

A) Introduction à la modalité

1. Les modes diatoniques naturels

En prenant chaque degré de la gamme majeure comme le départ, ou plus précisément comme la tonique potentielle d'une nouvelle échelle, et tout en gardant les notes de cette gamme majeure, nous obtenons sept modes différents. La gamme majeure est alors dite "**gamme mère**" et les sept modes sont des **modes diatoniques naturels** issus de cette gamme mère. Un nom caractéristique est donné à chacun de ces modes. Ces différents modes, très présents dans la musique du Moyen-Âge, ont laissé progressivement leur place aux systèmes majeur et mineur pour donner un nouvel élan à la mélodie et à l'harmonie. Vers la fin du XIX^e siècle et surtout au début du XX^e, particulièrement en Europe, les compositeurs auront de nouveau recours à ces modes dans leur musique.

Dans le jazz c'est au cours des années 1950-60 que l'on constate l'influence de "l'école française" du début du XX^e siècle (Debussy, Ravel, Fauré...) dans les compositions de musiciens comme Bill Evans, George Russell ou Gil Evans.

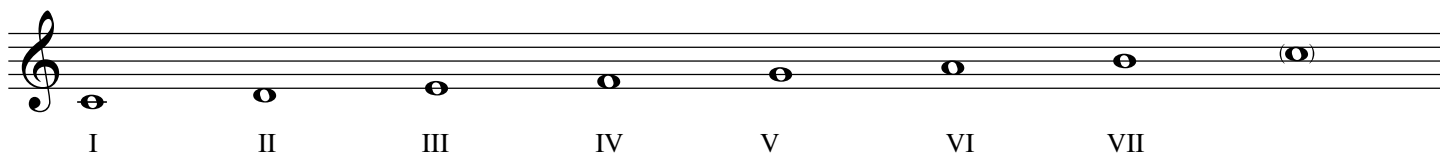
1.1 Les modes issus de la gamme majeure

A partir des sept notes d'une gamme majeure, chaque degré devient la tonique modale d'un mode. La tonique étant déplacée, l'enchaînement des tons et des demi-tons est également modifié. Nous obtenons les **sept modes naturels** issus du **système diatonique naturel**. Ces sept modes naturels sont issus de l'échelle diatonique de Do majeur et peuvent être transposés sur chacun des douzes degrés.

a) Noms et analyse des modes

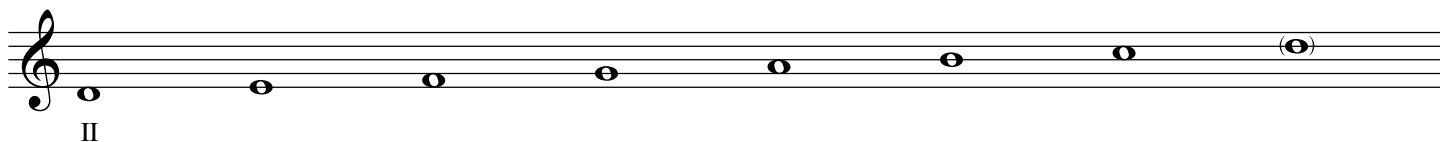
Do Ionien

Mode du premier degré
(gamme mère)



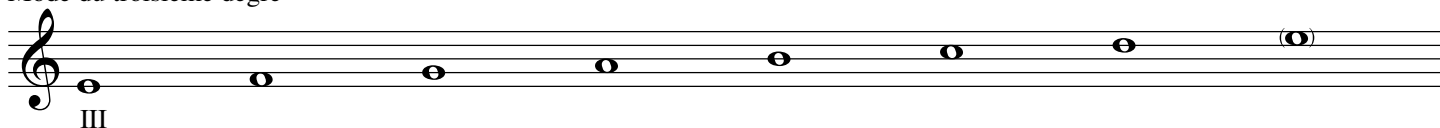
Ré Dorien

Mode du deuxième degré (de la gamme mère)



