarrasse également souvent du genre classique de la rime qui s'adresse autant à l'œil qu'à l'oreille. La chanson s'en est depuis longtemps dispensé, faisant rimer "amour" avec "tu te goures" et "bonheur" avec "je pleure").

La rime est féminine si la dernière syllabe du vers se termine par des éléments sonores, suivis ou non d'un "e".

La rime est masculine dans les autres cas, c-à-d quand la voyelle ou la diphtongue de la dernière syllabe n'est pas suivie d'éléments sonores.

dévident, avide, covid, livides et David présenteraient alors des rimes féminines.

Les trois modèles de rimes

La marque du pluriel n'étant pas significative dans une nouvelle définition du genre de la rime, le nombre de modèles de rimes se résume à trois :

- classique R0 (marque du pluriel class / genre class)
- néoclassique R1 (pas de marque du plur / genre class)
- néoclassique R2 (marq. du plur sans obj / genre néo.)

La qualité et la succession des rimes

À l'instar de la chanson, le néoclassique se satisfait d'une rime moins riche que le classique, le minimum restant la « rime pauvre », en dessous de laquelle il n'y a plus de rime ! Pour le sonnet la rime doit être au moins « suffisante ».

Une nouvelle définition du genre de la rime qui permette de respecter les schémas de rimes des poèmes à forme fixe, autoriserait alors ceux qui le désirent à pratiquer l'alternance rimes masculines / rimes féminines en dehors des contraintes de forme dans ses trois dispositions principales, c'est-à-dire plates, croisées et embrassées.

2.4 Licence prosodique, faute prosodique

Quand il y a une correspondance exacte entre les syllabes accentuées ou atones des paroles et les temps forts ou faibles de la musique nous allons dire que la prosodie est juste.

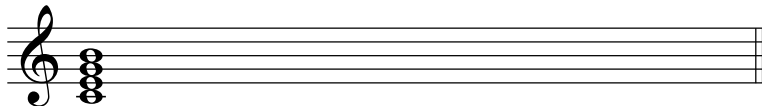
Quand nous constatons une discordance nous allons parler de **licence prosodique**.

Signalons qu'une ligne de texte présentant une fin faible portée par une phrase mélodique qui finit sur un temps fort peut être considérée dans certaines situations artistiques comme une **faute prosodique**.

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.

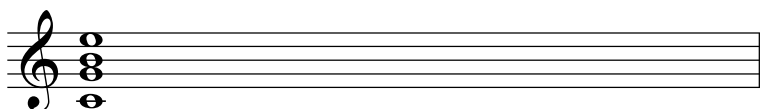
Un voicing en position fermée (serrée) se caractérise par un intervalle inférieur à l'octave entre les notes extrêmes de l'accord. De plus, l'intervalle entre 2 notes ne dépasse pas la 3^{ce}.

C maj7



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

C maj7



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 series of chords in the right hand, and the bottom staff shows a bass line in the left hand. The chords are repeated in a rhythmic pattern.

2.2 Accords sur basse en arpèges brisés

Musical notation for broken chords on the bass. The top staff shows chords in the right hand, and the bottom staff shows a bass line in the left hand. The chords are broken into arpeggios.

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

E) Introduction à la composition de comptines pour enfants

1. Quelques règles élémentaires

1.1 Adapter le texte

Ecrire un texte pour enfants n'est pas si différent que d'écrire un texte "tout public", mais le choix des thèmes et la manière de les aborder nécessite une attention particulière. Il est sans doute possible d'aborder tous les thèmes, des plus graves aux plus légers, avec des enfants. La forme, c'est-à-dire le vocabulaire, la grammaire et la syntaxe employés, sera la clé d'une bonne compréhension du texte, et au final d'une meilleure mémorisation. Afin de ne pas se tromper, il est primordial de bien définir la cible du texte, la tranche d'âge concernée, et si possible de glisser quelques éléments à destination des adultes (allusions, références, jeux de mots...), offrant ainsi plusieurs niveaux de lecture.

