

Harmonie Jazz

GAMMES SOURCES et GAMMES D'ACCORDS
analyse horizontale et verticale pour la composition et l'improvisation

Raphaël Van Goubergen

Pour musiciens
jazz, classique
et pop

CLASS & JAZZ
publications



Harmonie Jazz

GAMMES SOURCES et GAMMES D'ACCORDS

Analyse horizontale et verticale pour la composition et l'improvisation

Raphaël Van Goubergen

Traduit de l'anglais avec titre original :

PARENT SCALES and CHORD SCALES

Pour musiciens de jazz, de musique classique et de musique pop



Conception de la couverture : Ingrid Fonteyne, Régine Bréeur
Photo de la couverture : Marie-Jeanne Vekemans

© 2021 Raphaël Van Goubergen (SABAM) – Tous droits réservés

Traduit de l'anglais par l'auteur même. Titre original :
PARENT SCALES and CHORD SCALES © 2013 SABAM

Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système de consultation, ou transmise sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique, par photocopie, enregistrement ou autre, sans l'autorisation écrite préalable de l'auteur. Droits d'auteur internationaux garantis.



www.classandjazz.be

STUDIO BIRDLAND, Langestraat 78 - 1910 Kampenhout, BELGIUM
+32(0)486/11.95.66 (Mobile) - +32(0)16/65.11.79 (Home) - info@classandjazz.be

ISBN 978-9-08240-435-7
D/2021/Raphaël Van Goubergen, éditeur

TABLE DES MATIERES

Les textes en bleu, comme ci-dessous, ainsi que tout au long du livre, sont des liens actifs.
Il suffit de cliquer dessus pour accéder à la rubrique correspondante.

PREFACE ET INTRODUCTION.....	7
<i>Pour musiciens Jazz, Classique et Pop.....</i>	7
<i>Remerciements.....</i>	8
<i>Comment comprendre l'harmonie.....</i>	9
NOTIONS REQUISES.....	11
CONCEPTS DE BASE.....	11
CONCEPTS DANS CE LIVRE	15
<i>Tonalité à 12 notes</i>	15
<i>Série des partiels harmoniques.....</i>	17
<i>Degrés tonals et degrés modaux.....</i>	21
<i>Fonctions des 12 notes de la tonalité.....</i>	23
<i>Modalité.....</i>	25
<i>Gamme Source et Gamme d'Accord.....</i>	26
CONNAISSANCES DE BASE.....	28
LA GAMME MAJEURE.....	28
<i>Les intervalles de la gamme majeure</i>	29
<i>Cycle des quintes</i>	32
<i>Relation entre gammes majeures et mineures</i>	37
LES GAMMES MINEURES.....	38
<i>Gamme mineure antique.....</i>	38
<i>Gamme mineure harmonique</i>	39
<i>Gamme mineure mélodique</i>	41
<i>Gammes mineures relatives dans le cycle des quintes.....</i>	43
GAMMES PENTATONIQUES	44
<i>Pentatonique majeure et mineure</i>	44
<i>Gammes Blues</i>	45
ACCORDS	46
<i>Construction des accords</i>	46
<i>Structure d'un accord</i>	47
<i>Chiffrage des accords</i>	48
<i>Gamme d'accord</i>	52
HARMONIE FONCTIONNELLE EN MAJEUR	53
GAMME MAJEURE EN TANT QUE SOURCE.....	53
<i>Série des accords diatoniques en majeur</i>	53
<i>Fonctions harmoniques des accords</i>	54
<i>Cadences fonctionnelles en majeur</i>	58
<i>Analyse d'un morceau en majeur</i>	63
<i>Modulation vers d'autres tons</i>	67
GAMMES D'ACCORDS EN MAJEUR	71
<i>Caractéristiques des gammes d'accords</i>	72
<i>Gammes Sources et Gammes d'Accords en analyse</i>	74
<i>Analyser un morceau mineur en relatif majeur</i>	76
<i>Mémoriser les gammes d'accords</i>	78
<i>Maîtriser les gammes d'accords</i>	81
UTILISATION DES GAMMES PENTATONIQUES	87
<i>Remplacer les gammes d'accords par des pentatoniques</i>	87
<i>Déplacer les pentatoniques</i>	87
A SHORT-CUT TO THE BLUES.....	91
ACCORDS BLUES ET GAMME BLUES	91

STRUCTURE BLUES	92
IMPROVISER EN BLUES.....	93
<i>Blues classique</i>	93
<i>Les "gammes d'accords" du Blues.....</i>	94
CHANGEMENTS TONALS.....	96
DOMINANTS SECONDAIRES	96
<i>Gammes d'accords pour dominants secondaires.....</i>	97
<i>Gammes sources des dominants secondaires</i>	98
<i>Dominants étendus</i>	100
<i>Changements tonals sur accords diatoniques</i>	102
<i>Analyse avec dominants secondaires.....</i>	108
ACCORDS II-RELATIFS ET CADENCES II-V SECONDAIRES	111
<i>Double fonction des II-relatifs.....</i>	111
<i>Cadence mineure $IIm7^5$-V7.....</i>	111
<i>Liste des cadences II-V secondaires</i>	112
<i>Gammes d'accords et gammes sources des II-relatifs</i>	113
<i>Cadences II-V étendues</i>	116
<i>Cadences II-V contiguës.....</i>	117
<i>Analyse avec cadences II-V secondaires</i>	118
GAMMES V7	122
LES HUIT GAMMES D'ACCORDS DE DOMINANTE	122
<i>Caractéristiques des accords de dominante</i>	122
<i>Liste des gammes V7.....</i>	123
<i>Les quatre dominants de base.....</i>	124
<i>Les quatre dominants lydiens</i>	125
<i>Changements modaux sur accords dominants.....</i>	129
DOMINANTS DE SUBSTITUTION	130
<i>Substitution au triton</i>	130
<i>Gammes d'accords pour SubV7.....</i>	131
<i>Cadences substituées</i>	134
<i>Cadences II-V étendues avec cadences substituées</i>	136
<i>Analyse avec cadences substituées</i>	139
CADENCES DOMINANTES VERS LES ACCORDS DIATONIQUES DE C MAJEUR	141
ACC. D'APPROCHE ET ACC. AUXILIAIRES	142
ACCORDS DIMINUÉS.....	142
<i>Le diminué ascendant : accord de dominante</i>	142
<i>Gammes d'accords pour accords diminués</i>	144
<i>Le diminué descendant : accord d'approche.....</i>	147
<i>Le diminué statique : accord auxiliaire</i>	150
<i>Résolutions par demi-tons des accords diminués</i>	151
AUTRES ACCORDS D'APPROCHE OU AUXILIAIRES	152
<i>Harmonie parallèle</i>	152
<i>L'auxiliaire IV</i>	153
MORE ABOUT THE BLUES.....	156
<i>Blues avec dominants secondaires</i>	156
<i>Blues avec cadences II-V secondaires</i>	157
<i>Blues avec dominants de substitution</i>	158
<i>Blues avec accords diminués</i>	158
<i>"Swedish Blues" ou "Bird Changes"</i>	159
HARMONIE FONCTIONNELLE EN MINEUR.....	161
GAMME MINEURE ANTIQUE EN TANT QUE SOURCE.....	161
<i>Série diatonique en mineur antique</i>	161
<i>Fonctions des accords</i>	162
<i>Gammes d'accords en mineur antique</i>	163
GAMME MINEURE HARMONIQUE EN TANT QUE SOURCE	164

<i>Série diatonique en mineur harmonique</i>	165
GAMME MINEURE MÉLODIQUE EN TANT QUE SOURCE	170
<i>Série diatonique en mineur mélodique</i>	170
GAMME MINEURE DORIENNE EN TANT QUE SOURCE.....	174
<i>Série diatonique en mineur dorien</i>	174
LA TONALITÉ MINEURE : UNE STRUCTURE MULTIMODALE	176
<i>Line-Clichés</i>	177
<i>Cadences mineures courantes</i>	179
<i>Analyse en mineur</i>	182
CHANGEMENTS MODAUX.....	186
BRILLANCE DES MODES.....	186
GAMME MAJEUR ^{b6} EN TANT QUE SOURCE	186
<i>Origine du mode Majeur^{b6}</i>	186
<i>Principaux accords en Majeur^{b6}</i>	187
<i>Structure multimodale en majeur</i>	190
ÉCHANGE MODAL.....	190
<i>Structure multimodale Majeur/Mineur</i>	191
<i>Trouver la gamme source d'un échange modal</i>	192
<i>Analyse avec échanges modaux</i>	198
APPROCHE MODALE DU BLUES	202
<i>Major Blues</i>	202
<i>minor Blues</i>	204
<i>Analyse modale du Blues</i>	206
AVOID THE AVOIDS.....	209
SOUS-DOMINANTS MINEURS (SDM)	210
<i>Entre le majeur et le mineur</i>	210
<i>Entre le mineur et le majeur</i>	212
<i>Entre mineur et « encore plus mineur »</i>	212
SOUS-DOMINANTS À ALTÉRATION CHROMATIQUE	214
<i>Analyse avec changements modaux (aléatoires)</i>	217
HARMONIE MODALE NON-FONCTIONNELLE.....	221
QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE MODALE ?	221
ÉTABLIR LA COULEUR D'UN MODE	221
<i>Note caractéristique</i>	222
<i>Basse en pédale et ostinato</i>	223
<i>Plateau modal</i>	224
<i>Voicings modaux</i>	225
<i>Exemples de structures modales en plateau et verticales</i>	228
<i>Analyse en modal non-fonctionnel</i>	232
CADENCES MODALES	234
CONCLUSION.....	239
BIBLIOGRAPHIE.....	240

PREFACE ET INTRODUCTION

POUR MUSICIENS JAZZ, CLASSIQUE ET POP

J'ai appris à jouer avec des accords chiffrés quand j'avais treize ans, dans les années 1970. D'abord à la guitare, puis au piano. La connaissance des accords chiffrés était alors quelque chose qui se transmettait oralement entre musiciens de pop¹ et de jazz. Nos écoles de musique belges ne s'y intéressaient pas, car la musique "légère" n'avait pas sa place dans le programme de la musique classique "sérieuse".²

Au début des années 1980, j'ai découvert l'harmonie jazz lors d'un stage d'été organisé par un magasin de musique à Bruxelles. Là encore, parce qu'il n'était pas possible d'apprendre cela dans les écoles de musique officielles à l'époque. Dans toute la Belgique, ce cours n'était proposé que par une seule école privée (certes dans les locaux du Conservatoire Royal de Liège, établissement classique officiel), malheureusement, trop loin et trop cher pour moi.

Depuis 1990, des départements officiels de "Jazz et Musique légère" ont été créés dans les écoles de musique belges. Cependant, cela reste étonnant que les deux styles – classique et jazz – soient encore enseignés en départements cloisonnés, comme s'ils représentaient deux mondes complètement différents. Les étudiants en musique classique ne connaissent toujours rien des accords chiffrés et de l'harmonie jazz, et les musiciens de jazz et de pop ne savent pas grand-chose de la théorie ou de l'harmonie classique. On voit peu à peu cet "apartheid" s'effacer, mais nous ne sommes toujours pas au point où les deux écoles de style se complémentent volontiers par pollinisation mutuelle.

La méthode d'analyse proposée dans ce livre combine l'analyse *verticale* enseignée dans les écoles de jazz – **la gamme d'accord**, basée sur les accords chiffrés – avec une analyse *horizontale* plus classique – **la gamme source** (ou en termes plus classiques, le ton, où la tonalité).

Dans mes explorations sur l'harmonie jazz – après des nombreuses lectures et maintes discussions avec des musiciens de jazz – je me suis souvent trouvé frustré, avec des questions qui restent sans réponse. Et cela est toujours dû à un manque de vision horizontale de l'harmonie.

De même, la théorie classique de base enseignée dans les écoles se limite à quatre gammes³ et à trois ou quatre types d'accords.⁴ À un niveau plus élevé, lors de l'étude de l'harmonie et de l'analyse classique (strictement réservées aux hautes études), on est vite noyé dans les modulations, les mouvements de voix, le stylisme et le contrepoint. On accorde trop peu d'attention à une analyse verticale qui permet pourtant si bien de comprendre la musique de manière simple, d'en faciliter la lecture, de mieux la retenir, et de la jouer plus aisément. L'harmonie jazz convient en fait très bien à l'analyse et à l'étude d'une immense partie du répertoire classique.