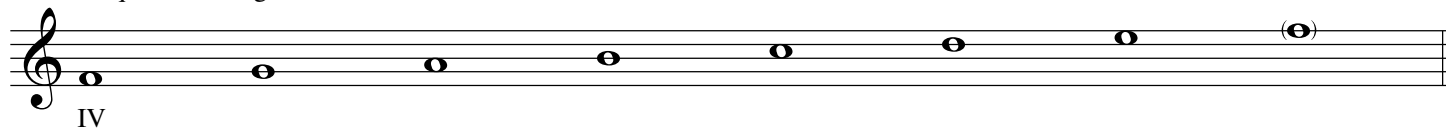
Mi Phrygien

Mode du troisième degré



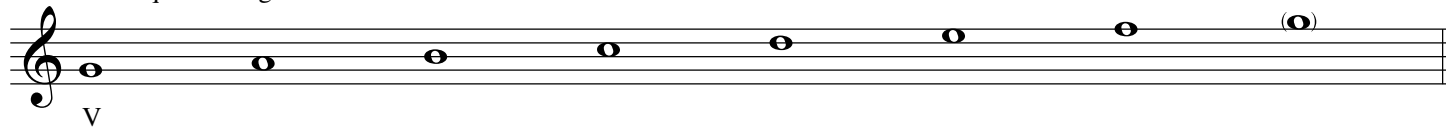
Fa Lydien

Mode du quatrième degré



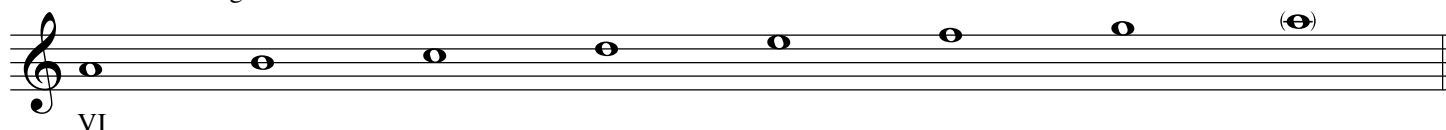
Sol Mixolydien

Mode du cinquième degré



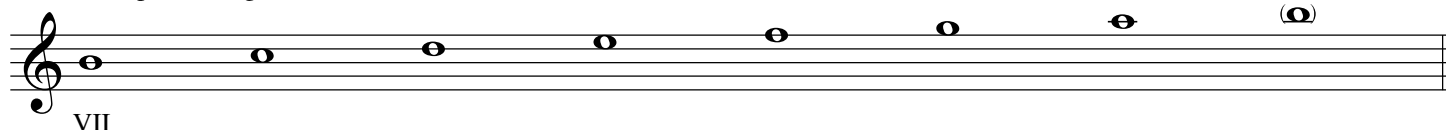
La Eolien

Mode du sixième degré



Si Locrien

Mode du septième degré



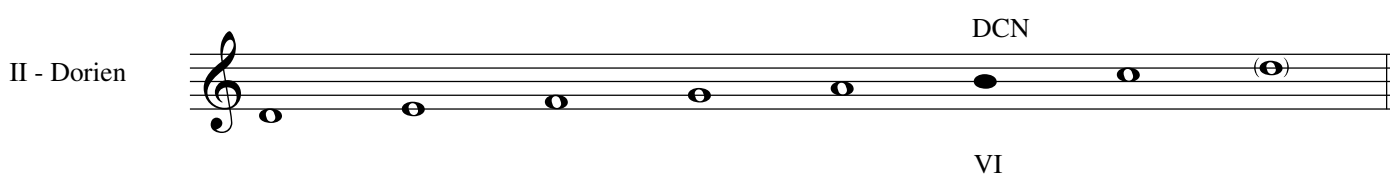
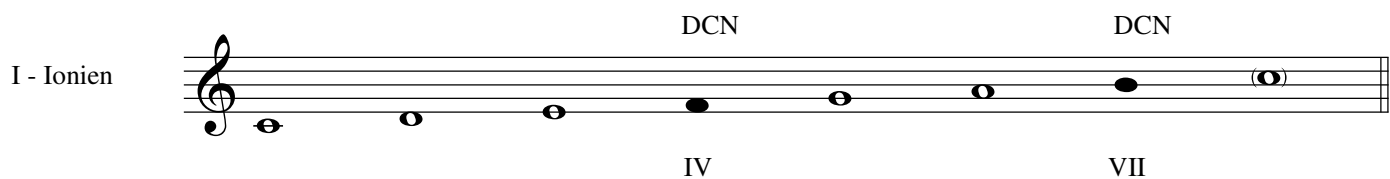
L'analyse des modes fait appel à des tons et des demi-tons. Afin de simplifier l'écriture et la compréhension de la suite, nous utiliserons un système où l'unité sera le demi-ton.

1 demi-ton sera noté 1

1 ton sera noté 2

1 ton + un demi-ton sera noté 3 etc...

Les **degrés caractéristiques naturels** (DCN) indiquent la ou les notes marquant la particularité d'un mode. Ce DCN est indispensable, harmoniquement ou mélodiquement, pour définir un mode.



III - Phrygien

IV - Lydien

V - Mixolydien

VI - Eolien

VII - Locrien

b) Transposition des sept modes naturels à partir de Do

Afin de simplifier et de clarifier l'analyse de ces modes naturels, nous allons les transposer à partir d'une même tonique (Nous obtenons des modes homonymes).

Do Ionien

Do Dorien

Do Phrygien: I 1, bII 2, bIII 2, IV (2), V 1, bVI 2, bVII 2

Do Lydien: I 2, II 2, III 2, #IV (1), V 2, VI 2, VII 1

Do Mixolydien: I 2, II 2, III 1, IV (2), V 2, VI 1, bVII 2

Do Eolien: I 2, II 1, bIII 2, IV (2), V 1, bVI 2, bVII 2

Do Locrien: I 1, bII 2, bIII 2, IV (1), bV 2, bVI 2, bVII 2

c) Couleurs

Plutôt que par l'énoncé diatonique (Do, Ré, Mi...), les modes peuvent être ordonnés selon la sensation qu'ils procurent. Cette classification du plus "sombre" au plus "clair", du plus "mineur" au plus "majeur", permet de présenter les couleurs d'un mode comme sur un spectre.