Au sujet des thématiques, l'autrice Elsa Valentin dit ceci : *"Pour moi, il est essentiel de ne pas nuire, de ne pas susciter en eux (les enfants) d'images violentes, troublantes ou trop dérangeantes. Il faut garder une bienveillance envers son lecteur dans les images qu'on va faire naître en lui, dans le dénouement du récit. Le texte doit donner des ressources pour affronter les problèmes. On peut offrir de la complexité, jouer avec ses lecteurs, tout en faisant attention à la vision du monde qu'on leur renvoie. Disons que je préfère accompagner plutôt que bousculer"*. A propos des jeux de langage, elle ajoute : *"Jouer avec les mots me permet d'éviter cet écueil (le cliché), de réenchanter le langage. Quand je rencontre des classes, je dis souvent aux enfants que la langue est une matière à notre disposition. On peut sortir de la norme orthographique, grammaticale"*.

A la spécificité de l'écriture pour les enfants, l'auteur Bruno Gibert répond : *"C'est comme dans la vie : on ne parle pas à un enfant comme on parle à un adulte. Il faut user d'une certaine brièveté (...) phrases bien écrites et oralement bien balancées, parce que je pense aussi aux parents qui vont lire mon histoire. J'ai horreur de la langue un peu gâteuse, un peu bêtifiante, et je n'hésite pas à utiliser parfois des mots compliqués. En fait, il faut qu'il y ait plusieurs niveaux de langage dans une histoire, qu'elle comporte un sous-texte pour le parent, afin qu'ensuite, la discussion s'engage avec l'enfant"*.

1.2 Adapter la musique

La musique d'une comptine requiert elle aussi des aménagements. Plusieurs contraintes se dressent devant le compositeur. Il faut divertir, éveiller, captiver, permettre de mémoriser avec un matériau plus limité qu'une chanson "classique".

La voix de l'enfant a un **ambitus** allant du Sol2 au Sol4 selon les âges. On pourrait le définir comme suit :

Petite section (3 ans) : de DO3 à MI3 environ

Moyenne section (4 ans) : de DO3 à SOL3 environ

Grande section et CP (de 5 à 6 ans) : de DO3 à DO4 environ

CE1 et CE2 (de 7 à 8 ans) : de LA2 à MI4 environ

CM1 et CM2 (de 9 à 10 ans) : de SOL2 à SOL4 environ (mais plus sûrement MI4)

Petite section	Moyenne section	Grande section et CP	CE1 et CE2	CM1 et CM2
----------------	-----------------	----------------------	------------	------------

Maintenant que les frontières sont tracées, les chemins mélodiques devront eux aussi être soignés. On évitera les **sauts d'intervalles** trop importants et les **intonations** compliquées de 1/2 tons ou de tritons.

Sur le plan **rythmique**, on s'attachera à ne pas utiliser trop de motifs différents. Il est possible d'employer des figures rythmiques complexes si celles-ci sont identitaires du morceau (emblématiques) ou bien isolées.

"le tour du monde en 80 jours" (Les enfantastiques)

Dans cet exemple, on voit bien que les rythmes choisis sont complexes, mais ils sont constitutifs de la chanson, et repris tout au long du refrain. Une fois la syncope intégrée, le reste devient naturel.

Ferre, ferre maréchal!

The image shows a musical score for the song 'Ferre, ferre maréchal!'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains the first six measures of the melody, with lyrics 'ferre ferre ma - ré - chal ferre ferre mon che -'. The second staff starts at measure 68 and contains the final three measures, with lyrics 'val ferre le bien ferre le mal ça m'est é - gal!'. The final measure features a triplet of eighth notes. The score is written in a simple, clear style with a treble clef and a key signature of one sharp.

Dans cet exemple, on voit bien que le parti pris est la simplicité, tant sur le plan mélodique que rythmique, mais on ose le mélange binaire/ternaire avec le triolet final. Cette comptine, qui a pour vocation l'apprentissage de la quarte juste (ou de la cadence parfaite à la basse) introduit un élément rythmique complexe qui, isolé, sera facile à intégrer, y compris par de jeunes enfants. Le rôle du texte ici est primordial.

Le choix des rythmes sera guidé par le tempo, afin de ne pas imposer un débit de mots trop important qui nuirait à l'articulation et à la compréhension du texte. Enfin, le style de la musique qui sera choisi imposera également des figures rythmiques caractéristiques.

Exemple

- les syncopes pour un ragtime ou pour une bossa-nova
- l'interprétation ternaire des croches pour un style jazzy
- des rythmes pointés pour une marche militaire ou sautillante...

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.