¹ Chaque fois que j'utilise le terme "Pop" dans ce livre, il est utilisé dans son sens le plus large de « musique populaire », par opposition à la « musique classique », mais aussi à la « musique jazz ». Il inclut tous les sous-genres de la musique dite « populaire ».

² Le Boston College of Music était alors en train de compiler et de publier le premier Real Book.

³ Majeur, mineur antique, harmonique et mélodique.

⁴ Majeur, mineur, septième de dominante (et septième diminuée).

Ce livre tente de donner une impulsion à *une nécessaire mise en commun* de ces deux approches de l'harmonie.

Si vous n'avez que peu ou pas d'expérience avec les accords chiffrés, je vous conseillerais de lire d'abord mon livre [Jouer le piano avec des accords – Notes de musique pour les pianistes.](#)

REMERCIEMENTS

Je dois d'abord remercier mon père **August Van Goubergen** (1924-1987), pianiste et professeur de classique et de jazz, et mon oncle **Willy Van Goubergen** (1937-2000), pianiste de jazz et de blues, qui ont été les pères et les initiateurs de mon amour pour la musique classique et jazz.

Les plus sincères remerciements vont sans aucun doute à mon tout premier professeur de jazz **Pierre Van Dormael** (1952-2008) et à mon bon ami **Guy Raiff**, tous deux guitaristes de jazz belges, qui furent les maîtres qui ont le plus influencé ma façon de penser l'harmonie (du jazz). J'espère que ce livre reste fidèle à leur enseignement.

La **gamme source** (*parent scale*, gamme parente) est un concept que j'ai emprunté – et plus ou moins adapté à ma propre vision – au livre de **Ron Miller** 'Modal Jazz, Composition and Harmony, Volume 1'.

Le concept de **gamme d'accord** (*chord scale*) est de son côté repris du livre de **Barrie Nettles** et **Richard Graf** "The Chord Scale Theory and Jazz Harmony".

Évidemment, les angles d'approche de certains sujets sont également similaires à des approches d'autres auteurs. J'ai répertorié les livres qui m'ont inspiré dans la [Bibliographie](#) en fin de livre.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers mes étudiants qui, inévitablement, ont toujours été les cobayes de ma, de cette, méthode. Ils ont largement contribué à la démarche sur laquelle ce livre est basé.

Un très grand merci à mes correcteurs – famille, amis et collègues – Bernie, Louis, José, Bart, Bieke, Stuart, Alain, John, Arthur, Michel, et tout particulièrement à Andries.

Je remercie également mon ami de longue date, camarade musicien, professeur et collègue, **Michel Kuijken** qui, avec ses questions directes, a suscité en moi l'intention d'écrire ce livre.

Et enfin, je ne suis pas sûr que ce livre aurait été réalisé sans les encouragements constants de ma femme, **Ingrid Fonteyne**.

COMMENT COMPRENDRE L'HARMONIE

Il faut tout d'abord savoir que l'harmonie n'est pas un système de "règles imposées". Un livre d'harmonie jazz n'est pas un code de loi. L'harmonie n'est qu'une méthode d'analyse basée en partie sur la tradition culturelle et en grande partie sur des équilibres acoustiques naturels. Elle nous permet de comprendre pourquoi, et comment, la musique "sonne" (... « bien », quel que soit le sens que vous donnez à "bien"). L'harmonie tente humblement de décrire comment nous *entendons* la musique, comment nous la *percevons* et comment nous la *ressentons*. Ni plus, ni moins.

Et puisque tout est question *d'ouïe* et d'*expérience sensorielle*, vous devriez jouer et chanter¹ les gammes, les accords et les morceaux proposés dans ce livre afin d'entendre et de sentir comment ça sonne. Essayez aussi ces gammes et accords sur d'autres morceaux. Sans *jouer, chanter, écouter et ressentir*, le contenu proposé restera abstrait et difficile à comprendre, alors qu'il devient évident et facile lorsqu'il est joué.

Très souvent, les jeunes compositeurs (pop) écrivent en ne se basant que sur leur oreille et leur intuition, et c'est très bien ainsi. Mais il arrive que l'analyse, qui suit la composition, surprenne le compositeur en lui apportant des éléments dont il n'avait même pas conscience au moment de l'écriture.

Les compositeurs confirmés, et les improvisateurs ("compositeurs dans l'instant"), sont eux par contre parfaitement conscients. Ils ont développé un sens de l'analyse et de l'écoute aussi rapide que la musique qu'ils écrivent et qu'ils jouent. L'improvisateur doit parfaitement comprendre la composition s'il veut être capable d'improviser dessus. Mais il acquiert également au fil des ans de nouvelles perspectives qui lui permettent de réinventer ses improvisations à l'infini, à condition de continuer à analyser, à pratiquer, à essayer et à expérimenter.

Vous devez toujours garder *l'esprit ouvert* pour pouvoir revoir vos idées toutes faites en matière de musique. Ne pensez jamais que vous avez trouvé la réponse définitive, ou la "règle", à l'harmonie. Lisez donc, après avoir lu ce livre, d'autres auteurs qui ont à offrir d'autres vues sur la musique.

Vous devez également toujours vous *ouvrir les oreilles*, en leur apprenant à apprécier de nouveaux sons. Parmi les nombreuses gammes que nous allons apprendre, il peut y en avoir certaines qui semblent étranges à une oreille préformatée et conditionnée par le style qu'on écoute et qu'on joue. On peut aimer ces gammes, ou ne pas les aimer. Mais essayez toujours de savoir *pourquoi* vous les aimez ou non.

Mon défi est donc de vous ouvrir l'esprit et les oreilles. Pour cela, il me faut construire une logique stricte sur des notions connues et (au début) assez rigides, d'où pourront peu à peu se dégager toutes les possibilités de l'harmonie. C'est pourquoi vous devez lire ce livre jusqu'au bout (sans oublier de lire les notes de bas de page). Il vaut mieux lire d'abord selon l'ordre proposé, afin de pouvoir suivre la logique et les relations entre les différents sujets. Si certains concepts au début du livre vous paraissent encore trop abstraits, poursuivez votre lecture. Vous finirez par vous y habituer.

Pour les débutants, il vaut sans doute mieux commencer par le chapitre [Connaissances de base](#), et ensuite reprendre le chapitre [Notions requises](#).

¹ Je ne saurais trop insister sur l'importance de chanter en s'exerçant et en explorant. Le chant est une "écoute active". Il nous permet, bien plus que le jeu seul, de nous connecter à nos deux sens les plus importants en musique : *l'ouïe* et *le toucher*.

Après avoir été lu du début à la fin, ce livre peut aussi servir de manuel à parcourir, sujet par sujet, en fonction des besoins du moment.

En bref :

- Jouez, *chantez* et *écoutez* les exemples.
- Restez spontané lorsque vous composez. Utilisez votre *oreille* et votre intuition.
- Analysez, pratiquez, essayez et expérimentez.
- Gardez *l'esprit ouvert*, soyez curieux, lisez d'autres livres.
- Gardez *les oreilles ouvertes*, apprenez à apprécier les nouveaux *sons*.
- Lisez ce livre jusqu'au bout.

Enfin, sachez que l'harmonie n'est qu'un des "ingrédients" de la musique.

La musique est du son, or il existe quatre types d'articulation du son :

1. *Le rythme*, les durées de son, la pulsation, les accents, la subdivision des temps, la mesure, la phrase, la structure du morceau, ... et aussi le rythme *harmonique*.
2. *Le timbre*, la couleur ou la qualité du son, le choix des instruments, l'orchestration et l'arrangement (et donc aussi *l'harmonie*), la production musicale, etc.
3. *L'intensité*, ou le volume sonore, la dynamique et l'interprétation.
4. *La hauteur*, liée à la mélodie et à *l'harmonie*.

Ces quatre ingrédients s'entremêlent tous dans la composition musicale. Un bon musicien ne peut en négliger aucun. Ce livre ne traite que du quatrième, l'harmonie, qui analyse les relations qui existent entre sons de *hauteur* différente. Ne négligez pas les trois autres, soyez également attentif au *rythme*, au *timbre* et à *l'intensité*.

NOTIONS REQUISSES

Il est nécessaire de donner une définition claire des notions utilisées dans ce livre. Car les différentes écoles – classique, jazz ou pop, mais aussi américaines et européennes – utilisent souvent des termes similaires pour décrire des choses différentes, et aussi parfois des mots différents qui signifient en fait la même chose.¹

Concepts de base

Noms de notes relatifs et absous

Les langues latines – français, italien, espagnol ... – utilisent les noms **relatifs** pour désigner des sons absous (voir plus loin). C'est ce qu'on appelle (traduit de l'anglais) le "DO fixe".

Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si
----	----	----	----	-----	----	----

Les langues germaniques – l'allemand, le néerlandais, l'anglais ... – utilisent les noms **absous**.

C	D	E	F	G	A	B ²
---	---	---	---	---	---	----------------

Les **noms de notes absous** (C, D, E ...) désignent des sons à une fréquence déterminée (par exemple, A = 440 hertz³), tandis que les **noms de notes relatifs** (do, ré, mi...) *devraient toujours désigner les degrés de la gamme majeure* dans les exercices de chant, *quel que soit la toute première note* (ou son absolu), ce qu'on appelle le "DO variable".⁴

En jazz, et dans ce livre, on utilise des chiffres pour désigner **les degrés** de la gamme⁵ ...

1	2	3	4	5	6	7
---	---	---	---	---	---	---

... et les noms de notes absous (C, D, E ...) pour désigner **les notes**.

Un bon conseil tiré d'expérience personnelle, pour les lecteurs "latins" qui sont habitués aux noms relatifs, **ne dites jamais les noms absous (A, B, C, ...)** à voix haute. Continuez à utiliser, comme d'habitude, les noms relatifs en parole comme en pensée. Vous constaterez rapidement que « lire C » signifie « dire ou penser DO » en traduction instantanée. Vous utiliserez les noms absous, en lecture comme en écriture, sans même vous en rendre compte. Souvenez-vous aussi que le Do, Re, Mi ... a été conçu à l'origine comme système *relatif*.

¹ Ayant eu une formation de linguiste (latin et grec, mais aussi français, néerlandais et anglais), je trouve que la plupart des termes musicaux sont en fait très précis et assez logiques. Il est certainement utile de connaître l'origine de ces mots afin de se souvenir de leur signification exacte. J'essaierai donc, là où cela me semble nécessaire, de partager mes connaissances sur leur étymologie.

² Dans certaines parties de l'Europe, principalement en Allemagne, B = B♭ et H = B. Cette "confusion" trouve son origine au début du Moyen Âge, lorsque les tons dérivés – les bémols et dièses – ont été "découverts". Le bémol (♭ ou **b arrondi**) servait à désigner la note B♭ (la première note nouvelle, le tout premier ton dérivé), tandis que le **b carré** (♮) désignait le B naturel. Il y aurait eu confusion en écriture/lecture entre ce b carré et la lettre gothique "h" (qui se trouve être la lettre qui suit le G dans l'alphabet).

³ Bien entendu, selon le diapason convenu (la norme d'accordage).

⁴ Dans la plupart des écoles de musique anglo-saxonnes, lorsqu'on utilise les noms de notes relatifs, "Si" (7^e degré) est remplacé par "Ti" afin que chaque syllabe commence par une lettre différente (évitant aussi la confusion avec "C").

⁵ Voir plus loin [Échelle et degrés d'échelle](#).

Musique tonale et note centrale

Vous êtes-vous déjà demandé comment il se fait que vous puissiez deviner et chanter la note finale d'un morceau, même lorsque vous entendez le morceau pour la toute première fois ? Cette note est en fait le **ton (son) central** du morceau. Lorsque la musique gravite autour *d'un (seul) ton central*, elle est appelée **musique tonale**. Au Moyen Âge, on appelait ce ton central le *finalis* (le ton final), aujourd'hui, on l'appelle **la tonique**.