Si Locrien (VII) - Mi Phrygien (III) - La Eolien (VI) - Ré Dorien (II) *modes "mineurs"*
 Sol Mixolydien (V) - Do Ionien (I) - Fa Lydien (IV) *modes "majeurs"*

Il est intéressant de remarquer que d'après cette classification, nous partons du mode Locrien vers le mode Lydien et nous obtenons le **cycle des quintes justes descendantes** (Si Mi La Ré Sol Do Fa)

A partir de cette division symétrique de l'octave par quintes justes, nous pouvons distinguer les modes voisins.

1.2 Tonalité, gamme, mode: quelle différence?

a) La tonalité

La tonalité est indiquée par la succession et la fréquence des accords tonals (degrés I, IV, V). Elle est majeure ou mineure et détermine la **hauteur** d'un morceau. La tonalité, majeure ou mineure, impose l'utilisation des degré tonals I et V, mais n'interdit pas les notes ou les accords étrangers.

Exemple:

Satin Doll (Duke Ellington)

Dm7 G7 Em7 A7 Am7 D7 Abm7 Db7 Cmaj7 G7 Em7(b5) A7

Ces huit premières mesures sont dans la tonalité de Do majeur, bien qu'il y ait la présence de notes étrangères avec le A7, D7, Abm7, Db7 et le Em7(b5). L'attraction tonale se fait autour de la note Do.

b) La gamme

La gamme de Do majeur est composée uniquement des sept notes Do Ré Mi Fa Sol La Si. Ces notes peuvent se rencontrer dans la tonalité de Do majeur, mais n'imposent pas cette tonalité. Nous avons vu par exemple qu'à partir des sept notes de la gamme majeure il est possible de construire sept modes. Sur ce principe, Fa Lydien est composé des mêmes notes que la gamme de Do, mais n'indique pas la tonalité de Do majeur. Il est question ici de **modalité**.

Wave (Antonio Carlos jobim)

Dmaj7 Bbdim7 Am7 D7 Gmaj7 Gm6 F#7 B7

Bm7 E7 Bb7 A7 Dm7 G7

Dans les deux dernières mesures, nous pouvons utiliser les notes de la gamme de Do majeur, sans pour autant être en Do majeur.

c) Le mode

Le mode nous donne une couleur caractéristique selon les intervalles présents. Si un Do Phrygien passe en Do Lydien, seule la couleur change sans avoir modifié la hauteur. La modalité caractérise l'utilisation des modes sur un passage plus ou moins long, ou tout un morceau.

Exemple:

On Green Dolphin Street (Bronislau Kaper & Ned Washinton)

Cmaj7 Cm7 D7/C Dbmaj7/C Cmaj7

Nous avons dans les huit premières mesures de ce thème, les modes parallèles de Do Ionien, Do Dorien, Do Lydien et Do Phrygien. Nous passons d'une couleur à l'autre sans changer de hauteur (la tonique est toujours Do).

NB: La transposition permet de modifier la hauteur d'un morceau ou d'une phrase musicale sans en modifier les intervalles.

1.3 Présentation de chaque mode diatonique naturel

Pour chaque mode diatonique naturel, nous allons aborder quelques notions d'utilisations à l'aide d'exemples de mise en application.

a) Ionien

On associe le mode ionien à un accord majeur.

D'une manière générale, bien que la 4^{te} juste soit l'un des degrés caractéristiques naturels du mode (DCN), on l'exprime rarement dans un contexte cadentiel (harmonie tonale).

L'expression de la 4^{te} est réservée à un jeu modal ou aux mélodies l'utilisant comme note d'appogiature. Pour autant, l'usage du ionien peut servir à nuancer ponctuellement l'effet stable et résolutif attendu sur un accord de tonique. Dans ce contexte, l'emploi du (ou des) DCN en plus de la 3^{ce} revient à faire entendre une couleur proche de l'accord de dominante sur dominante.

Dans l'exemple ci-dessous, la 4^{te} ionienne est au chant. Le Fmaj9 (accord non tonal) exprime un B \flat . L'harmonisation en triade diatonique renforce la couleur modale.

Stella by Starlight (Victor Young)

The musical score for "Stella by Starlight" is in F major and 4/4 time. It features a sequence of chords: Fmaj9, Em7(b5), and A13(b9). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B \flat).

b) Dorien

On associe le mode dorien à un accord m7 où la 6^{te} majeure est obligatoire.

Les deux premiers temps de la mesure 2 du thème illustrent l'harmonisation d'une mélodie en triade. Ces triades sont diatoniques, issues du mode dorien et contiennent (2^e et 3^e croche) la 6^{te} majeure, le DCN.

The Midnight Sun (Lionel Hampton)

The musical score for "The Midnight Sun" is in D major and 8/8 time. It features a sequence of chords: E6/C, Em7, A9sus4, A13, and Dmaj7. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two sharps (D major).

Autre exemple d'harmonisation en triade diatoniques. Notez que le premier temps de la première mesure exprime la totalité des notes du mode. Il s'agit de pandiatonisme.

Satin Doll (Duke Ellington)

Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 A7 Em7 A7

pandiatonisme

c) Phrygien

On associe le mode phrygien à un accord mineur.

En outre, ce mode est souvent choisi pour ses sonorités hispanisantes.