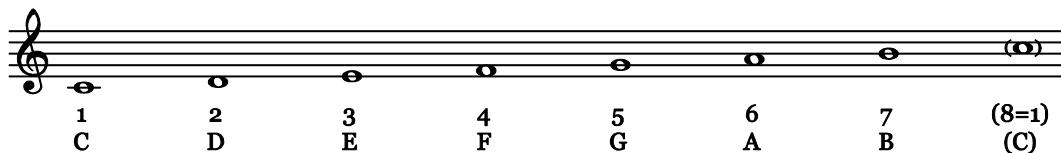
Savoir, comprendre et surtout *entendre* que chaque morceau a un *finalis* est essentiel pour comprendre la *musique tonale*. La musique tonale est celle à laquelle nous sommes tous habitués, celle que l'on entend partout au quotidien. Un morceau *tonal* débute le plus souvent, mais se termine *toujours*¹, par le *finalis*.

Échelle et degrés d'échelle

Tout morceau tonal gravite donc autour d'une seule² tonique. Les autres notes utilisées fonctionnent comme "satellites" autour de cette tonique. On classe les notes par ordre hiérarchique dans une structure tonale qui (habituellement) compte sept notes. Chaque note utilisée a une fonction précise *en rapport à la tonique*.

Ces structures tonales sont appelées *gammes* (littéralement : *collection de notes*). On les appelle aussi *échelles* lorsque les notes sont ordonnées graduellement de bas en haut. L'échelle commence et termine (*finalis* !) toujours par la tonique. On donne à chaque note un chiffre correspondant à son degré dans l'échelle.

Voici à quoi ressemble l'échelle de C (la gamme de *C majeur* – voir plus loin) :



Mode

Les gammes sont aussi parfois appelées *modes*. En pratique, il n'y a pas de réelle différence entre une gamme et un mode. *Mode* signifie *à la mode de, de façon, style, couleur*. Ce terme fait référence au son particulier d'une gamme. La plupart des musiciens, même tout jeunes, ont déjà entendu parler de gammes *majeures* et de gammes *mineures*. *Majeur* et *mineur* sont des qualificatifs modaux : une gamme sonne *majeure*, l'autre sonne *mineure*.

On cherche souvent à décrire les modes en utilisant des expressions de nature émotive comme « *majeur sonne joyeux* » et « *mineur sonne triste* ». Ces expressions, même si elles sont bien modales (« de façon joyeuse », « de manière triste ») restent inadéquates, principalement parce qu'elles sont trop subjectives. Ce qui paraît heureux à l'un peut sembler froid à l'autre. « *Majeur est froid* », « *mineur est chaud* », n'est finalement qu'une autre description possible de ces modes.

¹ En musique, on ne peut jamais dire "jamais" ou "toujours". Mais cette simplification est utile pour l'instant.

² Il arrive qu'un morceau module, qu'il passe à *une autre* tonique. Pour l'instant, restons-en à une seule tonique.

Modalité

De plus, il existe en musique trop de modes possibles pour pouvoir tous les répertorier en n'utilisant que des expressions émotives. Par exemple, la musique grégorienne médiévale utilisait des modes dits d'église portant des noms étranges (de tribus grecques) tels qu'Ionien, Dorien, Phrygien, Lydien, Mixolydien et Aeolien. Ce n'est que plus tard, vers le début du 17^e siècle, que l'utilisation des modes d'église a été appelée *musique modale* ou *modalité*, par opposition à ...

Tonalité majeure-mineure ou musique fonctionnelle

Vers la Renaissance, deux modes – le mode majeur (ionien) et le mode mineur (aeolien)¹ – ont progressivement supplanté les autres modes ecclésiastiques. Cette évolution est due, essentiellement, à la découverte de *l'harmonie fonctionnelle*, à l'utilisation *d'accords fonctionnels* comme nouveaux composants de la musique.

Les accords (notes groupées) ont, tout comme les notes (individuelles), une fonction spécifique dans la gamme (ou le mode). On les ordonne en cadences fonctionnelles (séquences distinctes d'accords) qui, grâce à l'alternance des fonctions, donnent à la musique une direction claire, se rapprochant ou s'éloignant de l'accord tonique.

Afin de varier la composition, mais aussi de lui donner une structure claire, les compositeurs se sont aussi mis à utiliser *la modulation* : l'utilisation de nouvelles cadences pour pouvoir *passer à une nouvelle tonique*. Une composition qui commencerait, par exemple, en C majeur, peut passer à G majeur, puis à C mineur ou à E♭ majeur, et ainsi de suite..., mais elle doit toujours se terminer comme elle a commencé, en C majeur.

Remarquez que, même lorsque la musique module, la première et la dernière tonique sont toujours les mêmes. Cela signifie que la toute première tonique reste bien ancrée dans la mémoire musicale, et que l'oreille ne demande qu'une chose, de revenir à la première tonique.

L'utilisation des modes majeurs et mineurs, avec des cadences fonctionnelles et des modulations vers de nouveaux tons majeurs et/ou mineurs, était appelée *musique tonale* (ou **tonalité** majeure-mineure), par opposition à la *musique modale* (ou **modalité**) mentionnée ci-dessus. Nous verrons que le terme de **musique fonctionnelle** est probablement plus approprié pour décrire cette façon de composer.

¹ Le mode majeur *est* le mode Ionien. Le mode mineur (antique) *est* le mode Aeolien.
Voir [Gammes d'accords en majeur](#).

Ton

Le mot **ton**¹ (ou **tonalité**, *key* en anglais) décrit d'une part la *hauteur* de la tonique, et d'autre part le *mode*, utilisés dans un morceau. Sur une partition, le ton est indiqué par l'**armure** (ou **armature**, *key signature* en anglais) : les altérations (bémols ou dièses) réunies à la clef (voir les petits encadrés ci-dessous).

Cadre 1 : « *Rien à la clef* » ou « *rien à l'armure* ».

Le *ton* de C majeur a sept notes. Selon son armure, aucune de ces notes n'est altérée : ni haussée (avec un **dièse**, *sharp* en anglais : #), ni baissée (avec un **bémol**, *flat* en anglais : b).

C – D – E – F – G – A – B – (C)

Cadre 2 : « *3 bémols à la clef* » ou « *3 bémols à l'armure* ».

Le *ton* de C mineur a sept notes. Selon son armure, trois d'entre elles sont baissées : B, E et A ont un bémol.

C – D – E♭ – F – G – A♭ – B♭ – (C)

Musique tonale contemporaine

Au XIX^e siècle, les compositeurs classiques reprennent un intérêt pour les anciens modes ecclésiastiques (modes *naturels*) mais aussi pour de nouveaux modes *synthétiques*, des modes hybrides, partiellement majeurs et partiellement mineurs, ou oscillant entre les deux, comme le Blues. Les accords deviennent des petites structures tonales indépendantes, avec leurs propres « modes » (ou **gammes d'accords**), à l'intérieur d'une structure tonale plus grande qui domine toujours le morceau (la **tonalité principale**, la **gamme source** originale).

La musique devient progressivement un mélange de tous ces éléments sonores et structures tonales (*parent scales and chord scales*). Il devient de plus en plus difficile de considérer un morceau comme étant "strictement" **tonal** (en *Tonalité majeure-mineure*) ou "strictement" **modal** (en *modalité*). C'est la raison pour laquelle nous devons aujourd'hui redéfinir ces concepts.

¹ Le **ton**, et le **demi-ton**, sont aussi les plus petits intervalles en musique.

C'est la distance entre deux notes conjointes, d'un ton (par ex. C à D), ou d'un demi-ton (par ex. E à F).

Concepts dans ce livre

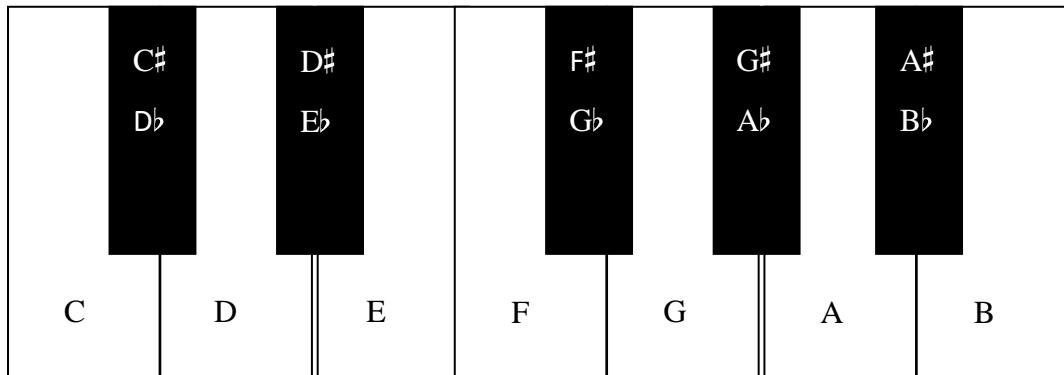
Les concepts tels que *tonal*, *modal* et *fonctionnel* sont, au fil des siècles, devenus trop complexes, trop chargés de signification contextuelle et historique. Qui plus est, le sens de ces mots diffère selon l'école de style (classique ou jazz) qui les utilise. Une partie du problème vient du fait que ces concepts sont souvent présentés comme opposés, alors qu'en fait ils se chevauchent en permanence. Redéfinissons donc ces trois concepts en termes simples et utiles.

- **Tonalité** exprime simplement le fait qu'une musique gravite autour d'une seule¹ tonique, d'un seul **ton** central.²
- **Modalité** exprime la *couleur* de la musique, majeure ou mineure, ou tout autre **mode** que nous apprendrons dans ce livre.
- **Fonctionnalité** : musique basée sur des cadences utilisant les trois **fonctions harmoniques** des accords, Tonique, Sous-dominante et Dominante.³

Bien que certaines de ces définitions puissent sembler incomplètes à certains lecteurs (expérimentés et critiques), elles sont toutes destinées à assurer l'approche la plus pratique et la plus méthodique de l'harmonie. Gardez à l'esprit que ces définitions ne sont pas universelles. En lisant un autre livre ou une autre méthode, par un autre auteur, vous pourriez trouver des significations (légèrement) différentes à celles-ci.

TONALITÉ À 12 NOTES

Les instruments modernes ont 12 notes différentes dans l'octave (sans redoublement de la première note). Prenez par exemple le piano : 7 touches blanches + 5 touches noires.



La tonalité "complète" est une structure tonale à 12 notes. Chacune des 12 notes a une fonction⁴, mais une seule – prenons le C – est la note centrale, la tonique. Une "super gamme" si on veut.

¹ Sans tenir compte des modulations possibles.

² Par opposition à *a-tonal* : sans ton central.

³ Voir [Fonctions harmoniques des accords](#).

⁴ Important : Il s'agit ici des *fonctions des degrés* de la tonalité (leur fonction en rapport à la tonique). La *musique fonctionnelle*, telle qu'expliquée ci-dessus, concerne les *fonctions harmoniques des accords*.

Un *ton*, majeur ou mineur, est aussi une structure tonale avec une seule tonique, mais dans laquelle seulement 7 notes ont une fonction : C majeur est un ton ; C mineur (antique ou *natural*, en anglais) est un autre ton.

Comme ces deux tons sont différents, la numérotation des degrés de la gamme suit, en théorie classique, des normes différentes.

C (Major)

c (minor natural)

I II III IV V VI VII (I) i ii iii iv v vi vii (i)

Les deux tons, partageant la même tonique **C**, font cependant partie de la même tonalité "complète" de **C**. Selon ce concept, le musicien de jazz numérote les degrés de la gamme comme suit.

C Major

C minor (natural)

1 2 3 4 5 6 7 (1) 1 2 b3 4 5 b6 b7 (1)

Les degrés de la gamme de C mineur sont numérotés *en référence à C majeur*, la gamme majeure étant la référence absolue¹ pour la numérotation des douze notes de la tonalité. Les degrés 3, 6 et 7 (du mode majeur) sont abaissés à b3, b6 et b7 (du mode mineur).

Comparer ainsi les deux modes est un raisonnement *modal* : C majeur et C mineur ne sont que *deux modes différents de la même tonalité de C*.

Selon le même raisonnement, les 12 notes de la tonalité peuvent être numérotées comme suit :

12-tone tonality of C

1 2 3 4 5 6 7 (1)

C Db D Eb E F F# G Ab A Bb B (C)

Cette « gamme de tonalité », avec sa numérotation spécifique, fixe la norme pour (quasi toutes) les gammes sources et les gammes d'accords que nous allons découvrir dans ce livre. Elle inclut à la fois les modes majeur et mineur, mais donc aussi (quasi) *tous les modes possibles* (de C).

b2, b3, #4, b6 et b7 sont tous des degrés modaux². Ils font tous partie de la tonalité.

¹ Ceci est bien sûr une convention culturelle. Il est fort probable que la gamme mineure a été la référence universelle à un moment de l'histoire (le début du Moyen Âge), comme en témoignent les noms de notes absolu : A – B – C – D – E – F – G (= gamme mineure de A).

² Voir [Degrés tonals et degrés modaux](#).

Notez que notre « gamme de tonalité » ne s'écrit pas comme la gamme chromatique classique (ascendante).

C chromatic (ascending)

Notes	1	2	3	4	#4	5	#5	6	#6	7	(1)
C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A, A#, B, (C)	C , C# , D , D# , E , F , F# , G , G# , A , A# , B , (C)	1, #1, 2, #2, 3, 4, #4, 5, #5, 6, #6, 7, (1)									

Cette gamme chromatique (de C) inclut elle aussi les 12 notes de l'octave : les notes diatoniques¹ de C majeur, ainsi que les notes chromatiques qui se trouvent entre elles. Les notes diatoniques sont haussées (avec des dièses #), suivant le mouvement ascendant de la gamme, pour devenir des notes chromatiques qui *approchent* les notes diatoniques suivantes.

Dans cette gamme chromatique ascendante, les degrés #1, #2, #4, #5 et #6 ne sont pas des degrés fonctionnels de la gamme, mais de simples *notes d'approche*. En tant que tels, ils ne font pas partie de la tonalité de C.

En descendant la gamme chromatique, les notes diatoniques sont baissées (avec des bémols b), suivant le mouvement descendant de la gamme, pour devenir des notes chromatiques qui *approchent* les notes diatoniques suivantes.

C chromatic (descending)

Notes	1	2	3	4	5	6	7	(C)
b7, b6, b5, b3, b2, C	b7 , b6 , b5 , b3 , b2 , C	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, (C)						

Les degrés b7, b6, b5, b3 et b2 de cette gamme chromatique descendante ressemblent très fort aux degrés modaux de notre « gamme de tonalité » plus haut (sauf b5 au lieu de #4).

Mais le raisonnement qui génère ces notes chromatiques (*d'approche*) n'est pas un raisonnement (strictement) *modal*.

La question de savoir si un degré particulier d'une gamme est un *degré modal fonctionnel* ou juste une *note d'approche chromatique* suscite souvent des discussions², principalement avec des musiciens qui ne connaissent pas suffisamment toutes les gammes sources existantes. Mais aussi, parce que cela peut dépendre du contexte musical, qui peut donner lieu à des interprétations différentes.

SÉRIE DES PARTIELS HARMONIQUES

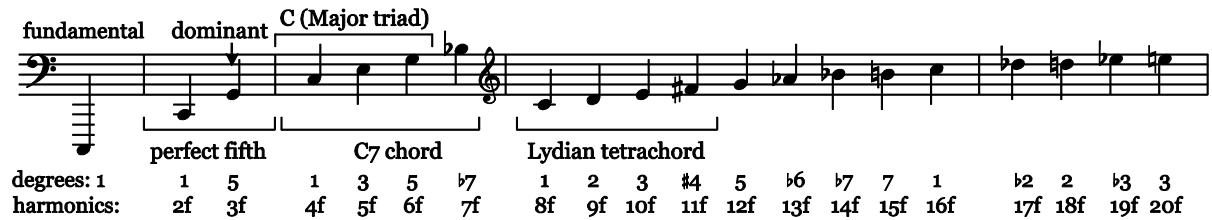
Avant d'analyser en détail la tonalité à 12 notes, il est utile de prendre connaissance de la **série des partiels harmoniques** (ou plus simplement, *des harmoniques*). Jouer une note (fondamentale) génère toujours une série d'harmoniques, qui sont des ondes sonores naturelles vibrat à des fréquences qui sont toutes des multiples entiers de la fréquence fondamentale

¹ *Diatonique* (du grec : διά « en traversant » et τόνος « mode musical » => « en traversant le mode ») signifie « les notes que l'on rencontre dans la gamme ».

Chromatique (du grec : χρωμα « couleur » => notes supplémentaires qui colorent la gamme) signifie « ne font (donc) pas partie de la gamme ».

² Et est en soi le sujet de ce livre. Voir [Analyse mélodique](#).

(f). La 1^{re} harmonique est $2f$ ($2 \times f$), la 2^e harmonique est $3f$, et ainsi de suite ... jusqu'à la 19^e harmonique = $20f$.



Dominant : voir plus loin ; C Major triad = triade majeure de C, voir plus loin ;
harmonics = partiels harmoniques ; perfect fifth = quinte juste ; chord = accord ;
Lydian tetrachord : voir plus loin.

Plus loin dans la série, au-delà de $20f$, les harmoniques se succèdent à des distances inférieures au demi-ton.

Fondamentale

La toute première note (C) est la fondamentale. Elle se répète dans la série chaque fois que sa fréquence est doublée ($2f$, $4f$, $8f$, $16f$, et ainsi de suite).

→ *La fondamentale est le tonique de la série.*

Elle deviendra évidemment la tonique de toute structure tonale basée sur elle.

Note dominante

La toute première harmonique de la série qui diffère de la fondamentale ($3f = G$) se situe une quinte juste¹ au-dessus de la fondamentale (sans tenir compte de sauts d'octave). Elle se répète à chaque fois que sa fréquence est doublée ($3f$, $6f$, $12f$...).

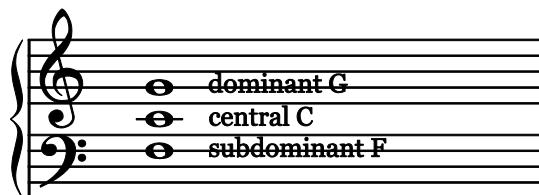
→ *La quinte juste est l'harmonique dominante de la série (autre que la note fondamentale).*

Ce fait est le fondement même de la musique occidentale utilisant « toujours » une structure tonale qui équilibre la tonique (C) entre ...

- Sa dominante (G) une quinte juste au-dessus
- Sa sous-dominante (F) une quinte juste en-dessous²

Cela se voit très bien dans le système à 11 lignes (système à deux portées), la 11^e ligne étant la ligne supplémentaire, entre les portées, sur laquelle on écrit le C.

La clé de sol est un G stylisé, et la clé de fa est un F stylisé.



¹ Voir [Les intervalles de la gamme majeure](#).

² **Remarque importante :** Alors que la tonique C est la fondamentale de sa dominante G, la sous-dominante F est la fondamentale de sa "dominante" C. Notez également que F ne fait pas partie de la série des harmoniques, jusqu'à $21f$. Ces faits sont, comme nous le verrons tout au long de ce livre, d'une importance cruciale pour comprendre le fonctionnement de l'harmonie.

Triade majeure

La note suivante, différente de la fondamentale et de la dominante ($5f = E$) se situe une tierce majeure¹ au-dessus de la fondamentale (sans tenir compte de sauts d'octave).

Associée à la fondamentale et à la dominante, cette note forme la **triade** (accord de 3 notes) **majeure** (C – E – G). Ce qui explique pourquoi le mode majeur est devenu la référence en musique, dès le moment où les musiciens ont commencé à utiliser les accords.

En effet, lorsque l'on part d'une structure musicale qui équilibre la tonique (C) entre sa dominante (G) et sa sous-dominante (F), et que l'on rajoute une triade majeure à chacune de ces trois notes (chacune devenant fondamentale de sa propre série des harmoniques), on obtient les accords suivants² :

- G – B – D l'accord de dominante construit sur le 5^e degré de la gamme, ou V
- C – E – G l'accord de tonique construit sur le 1^{er} degré de la gamme, ou I
- F – A – C l'accord de sous-dominante construit sur le 4^e degré de la gamme, ou IV

The image shows three musical staves. The first staff is labeled "Major triad on Dominant G" and shows notes G, B, and D. The second staff is labeled "Major triad on Central Tone C" and shows notes C, E, and G. The third staff is labeled "Major triad on SubDominant F" and shows notes F, A, and C. Below each staff, the corresponding notes are labeled: G, B, D; C, E, G; and F, A, C respectively.

Et ces trois accords majeurs incluent également toutes les notes de la gamme de C majeur :

V	Dominant	G	Triade majeure :		D		G		B	
I	Tonique	C	Triade majeure :	C		E	G			
IV	Sous-dominant	F	Triade majeure :				F	A		C
				↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	Gamme de C majeur			C	D	E	F	G	A	B

Accord de septième de dominante

La note suivante, différente de la fondamentale, de la dominante et de la tierce majeure, ($7f = B\flat$) se situe une septième mineure au-dessus de la fondamentale (sans tenir compte de sauts d'octave).

Associée à la triade majeure, elle forme l'**accord de septième de dominante** (un accord de 4 notes C – E – G – B \flat → accord C7³).

Nous verrons plus loin combien ce fait a de l'importance en harmonie fonctionnelle : la « dominance » de l'accord de septième de dominante.⁴

¹ Voir [Les intervalles de la gamme majeure](#).

² Ces accords forment la cadence complète IV-V-I. Voir [Cadences fonctionnelles en majeur](#).

³ Le degré $\flat 7$ (B \flat) est la « 7^e par défaut » dans les accords chiffrés. L'utilisation du chiffre 7 (par opposition à maj7) indique *toujours* le degré $\flat 7$ (7^e mineure). Voir [Chiffrage des accords](#).

⁴ Et, il convient de déjà mentionner l'accord tonique « modal » C7 (ou I7) en Blues.

Voir [Accords Blues et Gamme Blues](#).

Tétracorde lydien

Les notes suivantes, 9f et 11f (D et F♯), se situent une seconde majeure et une quarte augmentée au-dessus de la fondamentale (sans tenir compte des sauts d'octave).

Avec la fondamentale et la tierce majeure, ces notes forment le **tétracorde lydien**¹: une série de 4 notes consécutives (en forme de gamme) C – D – E – F♯.

Un phénomène qui a mené à une théorie de la gamme appelée le concept lydien.

Concept lydien

Nous l'avons déjà dit, la musique occidentale a été fondée sur l'équilibre de la tonique entre la dominante (G – quinte juste supérieure) et la sous-dominante (F – quinte juste inférieure).

Voici une petite expérience à faire. Chantez la tonique (C) en alternance répétée avec la dominante (G). La dominante sonnera toujours (sera toujours *ressentie*) comme une préparation à la tonique, comme la note *qui vient juste avant* le finalis.

Lorsque l'on alterne la tonique (C) avec la sous-dominante (F), la sous-dominante finit toujours par sonner (par se ressentir) comme finalis. *Elle devient elle-même la tonique.*

En effet, comme F (la sous-dominante) est la note pour laquelle C (la tonique) est elle-même la dominante, cela sonne comme une modulation vers F. Par conséquent, la sous-dominante (F) déstabilise la tonalité de C. Elle veut devenir « tonique à la place de la tonique ».

A cause de cela, et en raison de la présence du F♯ (9f) dans la série harmonique (au lieu du F déstabilisant, supérieur à 20f), une discussion persiste, depuis des siècles², entre musiciens théoriciens (classiques comme jazz). Certains soutiennent que le degré #4 est la vraie quarte « naturelle » dans la gamme de référence. Cette référence serait alors une gamme lydienne.³

Par ailleurs, exprimée en cycle des quintes⁴, cette gamme lydienne commence par la tonique (C) au lieu de la sous-dominante (F).