Dans beaucoup de progressions, ce mode est utilisé conjointement avec le mode phrygien $\natural 3$ (issu du mineur harmonique), créant une ambiguïté au niveau de la 3^{ce}. C'est le cas dans l'exemple ci-dessous où la 3^{ce} (sol) est alternativement majeure ou mineure. La couleur globale est clairement phrygienne.

La fiesta (Chick Corea)

E F G F E

d) Lydien

Le mode lydien peut tout à fait être utilisé sur l'accord du 1^{er} degré.

C'est le cas dans notre exemple où le La(add9) fait entendre un Ré# (DCN). On peut remarquer que cette note marque le début d'une conduite de voix qui monte conjointement jusqu'au Fa# de la mesure 4.

Make Someone Happy (Jimmy Durante)

A add9(#11) A maj9 A aug A 6(9)

e) Mixolydien

On associe le mode mixolydien à un accord de dominante et à un accord sus4.

Dans l'extrait suivant, le A13 de la mesure 2 est préparé par un accord sus4. Ces 2 mesures sont harmonisées avec des notes issues du mode mixolydien.

Le premier accord de la mesure 3 illustre une autre position (1, 4-3, 7, 9, 13), toujours associée au mixolydien.

But Beautiful (Jimmy Van Heusen)

A 9sus4 A 13 D 13sus4 D 13 Cm B m7 F9(#11) Em11 B b13

f) Eolien

On associe le mode éolien à un accord mineur. On peut la rapprocher de tout accord mineur exprimant clairement son DCN, c'est-à-dire la 6^{te} mineure.

C'est le cas sur la mesure 5 de ce thème, avec le Cm(b6). On notera la présence de la 9^e sur la mesure suivante; ces deux mesures expriment ainsi la totalité du mode.

Re: Person I Knew (Bill Evans)

C (add9) C aug C 13(#11) C 13sus4

Cm7(b13) Cm(add 9)

A musical score in C minor, 2/4 time. The first measure shows a Cm7(b13) chord in both staves. The second measure features a melodic line in the treble clef with three triplet markings over the notes G4, A4, and Bb4. The bass clef accompaniment consists of a Cm7(b13) chord. The third measure shows a Cm(add 9) chord in both staves, with a long note in the treble clef and a Cm7(b13) chord in the bass clef.

g) Locrien

On associe le mode locrien à un accord m7(b5).

On peut ajouter la 11^e juste de l'accord comme note d'extension, soit le IV^e degré du mode, mais on évite de faire entendre le II^e degré (9^e mineure sur un accord mineur).

Dans l'exemple ci-dessous, la progression présente deux positions pour l'accord m7(b5): renversé sur sa 5^e diminuée (mesure 2); en position 1, 5, 3, 11, 7 (mesure 4)

I'm Old fashioned (Jerome Kern)

F9sus4 F7sus4(b9) F7/Eb Bbmaj9/D Gm7(b5)/Db

A musical score in F major, 4/4 time. The first measure shows an F9sus4 chord in both staves. The second measure shows an F7sus4(b9) chord in both staves. The third measure shows an F7/Eb chord in both staves. The fourth measure shows a Bbmaj9/D chord in both staves. The fifth measure shows a Gm7(b5)/Db chord in both staves.

Fmaj9/C Cm7 F7/C Bm7(b5) Bbm6

A musical score in F major, 4/4 time. The first measure shows an Fmaj9/C chord in both staves. The second measure shows a Cm7 chord in both staves. The third measure shows an F7/C chord in both staves. The fourth measure shows a Bm7(b5) chord in both staves. The fifth measure shows a Bbm6 chord in both staves.

1.4 Cadences modales

La cadence modale a pour but d'installer la couleur d'un mode, alors que la cadence tonale va installer ou confirmer une tonalité. Ces deux types de cadences peuvent toutefois se rencontrer et former des emprunts modaux. La cadence modale doit obligatoirement faire entendre les DCN du mode afin d'en exprimer sa couleur caractéristique. Il existe un grand nombre de cadences modales et beaucoup de façon de les réaliser. En voici quelques exemples.

Ionien

Nous ne pouvons pas parler de cadence pour le mode ionien, car nous installerions une tonalité.

Dorien

IIm7 - Im7	bVIIImaj7 - Im7
Dm7 - Cm7	Bbmaj7 - Cm7

Phrygien

bIImaj7 - Im7	bVIIIm7 - Cm7
Dbmaj7 - Cm7	Bbm7 - Cm7

Lydien

II7 - Imaj7	VIIIm7 - Imaj7
D7 - Cmaj7	Bm7 - Cmaj7

Mixolydien

Vm7 - I7	bVIIImaj7 - I7
Gm7 - C7	Bbmaj7 - C7

Eolien

IVm7 - Im7	bVII7 - Im7
Fm7 - Cm7	Bb7 - Cm7

Locrien

Il n'existe pas de cadence typique de ce mode, car l'accord d'arrivée m7(b5) est beaucoup trop instable.

L'utilisation de ce type de cadences dans un contexte tonal permet de remplacer un ou des accords tonals afin de dynamiser l'enchaînement par un nouveau mouvement de basses et des couleurs étrangères à la tonalité. Ces changements doivent toujours être effectués par rapport à la mélodie.