Cycle des quintes :	C – G – D – A – E – B – F♯
au lieu de	F – C – G – D – A – E – B

Cette vision est appelée **le concept lydien**.

¹ *Tétracorde*, du grec τετρα = quatre ; χορδή = boyau (=> corde, cordon) : « un cordon de quatre ».

² Leonhard Euler, un mathématicien suisse, a attiré l'attention sur ce phénomène dans son livre sur la théorie de la musique "Tentamen Novae Theoriae Musicae" en 1739.

³ Voir [Gammes d'accords en majeur](#).

⁴ Voir [Cycle des quintes](#).

Gamme lydienne⁷

Lorsque l'on complète la gamme, en commençant par le tétracorde lydien 1 – 2 – 3 – #4 (C – D – E – F♯ – ...), certains théoriciens choisissent aussi B♭ comme « vraie septième naturelle » (... G – A – B♭ – C). Le raisonnement est le même qu'au paragraphe précédent : B♭ est 7^f dans la série des harmoniques, tandis que B n'apparaît qu'à 15^f.

La gamme qui en résulte est la gamme **lydienne**⁷.

C Lydian b7

C 1 D 2 E 3 F# #4 G 5 A 6 Bb 7 C (1)

Les théoriciens français l'appellent **gamme naturelle**¹, celle qui respecte la nature de la série des partiels harmoniques. D'autres noms notoires pour cette gamme (en anglais) : la *gamme acoustique*, ou encore *the overtone scale*.²

DEGRÉS TONALS ET DEGRÉS MODAUX

Degrés tonals

Dans la tonalité – quelle que soit la tonique – **1, 4 et 5** sont les **dgrés tonals**, ou *degrés générateurs de ton*. Ils forment la *colonne vertébrale de la tonalité*, et sont donc, en principe, figés. Baisser ou hausser les degrés tonals déstabilise la tonalité. Cela risque de provoquer, dans l'oreille, une modulation, autrement dit, un passage à une nouvelle tonique.

tonal degrees 1, 4 and 5

C 1 F 4 F# #4 G 5 (C) (1)

Rappelez-vous ce que nous venons d'apprendre sur le concept lydien. Certains musiciens entendent #4 comme degré plus « naturel » que 4. Cela contredit le côté figé du 4.

Cependant, principalement en raison du fonctionnement des intervalles, il est utile de continuer à considérer 4 comme degré tonal (même si pas forcément fixe).

¹ A ne surtout pas confondre avec la **natural minor scale** en anglais, qui est gamme la gamme mineure antique.

² Overtone est synonyme d'*harmonique* (dans la série des harmoniques).

Degrés modaux

Dans la gamme majeure – quelle que soit la tonique – **2, 3, 6 et 7** sont les **degrés modaux**. Cela implique qu'ils peuvent être baissés (et généralement pas haussés – voir plus loin pour les exceptions). Baisser ces degrés nous permet de créer de nouveaux *modes* (de nouvelles couleurs, de nouvelles gammes) sans déstabiliser la tonalité. D'où l'adjectif degrés *modaux*.

modal degrees 2, 3, 6 and 7

Par exemple, lorsqu'on baisse 3, 6 et 7 de la gamme majeure, on obtient la gamme mineure (antique), un autre *mode* de la même tonalité (de C dans l'exemple ci-dessus).

Les degrés altérés – $\flat 2$, $\flat 3$, $\flat 6$ et $\flat 7$ – sont eux bien sûr aussi des degrés modaux qui peuvent être (re-) haussés. En effet, en haussant $\flat 3$, $\flat 6$ et $\flat 7$ de la gamme mineure, on obtient la gamme majeure, ou simplement en un autre *mode* de la même tonalité.

Exceptions

- Le degré 2 peut être haussé $\Rightarrow \sharp 2$.

Il peut même se scinder et donner lieu à deux nouveaux degrés, $\flat 2$ et $\sharp 2$, créant ainsi une gamme octotonique.¹

- Le degré 7 peut être baissé deux fois $\Rightarrow \flat\flat 7$.

Tout comme le degré 2, la $\flat 7$ (septième par défaut des accords – voir [Accord de septième de dominante](#) ci-dessus) peut se scinder et donner lieu à deux nouveaux degrés, $\flat\flat 7$ et 7, ce qui donne également une gamme octotonique.

- Les degrés $\sharp 4$ et $\flat 5$ (et les degrés moins courants $\sharp 5$ et $\flat 4$) sont des degrés modaux, et certainement pas des degrés tonals.

(Bien que les adeptes du concept lydien, avec $\sharp 4$, pourraient le contester.)

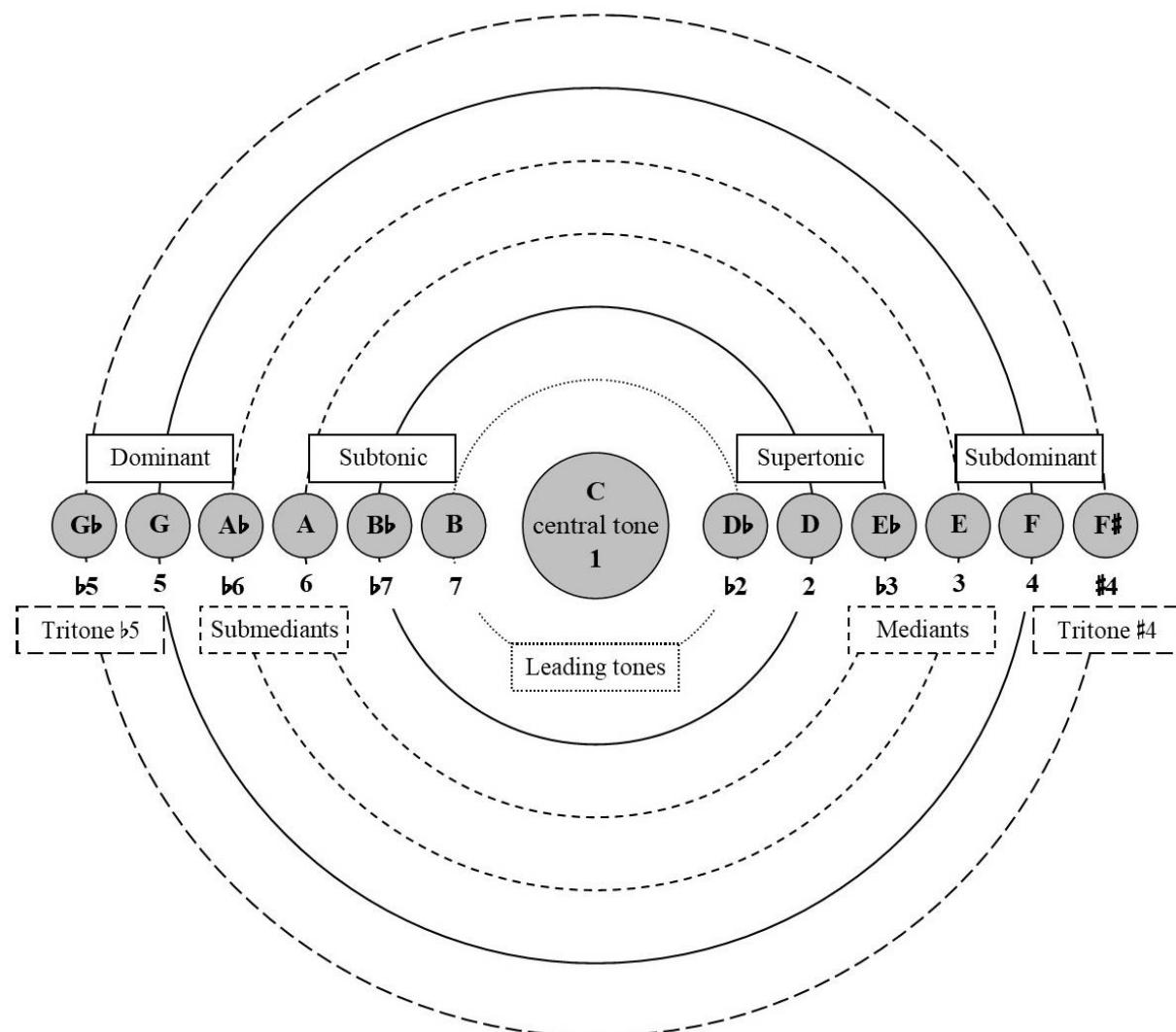
¹ Une gamme *octotonique* est une gamme à 8 degrés fonctionnels, par opposition à la gamme *heptatonique* habituelle, une gamme à 7 degrés fonctionnels.

FONCTIONS DES 12 NOTES DE LA TONALITÉ

Dans le graphique ci-dessous, ressemblant à un système solaire, on peut voir comment fonctionne la tonalité, avec les 12 notes : degrés modaux et tonals. Les « orbites » sont séparées par des demi-tons.

Degré tonal 1

C (do) est la **tonique**, le « soleil » du système solaire.



Dominant = dominant ; subtonic = sous-tonique ; supertonic = sus-tonique; subdominant = sous-dominant; tritone = triton; submediants = sous-médiantes (voir plus loin); leading tones = sensibles; mediants = médiantes.

Degrés modaux 7 et b2

B et D \flat sont des **sensibles** (*leading tones*)¹. Elles nous ramènent (= *leading*) à la tonique, parce qu’elles sont très proches du « soleil », à un intervalle d’un demi-ton seulement. Elles ont une fonction *con-centrique* : *fonction mélodique forte vers la tonique* (étant fortement attirées par le « soleil »). Elles *dissont fortement avec la tonique*, et demandent donc généralement *une résolution rapide à la tonique*. Il y a toutefois une légère différence entre 7

¹ Le terme *sensible*, tel que je le comprends, signifie qu’on *sent* vers où nous mène (*lead* en anglais) cette note.

et $\flat 2$: ramener vers le haut (7) sonne toujours plus facile, et plus fort, que ramener vers le bas ($\sharp 2$). (Voir aussi la [Tonalité à 12 notes](#) plus haut : approches chromatiques.)

Degrés modaux $\flat 7$ et 2

$B\flat$ et D sont, dans l'ordre, **sous-tonique** et **sus-tonique**. Elles sont assez proches du « soleil », à un intervalle d'un ton entier. Elles sont elles aussi *con-centriques*, avec une *fonction mélodique douce* vers la tonique (n'étant que légèrement attirées par le « soleil »). Elles ne sont qu'en *légère dissonance* avec la tonique, ce qui leur permet de sonner simultanément avec la tonique sans demander une résolution immédiate. La (vieille) règle classique exige néanmoins une résolution à la tonique.

Degrés modaux $\flat 6$, 6, $\flat 3$ et 3

$A\flat$, A, $E\flat$ et E sont **sous-médiantes**¹ ($\flat 6$ et 6) et **médiantes** ($\flat 3$ et 3). Elles se situent à une tierce² de la tonique (tierce mineure pour A et $E\flat$, et tierce majeure pour $A\flat$ et E). Elles sont en *consonnance douce* avec la tonique, ce qui leur donne un rôle privilégié pour former des accords avec la tonique.

Le terme (sous-) *médiante* signifie « être au milieu » et révèle une fonction importante : 6 et $\flat 6$ se trouvent parfaitement au milieu de la tonique (1) et de la sous-dominante (4). $\flat 3$ et 3 se trouvent parfaitement au milieu de la tonique (1) et de la dominante (5). Ce sont donc des degrés idéaux *et stables* pour former, en association avec la tonique, des accords avec la sous-dominante ($\flat 6$ et 6) et avec la dominante ($\flat 3$ et 3). (Voir [Triade majeure](#).)

De plus, 6 et $\flat 3$ sont légèrement attirés par la dominante (6) et la sous-dominante ($\flat 3$). $\flat 6$ et 3 sont même *leading tones* (sensibles) vers la dominante ($\flat 6$) et la sous-dominante (3). Elles ont ainsi une *importante fonction secondaire* vers la dominante et la sous-dominante. C'est pourquoi, en français (et en néerlandais), 6 et $\flat 6$ sont appelées **sus-dominantes**.

Degrés tonals 5 et 4

G et F sont, dans l'ordre, **dominante** et **sous-dominante**. Elles se situent à une quarte juste de la tonique.³ Elles sont toutes deux en *consonance ouverte* (presque à l'unisson⁴) avec la tonique (ce qui en fait des degrés idéaux pour former des accords avec la tonique – voir ci-dessus). Elles ont toutes deux des *fonctions harmoniques puissantes*, mais elles fonctionnent dans des directions opposées.

- G est la quinte juste de C (2^e harmonique de C, ou 3x la fréquence de C). Ainsi, la dominante *veut résoudre à la tonique* (fonction *con-centrique*).
- C (do) est la quinte juste de F (2^e harmonique de F, ou 3x la fréquence de F). De ce fait, c'est *la tonique qui veut résoudre à la sous-dominante* (fonction *ex-centrique*). Les rôles sont inversés, comme si C était maintenant dominante, et F tonique. Ce qui prouve que la sous-dominante est un degré très instable, déstabilisant la tonalité. (Voir [Concept lydien](#) plus haut.)

¹ Traduction littérale de *submediant* en anglais.

² Voir [Les intervalles de la gamme majeure](#).

³ Pour leur fonction *en harmonie*, on les voit en relation de **quinte** (et non de quarte) à la tonique.

⁴ *Unisson* = deux fois la même note (sans tenir compte de sauts d'octave).

Degrés \flat 5 et \sharp 4

$G\flat$ et $F\sharp$ sont des notes *enharmoniques*. Elles ont des noms différents, mais le même son (*en harmonie*). Ces degrés sont à un *triton* (*trois tons entiers*) de la tonique. Elles semblent échapper à l'attraction de la tonique, se situant en dehors du système solaire, au-delà de la dominante et de la sous-dominante. Lorsqu'on les joue avec la tonique elles sonnent indéfinies et ambiguës : plutôt instable, et même dissonant, en musique tonale (mais assez stable en musique atonale).

Elles ont généralement une fonction secondaire, *leading tones (sensibles)* vers la dominante ($F\sharp$ vers G) et vers la sous-dominante ($G\flat$ vers F). Elles sont *ex-centriques*, s'éloignant de la tonique, et créant une modulation vers de nouvelles toniques (G ou F). Elles sont donc particulièrement instables.

Rappelez-vous que les degrés tonals (1, 4 et 5) ne doivent, en principe, jamais être baissés ou haussés. (Mais n'oubliez pas non plus le rôle du \sharp 4 dans le [Concept lydien](#)).

Fonctions secondaires

Tout degré peut avoir une fonction secondaire de rapprochement ou d'éloignement de tout autre degré différent de la tonique. Cela crée un vaste réseau, riche et complexe, de fonctions musicales multiples qui interagissent les unes avec les autres.

Remarque importante :

Dans ce livre, j'utiliserai principalement la tonalité de C pour tous les exemples. C Majeur (gamme de référence), n'ayant ni bémols ni dièses, facilite considérablement la conversion des notes en degrés numérotés, haussés ou baissés.

Mais vous devez absolument pratiquer la méthode dans toute autre tonalité, par exemple :

The image shows three musical staves side-by-side, each with a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled "E Major" and shows the notes E, F#, G#, A, B, C#, D#, and E (1). The second staff is labeled "E minor (natural)" and shows the notes E, F#, G (flat 3), A, B, C (flat 6), D (flat 7), and E (1). The third staff is labeled "12-tone tonality of E" and shows the notes E, F (flat 2), F# (2), G (flat 3), G# (3), A, A# (4), B, C (flat 6), C# (6), D (flat 7), D# (7), and E (1). Each staff has its corresponding note names and numbers below it.

MODALITÉ

Dans ce livre, le concept de **modalité** indique la potentialité d'altérer (baisser ou hausser) certains degrés (principalement modaux) du mode du morceau (la *gamme source* originale, par exemple C majeur) *sans quitter la tonalité* (sans changer de tonique). Cela génère alors des [Changements modaux](#), avec de nouvelles gammes sources (par exemple, C mineur) et de nouveaux accords et gammes d'accords dérivés de celles-ci.

GAMME SOURCE ET GAMME D'ACCORD

Une **gamme source** (*parent scale* ou gamme parente) est une gamme qui génère les accords (et les gammes d'accords) d'un morceau, d'où le nom de gamme *source*.

Quand un compositeur écrit, il décide du ton (à savoir, de la *hauteur de la tonique* et du *mode*) dans lequel il veut la composition, par exemple, C Majeur. C majeur est alors la *gamme source* des accords et des gammes d'accords qui seront utilisés.

Mais un compositeur s'en tient rarement à ce seul ton. Le morceau sera probablement enrichi de ...

Changements modaux: Dans la même tonalité de C, mais *dans un autre mode* de C. Pas C Majeur, mais par exemple C mineur. C mineur devient alors la nouvelle gamme source.

Changements tonals: Dans *une autre tonalité, avec une autre tonique*. Pas C majeur ou C mineur, mais par exemple F majeur (ou F mineur), qui devient la nouvelle gamme source.

Mais alors, quelle est la différence entre *le ton* et *la gamme source*? En tant que concept, une gamme source est plus précise qu'un ton. Dans le seul ton mineur, il existe (au moins) trois gammes sources différentes : antique, harmonique et mélodique. Ces trois gammes sources, dont chacune génère une série d'accords différente, appartiennent cependant au même ton.

On peut volontiers penser *ton* lorsque le livre mentionne *gamme source*. Au début, on ne remarque même pas la différence. Mais nous verrons qu'il y existe bien plus de gammes sources que les seuls « tons » majeurs et mineurs classiques.

Penser gamme *source* consiste à analyser la relation qui existe entre chaque note (et chaque accord) et *la tonique du morceau* (ou la nouvelle tonique si un changement tonal a eu lieu). C'est une façon (assez) classique de penser, appelée *analyse horizontale*.

Mais en analyse classique, on voit des modulations partout, même là où il n'y a en fait *que* des changements modaux ou tonals. La différence deviendra progressivement plus claire.

Une **gamme d'accord** (*chord scale*, ou mode) est le résultat de l'ajout de *tensions* (et de *notes à éviter*) à un accord. La mélodie du morceau est ensuite basée sur ces gammes d'accords.

Penser gamme *d'accord*, c'est analyser la relation qui existe entre chaque note *qui se situe au-dessus de l'accord* – [du tout premier temps de l'accord, jusqu'à ce que l'on quitte l'accord] – *et la fondamentale de cet accord*. C'est une façon (plutôt) jazz de penser, appelée *analyse verticale*.

En français, on dit normalement *mode* au lieu de gamme d'accord. Mais une gamme d'accord n'est en fait *rien d'autre qu'un accord*, tandis qu'un mode (majeur, mineur, ...) est une couleur que l'on appliquerait plutôt à une gamme source. Toutefois, si l'on voit l'accord comme structure tonale autonome, sa gamme d'accord est bien un mode. Là aussi, la différence (somme toute fort légère) deviendra progressivement plus claire.

Les lecteurs qui ne maîtrisent pas les accords doivent se contenter de cette définition de gamme d'accord pour le moment. Ils peuvent ignorer l'exposé ci-dessous, et passer au prochain chapitre tout de suite. Ils verront l'introduction des gammes d'accords plus tard.

Certains musiciens (en particulier les musiciens pop) ont tendance à différencier les accords selon leur *voicing* (la façon dont les notes sont réparties entre les différentes voix, instruments et/ou mains) et leur *densité* (le nombre de notes différentes qu'un accord inclut). Les musiciens de jazz, quant à eux, différencient les accords suivant leur *fonction*. La gamme d'accord, combinée au symbole de l'accord, fournit des informations sur la *fonction* de l'accord.

Par exemple : Un morceau en F majeur, l'accord C7 a la *fonction* de dominante. Selon le voicing et la densité, le compositeur (pop) utilisera les symboles d'accord suivants :

Symboles “corrects” : C7 – C9 – C13 – C7sus4 – C9sus4 – etc.

Symboles “ambigus”¹ : C – C2 – Csus2 – Cadd2 – Cadd9 – C6 – Csus4 – C11 – etc.

C7 ————— **C7sus4** —————

Pour le musicien de jazz (et l'improvisateur), tous ces symboles d'accords signifient (plus ou moins) la même chose (vu le contexte de F Majeur) : il s'agit d'un accord de septième de dominante C7 (ou C7sus4) [Mixolydien].²

[Mixolydien] est la gamme d'accord et elle nous dit :

Accord 7, avec 9 et 13 comme tensions disponibles. La note à éviter est 11 (ou alors, sus4).

Un compositeur, arrangeur ou improvisateur peut enlever ou ajouter des notes à n'importe quel accord (changer sa *densité*), et librement disposer et répartir ces notes (changer son *voicing*) selon son propre sens de l'esthétique. Cela ne change en rien la *fonction* de l'accord, tant que l'on respecte le contexte. Il n'y a donc aucune différence *fonctionnelle* entre tous les symboles d'accord ci-dessus (sauf une différence subtile entre C7 et C7sus4).

Dans la pratique quotidienne, il vaut mieux prendre de bonnes habitudes :

Si l'on veut fournir des informations sur le voicing et/ou la densité de l'accord, on ne peut le faire – correctement et complètement – qu'en utilisant la notation musicale traditionnelle, avec portées, clés et notes.

Utiliser des symboles "corrects" avec tensions (voir exemples ci-dessus) peut être une option pour donner des informations supplémentaires sur la densité et sur la gamme d'accord, mais ne donnera de toute façon jamais d'informations suffisantes sur le voicing.

Les symboles d'accord doivent toujours nous informer sur la fonction de l'accord, et de préférence, *uniquement sur sa fonction*.

¹ Pas précis quant à la *fonction* de l'accord.

² Dans ce livre, les gammes d'accords seront toujours écrites entre crochets, le plus souvent abrégées comme ceci – [Mixo] – afin d'éviter toute confusion avec les gammes sources. Ces crochets symbolisent la temporalité de la gamme d'accord, et son lien avec la fondamentale de l'accord : « *Cette gamme d'accord est utilisée uniquement sur ["cet accord particulier"]. L'accord et sa gamme partagent la même fondamentale (le même 1^{er} degré).* » Par opposition à la gamme source qui, elle, peut être utilisée sur différents accords successifs.

CONNAISSANCES DE BASE

Les gammes majeures et mineures classiques restent des références au 21^e siècle, supplantant tous les autres modes¹ comme tons (gammes sources) qui génèrent des accords et des cadences pour la composition.

La **gamme majeure** est la **référence absolue**, établissant la norme pour la numérotation des degrés de tonalité et des degrés de mode (ou de gamme). Rappelez-vous la numérotation des degrés de tonalité : **1 – b2 – 2 – b3 – 3 – 4 – #4 – 5 – b6 – 6 – b7 – 7 – (8=1)**

Les chiffres en gras, sans bémols ni dièses, forment la gamme majeure.

Pour l'analyse des accords, nous utiliserons cette même numérotation, en partant de la fondamentale de l'accord (1) pour identifier les intervalles qui composent l'accord. Nous apprendrons aussi les intervalles et les accords dans ce chapitre.

La gamme majeure

La gamme majeure se construit avec deux tétracordes majeurs (groupes de 4 tons consécutifs ; τετρα : quatre ; χορδή : boyau => corde, cordon => *cordon de quatre*) séparés par un ton entier. Les intervalles entre les quatre notes d'un tétracorde majeur sont :

Whole tone = ton entier ; semitone = demi-ton

Major tetrachord (1 - 1 - 1/2)

C D E F
1 2 3 4

TABLEAU DES TÉTRACORDES ²			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier ½ = demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – 1 – ½	1 – 2 – 3 – 4	Ionien

C Major scale

C D E F G A B C
1 2 3 4 5 6 7 (1)

Major tetrachord whole tone Major tetrachord

La gamme majeure contient les degrés tonals 1, 4 et 5, et les degrés modaux 2, 3, 6 et 7.

¹ Sauf pour la musique modale.

² L'utilisation des tétracordes, pour construire, analyser et jouer des gammes, est une approche fort pratique. Elle nous permet de réduire le grand nombre de gammes différentes à seulement quelques tétracordes. Il suffit de se rappeler la combinaison des tétracordes pour chaque gamme. Ce tableau de tétracordes nous accompagnera donc tout au long du livre, et sera complété à chaque fois que nous en apprendrons de nouveaux.