Prenons un II - V - I en Do majeur, sans impératif mélodique, et modifions l'approche du premier degré à partir de différentes cadences modales:

II - V - I
Dm7 - G7 - Cmaj7

Cadence modale de Do éolien

bVIImaj7 - bVII7 - I
Abmaj7 - Bb7 - Cmaj7
___Do éolien___ _Do ionien___

Cadence modale de Do phrygien

bIIImaj7 - bVIIm7 - I
Dbmaj7 - Bbm7 - Cmaj7
___Do phrygien___ _Do ionien___

1.5 Utilisation de plages modales

On parle de plage modale lorsqu'aucun mouvement harmonique n'est rencontré. Ce principe d'écriture, très fréquent dans le jazz, peut être rencontré sous diverses formes. La plage modale peut être plus ou moins longue sur tout le thème ou sur une partie du thème, mais aussi combinée avec l'harmonie fonctionnelle.

a) Sur tout le thème

Dans les exemples suivants, nous parlons de musique modale, où l'écriture ne fait appel qu'à des enchaînements de modes.

So What (Miles Davis)

Ce thème (de forme AABA) est composé sur le mode dorien, transposé sur 2 toniques Ré et Mib (toniques modales)

A: ___Dm7 Ré dorien (8 mesures)___
B: ___Ebm7 Mi dorien (8 mesures)___

Saga of harrison Crabfeathers (Steve Kuhn)

Ce thème alterne les modes éolien et lydien sur différentes toniques.

A: Em Mi éolien (8 mesures) / Cmaj7 Do lydien (4 mesures) / Em Mi éolien (4 mesures) //
B: Dm7 Ré éolien (8 mesures) / Bb Sib lydien (4 mesures) / Dm7 Ré éolien (4 mesures) //
C: Ab Lab lydien (8 mesures) //
D: Cm7 Do éolien (8 mesures) / Ab Lab lydien (4 mesures) / Cm7 Do éolien (4 mesures) //

Flamenco Sketches (Miles Davis)

Ce morceau est une suite de 5 modes où le nombre de mesures par mode est libre. La structure du morceau n'est conçue que par l'ordre des modes, sans indication pour le nombre de mesures.

Do ionien - Lab mixolydien - Sib ionien - Ré phrygien#3 - Sol dorien

b) Sur une partie du thème

Dans les exemples suivants, nous avons le mélange de l'harmonie modale avec l'harmonie fonctionnelle. cette écriture offre un choix plus vaste de couleurs et de climats. La plage modale peut créer une sensation différente du déroulement temporel dans la composition, avec une couleur unique suggérée sur plusieurs mesures, puis le contraste de cadences fonctionnelles. Ces plages modales peuvent être plus ou moins longues.

One Finger Snap ((Herbie Hancock)

Ce thème est écrit avec une partie A modale et une partie B tonale. Introduction et interlude: Sol dorien ou éolien sur Gm7. Partie A: Bb dorien ou éolien sur Bbm7; Mib dorien ou éolien sur Ebm7.

Gm7



A Bbm7

Ebm7



B Gm7(b5)

C7(b9)

Fm7(b5)

Bb7(b9)



Ebmaj7

Dm7(b5)

G7(b9)



c) Introduction, interlude et coda

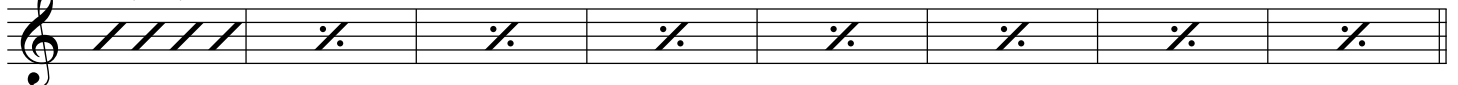
L'absence de cadence fonctionnelle dans l'écriture modale peut procurer une sensation du temps plus flottante. On peut trouver cet effet dans une forme libre (comme Flamenco Sketches) mais également dans une introduction, un interlude ou une coda. Voici 3 exemples:

- Une pédale de 8 mesures offrant une grande liberté dans les choix harmoniques et mélodiques.

In Your Own Sweet Way (Dave beubeck)

Le thème commence avec une plage modale de Lab sur 8 mesures. Fréquemment jouées avec le mode de Lab mixolydien, ces mesures peuvent être abordées en tant que pédale de Lab et laisser tout un choix de libertés harmoniques. Ces mesures se retrouvent en tant qu'interlude au cours du morceau.

A \flat 7(sus4)



- une mélodie écrite avec des harmonies imposées.

Tell Me a Bedtime Story (Herbie Hancock)

Les 8 mesures d'introduction alternent les modes de Sol Lydien et Fa# éolien.

G maj7 F#m7

- Un ostinato sur une pédale avec des accords imposés.

Stolen Moments (Oliver Nelson)

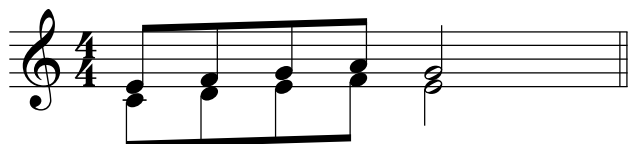
L'introduction de ce morceau est composé sur un ostinato écrit dans le mode de Do dorien.