Fonctions des degrés :

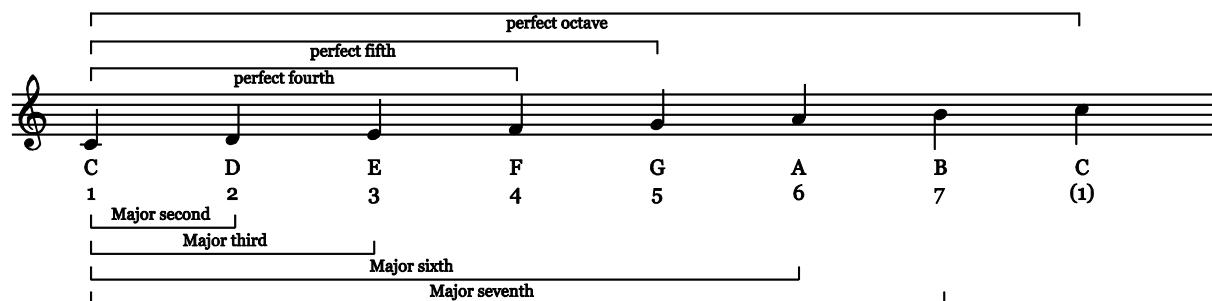
- | | |
|------------------|-----------------------|
| 1 Tonique | (ton central) |
| 2 Sus-tonique | |
| 3 Médiane | |
| 4 Sous-dominante | |
| 5 Dominante | |
| 6 Sus-dominante | <i>(submediant)</i> |
| 7 Sensible | <i>(leading tone)</i> |
| 8 = 1, tonique | |

La gamme (le mode) majeur(e) emprunte son nom, **majeur**, à la *tierce majeure* utilisée dans la gamme. (Voir intervalles ci-dessous.)

LES INTERVALLES DE LA GAMME MAJEURE

Tout intervalle entre la tonique et un degré *tonal* est **juste** (*perfect* en anglais).
Tout intervalle entre la tonique et un degré *modal* est **majeur**.

Intervalles en C majeur



Les degrés chiffrés sans bémol (♭) ou dièse (♯) impliquent toujours des intervalles majeurs ou justes.

	Degré chiffré (= intervalle)	Degré Tonal/Modal	Intervalle	Qualité
De tonique (1) à ...	1	Tonal	Prime ou Unisson	Juste
	2	Modal	Seconde	Majeure
	3	Modal	Tierce	Majeure
	4	Tonal	Quarte	Juste
	5	Tonal	Quinte	Juste
	6	Modal	Sixte	Majeure
	7	Modal	Septième	Majeure
	8 = 1	Tonal	Octave	Juste

Modifier la qualité des intervalles

Le terme **majeur** ne s'applique qu'aux intervalles allant de la tonique aux degrés **modaux** (de la gamme majeure). Et *majeur* implique que ces intervalles peuvent devenir **mineurs**, lorsqu'on baisse les degrés modaux. Ce faisant, nous créons d'autres modes (ou gammes) que le mode majeur.

Si on hausse *exceptionnellement* un degré modal (en accroissant l'intervalle majeur), on obtient un intervalle **augmenté**. Et lorsque l'on baisse *exceptionnellement* un degré modal déjà baissé (en réduisant l'intervalle mineur), on obtient un intervalle **diminué**.¹

Le terme **juste** ne s'applique qu'aux intervalles entre la tonique et les degrés **tonals**. Et *juste* implique que ces intervalles sont figés, sans quoi ils deviennent « *faux* ».²

Baisser les degrés tonals (réduire l'intervalle juste) crée des intervalles *diminués*. Les hausser (accroître l'intervalle juste) crée des intervalles *augmentés*.

Renversement des intervalles

Savoir comment les intervalles se comportent lorsqu'ils sont renversés est un outil utile. Et la différence de comportement entre intervalles majeurs/mineurs et intervalles justes est révélatrice.

En renversement,

L'	unisson	reste	unisson	
La	seconde	devient	septième	et inversement
La	tierce	devient	sixte	et inversement
La	quarte	devient	quinte	et inversement
L'	octave	reste	octave	

Mais voyez comment les *qualités* des intervalles se comportent lorsqu'ils sont renversés :

Majeur	devient	mineur	et inversement
Juste	reste	juste	
Augmenté	devient	diminué	et inversement

Cela permet d'encore mieux comprendre la différenciation des deux types d'intervalles :

- Les intervalles *justes*, qui restent *justes* en renversement
- Les intervalles *majeurs*, qui deviennent *mineurs* en renversement

Le renversement des intervalles est aussi très utile en construction d'accord.

- Lorsqu'on cherche la septième majeure (7) d'un accord, il est plus facile d'aller chercher la seconde mineure (un demi-ton) en dessous de l'octave (8=1).
- De même, lorsqu'on cherche la septième mineure (b7) d'un accord, il est plus facile d'aller chercher la seconde majeure (un ton entier) en dessous de l'octave.

¹ Les degrés modaux ne sont jamais haussés, à l'exception de #2 : la seconde augmentée.

Le 7^e degré peut être baissé deux fois, b7 : la septième diminuée (inversion de la seconde augmentée).

² Pour illustrer ce concept : En anglais, on dit *perfect* (parfait), et en néerlandais on dit *rein* (pure) au lieu de *juste* en français. Altérer ces intervalles les rend donc *imparfaits*, *impures* ou *faux*. En français, on dit d'ailleurs vraiment *quarte fausse* pour la quarte augmentée, et *quinte fausse* pour la quinte diminuée.

Liste des intervalles les plus utilisés

(Les intervalles de tonique aux degrés tonals sont marqués.)

<u>Degré chiffré</u>	<u>Intervalles > Renversements des ></u>	<u>... et leurs renversements ... intervalles</u>	<u>Degré chiffré</u>
1	unisson juste	unisson juste	1
♭2	seconde mineure	septième majeure	7
2	seconde majeure	septième mineure	♭7
#2	seconde augmentée	septième diminuée	♭♭7
♭3	tierce mineure	sixte majeure	6
3	tierce majeure	sixte mineure	♭6
♭4	quarte diminuée	quinte augmentée	#5
4	quarte juste	quinte juste	5
#4	quarte augmentée	quinte diminuée	♭5
8	octave juste	octave juste	8

<u>Intervalles dépassant l'octave (intervalles combinés)</u>			<u>"Identique à"</u>
♭9	neuvième mineure	Octave + seconde mineure	♭2
9	neuvième majeure	Octave + seconde majeure	2
#9	neuvième augmentée	Octave + seconde augmentée	#2
11	onzième juste	Octave + quarte juste	4
#11	onzième augmentée	Octave + quarte augmentée	#4
♭13	treizième mineure	Octave + sixte mineure	♭6
13	treizième majeure	Octave + sixte majeure	6

CYCLE DES QUINTES

Quintes ascendantes

- Prenez la gamme de C majeur, avec ses deux tétracordes majeurs, séparés par un ton entier.
- Prenez le deuxième tétracorde (G – A – B – C) pour commencer une nouvelle gamme majeure.
- Ajoutez un nouveau tétracorde majeur, un ton entier plus haut. Il vous faudra hausser le 3^e degré du nouveau tétracorde pour respecter les intervalles requis (1 – 1 – ½)
→ D – E – F♯ – G

Vous avez maintenant la gamme de G majeur, G – A – B – C – D – E – F♯ – G.

Le degré haussé (F♯) est le 7^e degré (sensible, *leading tone*) de la nouvelle gamme, et est repris à l'armure (est noté à la clef).

Cette nouvelle gamme est située à une quinte juste au-dessus de C.

Répétez le processus pour chaque nouvelle gamme, et vous obtiendrez ceci :

Up from here >

Chaque nouvelle gamme a besoin d'un 7^e degré haussé – que l'on ajoute à l'armure – afin d'avoir une **sensible** (*leading tone*) pour correspondre au plan de la gamme majeure.

C majeur	-	0 (aucun degré haussé)
G majeur	F#	1# (1 degré haussé)
D majeur	F# C#	2#
A majeur	F# C# G#	3#
E majeur	F# C# G# D#	4#
B majeur	F# C# G# D# A#	5#
F# majeur	F# C# G# D# A# E#	6#
C# majeur	F# C# G# D# A# E# B#	7#

Chaque gamme commence une quinte juste au-dessus de la gamme précédente. Chaque nouvelle sensible (nouveau degré haussé) est également à une quinte juste au-dessus de la précédente.

Quintes descendantes

- Prenez la gamme de C majeur, avec ses deux tétracordes majeurs, séparés par un ton entier.
- Prenez le premier tétracorde (C – D – E – F) pour terminer une nouvelle gamme majeure.
- Ajoutez un nouveau tétracorde majeur, un ton entier plus bas. Vous devrez commencer (à rebours) par un B abaissé, pour respecter la distance d'un ton entier entre les tétracordes. Ce B♭ est le 4^e degré du nouveau tétracorde (1 – 1 – ½) → F – G – A – B♭

Vous avez maintenant la gamme de F majeur, F – G – A – B♭ – C – D – E – F.

Le degré baissé (B♭) est le 4^e degré (la sous-dominante) de la nouvelle gamme, et est repris à l'armure.

Cette nouvelle gamme est située à une quinte juste en-dessous de C.

Répétez le processus pour chaque nouvelle gamme, et vous obtiendrez ceci :

< Down from here

C Major

F Major

B♭ Major

E♭ Major

A♭ Major

D♭ Major

G♭ Major

C♭ Major

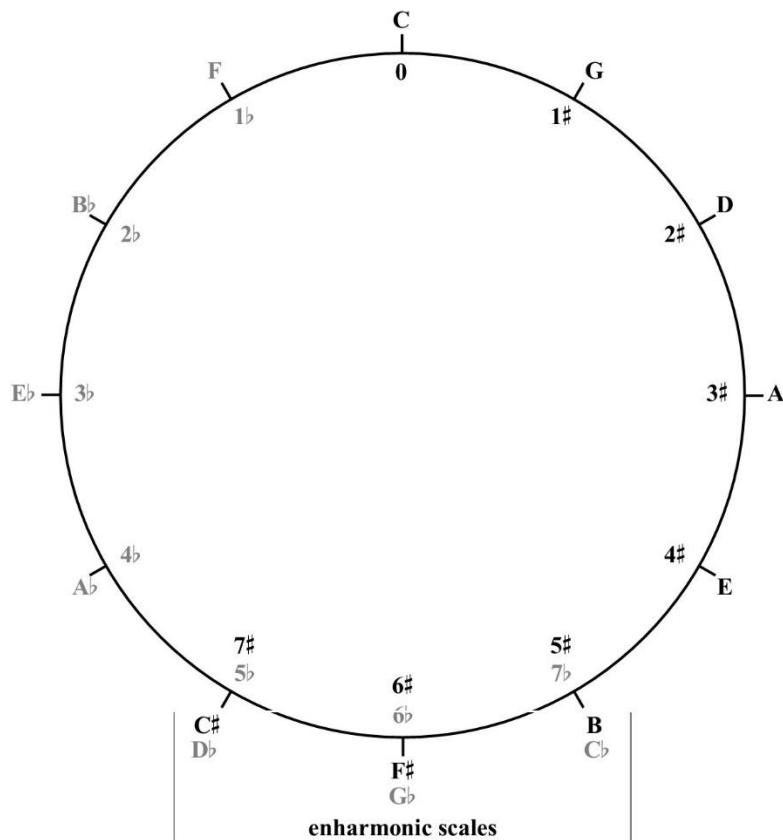
Chaque nouvelle gamme a besoin d'un 4^e degré baissé – que l'on ajoute à l'armure – afin d'avoir une **sous-dominante** pour correspondre au plan de la gamme majeure.