Cm7 Dm7/C Ebmaj7/C Dm7/C

B. Ecriture d'une deuxième voix

L'harmonisation à 2 voix d'une mélodie est un procédé très ancien, courant au Moyen-Âge, selon plusieurs procédés apparus au fil des siècles (voir en annexe). A l'époque, les notes consonnantes étaient les quarts, les quintes et les octaves. Ainsi l'organum proposait des mouvements de quarts ou de quintes parallèles. A partir du XII^e siècle en Angleterre, le Gymel proposait des mouvements de tierces et de sixtes parallèles, intervalles dissonnants dans le reste de l'Europe. Ce n'est qu'au XIII^e siècle que ces intervalles furent adoptés comme consonnances imparfaites. De nos jours, l'harmonisation à la tierce ou à la sixte et la plus répandue dans la chanson. Nous allons nous efforcer d'en voir les principes et les limites, ainsi que l'utilisation d'autres intervalles.

1. Les tierces parallèles



2. Unisson et octave

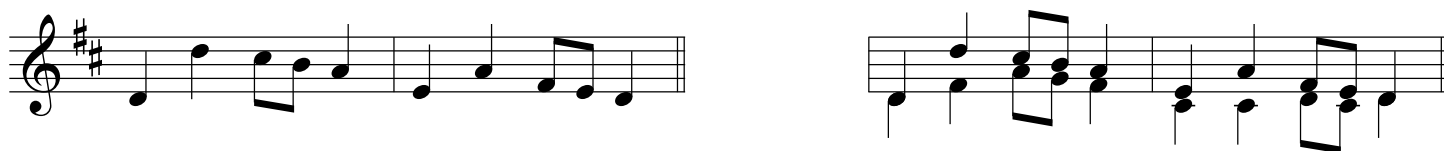
Dans cet exemple, l'emploi de la tierce n'est pas judicieux si nous sommes en Do majeur. Nous aurions La-Do comme premier intervalle. Celui-ci ne suggère pas la bonne tonalité car il exprime plus une couleur mineure (La mineur) que la couleur majeure de la tonalité. L'utilisation de la sixte inférieure pose le problème de l'ambitus.

La parade consiste simplement à commencer par un unisson.



3. Tierce ou sixte?

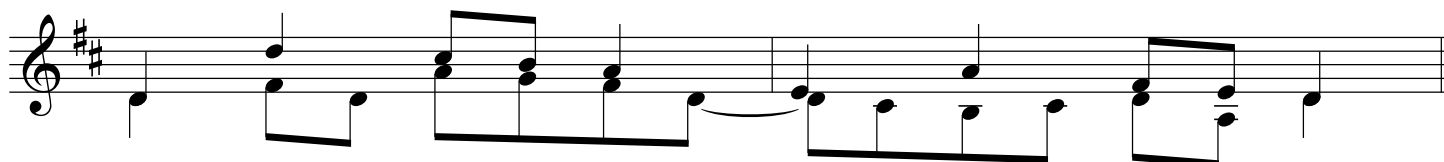
Dans cet exemple en Ré majeur, il faut être vigilant afin de bien choisir entre tierce ou sixte, suivant la tonalité.



4. Les autres intervalles

L'utilisation des quarts et des quintes ne doit pas vous effrayer. La succession de ces intervalles, à éviter selon l'écriture classique, peut donner à votre composition une couleur médiévale (cf organum parallèle). L'harmonisation d'une note de la mélodie à la quarte ou à la quinte est tout à fait envisageable.

Les secondes et les septièmes, en retard, en appogiature, vont créer de légers frottements qui donneront du caractère à votre harmonisation. Voici l'exemple précédent avec l'ajout de nouveaux intervalles.



Lors d'une harmonisation, il convient de bien vérifier le chiffrage de l'accord dont est issue la note de la mélodie. Adapter les altérations en cas de quinte diminuée ou augmentée, idem pour les quartes (#11) et autres extensions altérées (b9, #9, b13 etc...). Dans un contexte jazz, essayez de faire entendre le(s) DCN dans votre harmonisation.

Ecriture d'une deuxième voix

42 Gymel à la tierce supérieure

Musical notation for 'Gymel à la tierce supérieure' (measures 42-46). It consists of a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (half).

47 Gymel à la sixte inférieure

Musical notation for 'Gymel à la sixte inférieure' (measures 47-51). It consists of a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (half).

52 Gymel à la sixte supérieure

Musical notation for 'Gymel à la sixte supérieure' (measures 52-56). It consists of a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (half).

57 Faux-bourdon à l'anglaise
Organum à la 4te inférieure et gymel à la 6te inférieure

Musical notation for 'Faux-bourdon à l'anglaise' (measures 57-61). It consists of a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (half).

C. 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 notes and eighth notes. Above the staff, chord symbols are written: F#m, C#m/E, Bm7, C#7sus, and C#7. Below the staff, the lyrics are written: 'He deals the cards as a me - di - ta - tion'.

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.

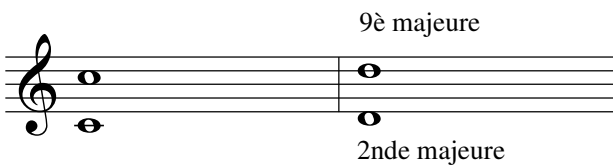
L'utilisation de ces notes, appelées notes d'extension, notes de couleur ou notes de superstructure, permet d'apporter de nouvelles sonorités et d'enrichir les accords. Ces extensions, utilisées par de nombreux compositeurs classiques à partir du XX^e siècle (Wagner, Debussy, Ravel, Bartok, Chostakovitch, 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:

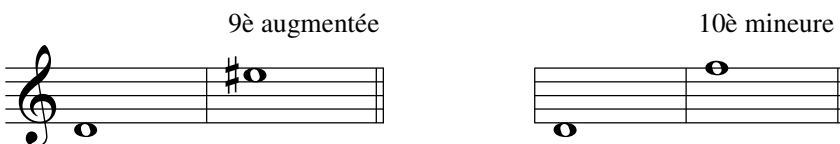
- majeure: 9
- mineure: b9
- augmentée: #9

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:

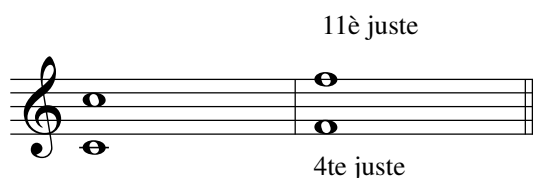
- "neuf" pour une neuvième majeure
- "bémol neuf" pour une neuvième mineure
- "dièse neuf" pour une neuvième augmentée

b) La onzième

Il existe 2 qualités de onzième:

- onzième juste: 11
- onzième augmentée: #11

La 11^è 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.

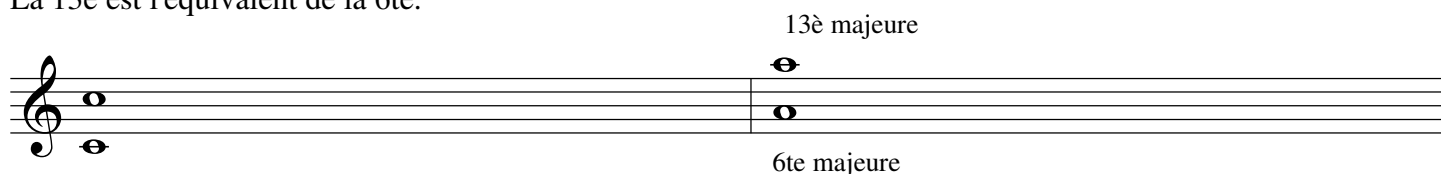
Attention à ne pas confondre la #11 avec la b5 qui sont enharmoniques. Elles ont le même son mais un nom et une fonction différents.

c) La treizième

Il existe 2 qualités de treizième:

- treizième majeure: 13
- treizième mineure: b13

La 13^è 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^è dans un chiffreage indique que l'on a simultanément la 7^è et la 6^{te}:

- 7^è mineure pour un accord -13.
- 7^è 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^è en plus de la triade, sans toutefois ajouter une 7^è.
- 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^è et la 9^è.
- 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:

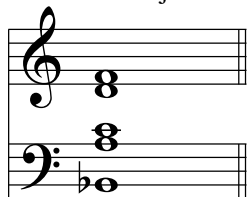
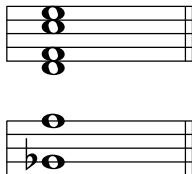
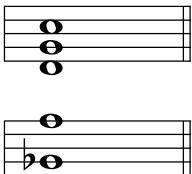
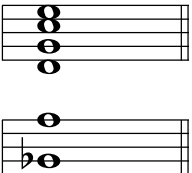
- 9^è maj
- 11^è aug
- 13^è maj

(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

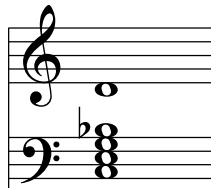
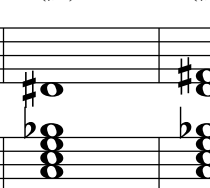
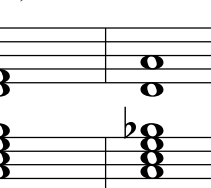
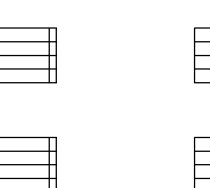
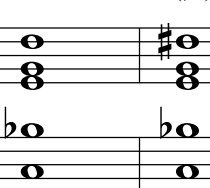
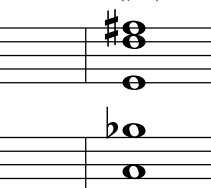
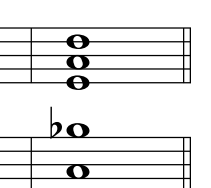

L'accord 7 est celui qui offre le plus de liberté dans le choix des notes d'extensions (et leurs multiples combinaisons). Il est possible d'enrichir cet accord avec une:

- 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

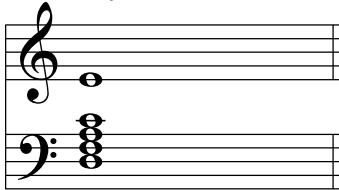
Il est possible d'enrichir cet accord avec une ou plusieurs des notes suivantes:

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

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

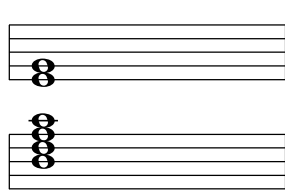
Exemples

D m9



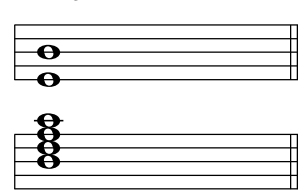
Musical notation for Dm9 chord. The treble clef shows a D4 note. The bass clef shows a D3 note, a flat F3 note, and a G3 note.

D m11



Musical notation for Dm11 chord. The treble clef shows a D4 note, a flat F4 note, and a G4 note. The bass clef shows a D3 note, a flat F3 note, and a G3 note.

D m13



Musical notation for Dm13 chord. The treble clef shows a D4 note, a flat F4 note, and a G4 note. The bass clef shows a D3 note, a flat F3 note, and a G3 note.

d) Accord - m7(b5)

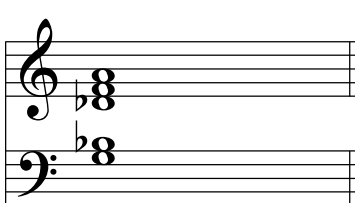
Il est possible d'enrichir cet accord en ajoutant une ou plusieurs des notes suivantes:

- 9^e majeure
- 11^e juste

Chiffrages - m9(b5)
- m11(b5)

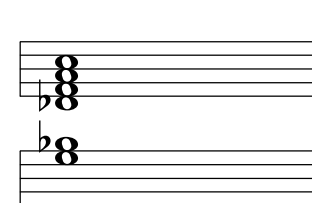
Exemples

G m9(b5)



Musical notation for Gm9(b5) chord. The treble clef shows a G4 note, a flat Bb4 note, and a C5 note. The bass clef shows a G3 note, a flat Bb3 note, and a C4 note.

G m11(b5)



Musical notation for Gm11(b5) chord. The treble clef shows a G4 note, a flat Bb4 note, and a C5 note. The bass clef shows a G3 note, a flat Bb3 note, and a C4 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#

2. Cadences avec 3 accords

2.1 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.

2.2 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 measure, C7b9(b13) above the second measure, Fm above the third measure, and Ab7 above the fourth measure.

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 measure, Db7 above the second measure, Gm7 above the third measure, C7(b13) above the fourth measure, and Fm above the fifth measure. Below the staff, the Roman numerals are labeled: IIIm7 under the first measure, V7 under the second measure, and I under the third measure.

2.3 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 parammèles, permettent d'obtenir des mélanges intéressants jouant sur l'ambiguïté majeur/mineur.

a) II $m7(b5)$ - V7($b9, b13$) - 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 II $m7(b5)$ et V7($b9, b13$) ont clairement installé la tonalité mineure suggérant la résolution sur le Im.

What Is This Thing Called Love (Cole Porter)

D $m7(b5)$ G7 $b9(b13)$ C $maj7$

b) II $m7$ - V7($b9, b13$) - I $maj7$

L'emprunt dans un mode parallèle est très courant dans cette cadence. Si le 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 II $m7$ ainsi que sur le I $maj7$. Par contre, on utilisera la gamme de Fa mineur harmonique sur le V7 ($b9, b13$).

Everything Happens To Me (Tom Adair & Matt Denis)

F $m11$ B $b7b9(b13)$ E $bmaj7$

2.4 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 rhythm & blues ou gospel. Les trois accords sont issus de la même gamme majeure.

Exemple: B $bmaj7$ - C13 - F $maj7$

Very early (Bill Evans)

D $m7$ E $m7$ F $maj7$ G7 D $m7$ E $m7$ F $maj7$ G7 C $maj7$

IV V I

2.5 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, G, F, E, 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 notes are grouped into four pairs, each corresponding to one of the chords.

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

2.6 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

3. Progressions harmoniques courantes

3.1 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

A m7(b5) D7 Abm7 Db7 Cmaj7

II V II V I

3.2 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 musical notation shows the complete form of 'Anatole' in G major, consisting of four systems of staves. Each staff contains a sequence of chords and rhythmic markings (diagonal lines) over 32 measures. The first system is labeled 'A' and contains the chords: I, VI^m7, II^m7, V7, I, VI^m7, II^m7, V7, I, I7, IV, IV^m, I, VI^m7, II^m7, V7. The second system is also labeled 'A' and contains: I, VI^m7, II^m7, V7, I, VI^m7, II^m7, V7, I, I7, IV, IV^m, I, I. The third system is labeled 'B' and contains: III7, III7, VI7, VI7, II7, II7, V7, V7. The fourth system is labeled 'A' and contains: I, VI^m7, II^m7, V7, I, VI^m7, II^m7, V7, I, I7, IV, IV^m, I, I. The notation ends with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat major).

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).