C majeur	–	0 (aucun degré baissé)
F majeur	B♭	1♭ (1 degré baissé)
B♭ majeur	B♭ E♭	2♭
E♭ majeur	B♭ E♭ A♭	3♭
A♭ majeur	B♭ E♭ A♭ D♭	4♭
D♭ majeur	B♭ E♭ A♭ D♭ G♭	5♭
G♭ majeur	B♭ E♭ A♭ D♭ G♭ C♭	6♭
C♭ majeur	B♭ E♭ A♭ D♭ G♭ C♭ F♭	7♭

Chaque gamme commence une quinte juste en-dessous de la gamme précédente. Chaque nouvelle sous-dominante (nouveau degré baissé) est également à une quinte juste en-dessous de la précédente.

Cycle des quintes au complet

Nous pouvons maintenant écrire toutes ces gammes majeures dans un graphique circulaire, le **cycle des quintes**, qui ressemble à une horloge (12 gammes). Le cercle se referme sur les gammes *enharmoniques* (*même son, noms différents*). Dans le sens des aiguilles d'une montre, en montant, nous avons des gammes avec des dièses. Dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, en descendant, nous avons des gammes avec des bémols.



Une représentation horizontale du cycle des quintes offre plus d'informations :

C _b	G _b	D _b	A _b	E _b	B _b	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#
7 _b	6 _b	5 _b	4 _b	3 _b	2 _b	1 _b	0	1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
B _b		F#												
E _b			C#											
A _b				G#										
D _b	D _b	D _b	D _b					D#						
G _b	G _b	G _b								A#	A#	A#	A#	A#
C _b	C _b									E#	E#	E#	E#	E#
F _b														B#
-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	+4	+5	+6	+7

Quintes ascendantes, l'ordre des # :

F – C – G – D – A – E – B

Quintes descendantes, l'ordre des b :

B – E – A – D – G – C – F

Les gammes elles-mêmes suivent ce même ordre. C majeur est le "point 0", sans dièses ni bémols (entre crochets dans la série ci-dessous).

Montant : (F_b) – C_b – G_b – D_b – A_b – E_b – B_b – F – [C] – G – D – A – E – B – F# – C# – (G# ...)

Descendant : (... G#) – C# – F# – B – E – A – D – G – [C] – F – B_b – E_b – A_b – D_b – G_b – C_b – (F_b)

Traduction arithmétique de l'armure

La dernière ligne du tableau est une traduction arithmétique de l'armure, du nombre de bémols ou de dièses. Avec cela, on peut calculer **l'armure des gammes mineures parallèles** (voir page suivante), mais aussi *la composition tonale* (les notes qui font partie) *de tout mode parallèle* que nous allons encore apprendre.¹

Les arrangeurs peuvent l'utiliser aussi la **transposition des instruments** :

Un saxophone alto est en E_b. La transposition est de + 3.

Quand un saxophone alto joue "sa" gamme de C majeur, vous l'entendez en fait jouer la gamme de E_b majeur. De C majeur, sans bémols ni dièses (0), à E_b majeur, avec 3 bémols (-3), la différence est de - 3. (0 - 3 = -3)

Si l'on veut vraiment que le sax alto sonne en C, il faut corriger par + 3.

C 0 + 3 = 3 = A avec 3 dièses.

Faites-le jouer en A majeur, et vous l'entendrez jouer en C majeur.

Un sax ténor est en B_b. La transposition est de + 2.

Avec le sax ténor, on entend B_b majeur, alors qu'il "croit" jouer C majeur.

De C majeur (0) à B_b majeur (-2), la différence est de - 2.

Si l'on veut que le sax ténor sonne dans la *vraie* tonalité, on corrige avec + 2.

Si vous voulez entendre D majeur (+2), écrivez en E majeur (+4).

¹ Voir [Calculer la composition tonale d'un mode](#).

RELATION ENTRE GAMMES MAJEURES ET MINEURES

Les gammes majeures et mineures sont apparentées les unes aux autres de deux façons différentes : **parallèle** et **relative**.

Gammes parallèles

Elles sont **parallèles** lorsqu'elles commencent et se terminent par la *même tonique*. Comme elles partagent la même tonique, elles appartiennent à la *même tonalité*.

Mais elles ont une *composition tonale* (et une armure) *diffrerente*. L'une est tout simplement un *mode différent* comparée à l'autre, une *autre façon de faire sonner la même tonalité*.

Le concept de gammes parallèles est nécessaire pour comprendre la musique modale et les changements modaux.

Pour calculer l'armure de la gamme mineure parallèle, on soustrait 3 (3 degrés abaissés) à l'armure de la gamme majeure (et vice versa). (Voir traduction arithmétique des armures à la page précédente).

C majeur : ni \flat , ni \sharp	= 0	>	$0 - 3$	= -3	> 3 \flat	= C mineur
A majeur : 3 \sharp	= 3	>	$3 - 3$	= 0	> ni \flat , ni \sharp	= A mineur
D majeur : 2 \sharp	= 2	>	$2 - 3$	= -1	> 1 \flat	= D mineur
B \flat majeur : 2 \flat	= -2	>	$-2 - 3$	= -5	> 5 \flat	= B \flat mineur

Gammes relatives

Elles sont **relatives** lorsqu'elles partagent la *même composition tonale* (et la même armure). Elles partagent, pour ainsi dire, le même "sang" (apparentées, *relative* en anglais = famille).

Mais elles commencent et se terminent par une *tonique différente*.

Ne partageant pas la même tonique, elles sont de *tonalités différentes*.

Le concept de gammes relatives est nécessaire pour comprendre les changements tonals (ou modulations) vers une tonalité très proche (= relative), ou parfois moins proche (non relative).

La gamme mineure commence sur le 6^e degré (6) de sa gamme majeure relative.

La gamme majeure commence sur le 3^e degré (3) de sa gamme mineure relative.

Les gammes mineures

GAMME MINEURE ANTIQUE

La **gamme mineure antique** (*minor natural* en anglais) est construite avec un tétracorde mineur suivi d'un tétracorde phrygien¹, tous deux séparés l'un de l'autre par un ton entier.

TABLEAU DES TÉTRACORDES				
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier $\frac{1}{2}$ = demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation	
Majeur	1 – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – 2 – 3 – 4	Ionien	
Mineur	1 – $\frac{1}{2}$ – 1	1 – 2 – \flat 3 – 4	Dorien	
Phrygien	$\frac{1}{2}$ – 1 – 1	1 – \flat 2 – \flat 3 – 4		

Avec degrés tonals 1, 4, et 5 ; et degrés modaux 2, \flat 3, \flat 6 et \flat 7

Fonctions des degrés :

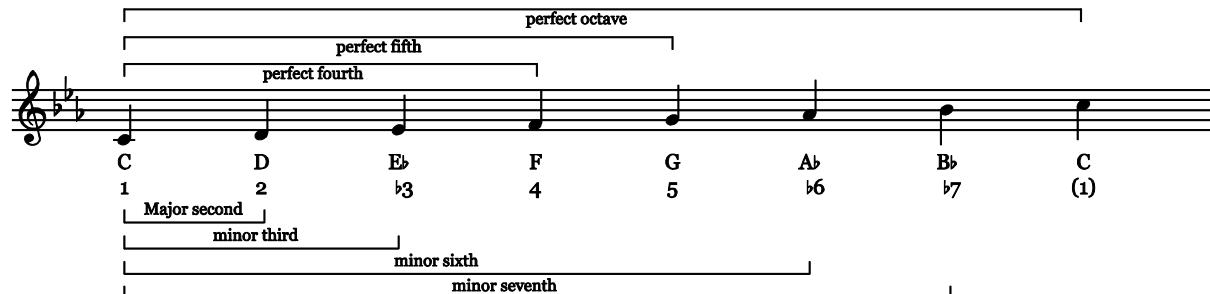
- 1 Tonique
- 2 Sus-tonique
- \flat 3 Médiane (**baissée**)
- 4 Sous-dominante
- 5 Dominante
- \flat 6 Sus-dominante (**baissée**)
- \flat 7 **Sous-tonique**
- 8 Tonique

Les gammes mineures (les modes mineurs : antique, harmonique, mélodique, et autres) empruntent leur nom, **mineur**, à la *tierce mineure* utilisée dans la gamme (voir intervalles ci-dessous).

¹ L'origine des noms des tétracordes sera claire lorsque nous connaîtrons tous les modes possibles.

Intervalles dans la gamme mineure antique

Les intervalles de la tonique aux degrés *modaux* sont **mineurs**, à l'exception de la seconde majeure. Tous les intervalles de la tonique aux degrés *tonals* sont (restent, comme en majeur) **justes**.



	Degré chiffré (= intervalle)	Intervalle	Qualité
De tonique (1) à ...	1	Unisson	Juste
	2	Seconde	majeure
	3	Tierce	mineure
	4	Quarte	Juste
	5	Quinte	Juste
	6	Sixte	mineure
	7	Septième	mineure
	8 = 1	Octave	Juste

GAMME MINEURE HARMONIQUE

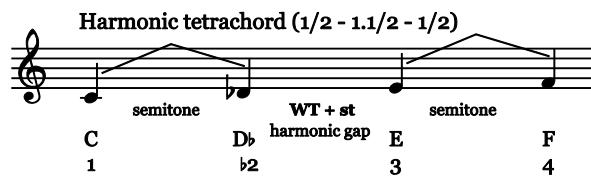
La gamme **harmonique** est *synthétique*¹ (gamme dont on altère un degré par rapport à l'armure). Elle a été "inventée" pour répondre aux règles de l'harmonie fonctionnelle², d'où le terme *harmonique*. La sous-tonique de la gamme antique ($\flat 7$) est haussée pour avoir une **sensible** (7).

Elle se construit avec un tétracorde mineur suivi d'un tétracorde harmonique, tous deux séparés par un ton entier.

TABLEAU DES TÉTRACORDES			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier $\frac{1}{2}$ = demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – 2 – 3 – 4	Ionien
Mineur	1 – $\frac{1}{2}$ – 1	1 – 2 – $\flat 3$ – 4	Dorien
Phrygien	$\frac{1}{2}$ – 1 – 1	1 – $\flat 2$ – $\flat 3$ – 4	
Harmonique	$\frac{1}{2}$ – 1 $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$	1 – $\flat 2$ – 3 – 4	

¹ Par opposition à gamme *naturelle*, comme les gammes majeure et mineure antique, et les modes que nous apprendrons plus loin : Ionien (= gamme majeure), Dorien, Phrygien, Lydien, Mixolydien, Aeolien (= gamme mineure antique) et Locrien.

² Voir [Fonctions harmoniques des accords](#), et aussi [Gamme mineure harmonique en tant que source](#).



La caractéristique la plus frappante du tétracorde harmonique est le grand intervalle, appelé *Harmonic gap* en anglais (« gouffre » harmonique¹), d'un ton entier + un demi-ton entre $\flat 2$ et 3 (voir tétracorde ci-dessus).

Cela devient $\flat 6$ et 7 dans la gamme harmonique (voir gamme complète ci-dessous).

C Harmonic minor scale

C D E_b F G A_b B C
1 2 3 4 5 6 7 (1)

minor tetrachord whole tone harmonic tetrachord

Avec degrés tonals 1, 4, et 5 ; et degrés modaux 2, $\flat 3$, $\flat 6$ et 7

- 1 Tonique
- 2 Sus-tonique
- $\flat 3$ Médiane (baissée)
- 4 Sous-dominante
- 5 Dominante
- $\flat 6$ Sus-dominante (baissée)
- 7 Sensible (*leading tone*)
- 8 Tonique

Intervalles dans la gamme mineure harmonique

Les intervalles de la tonique aux degrés *modaux* sont mixtes : seconde **majeure**, tierce **mineure**, sixte **mineure** et septième **majeure**. Tous les intervalles vers les degrés *tonals* sont (restent) **justes**.

perfect octave

perfect fifth

perfect fourth

Major second

minor third

minor sixth

Major seventh

C D E_b F G A_b B C
1 2 3 4 5 6 7 (1)

¹ Ce « gouffre » harmonique est parfois appelé *seconde augmentée*, ce qui est évidemment correct. Mais, pour éviter toute confusion, je réserve le terme de *seconde augmentée* au degré #2, qui forme une seconde augmentée avec la tonique d'un mode, d'une gamme ou d'un accord. Tous les intervalles analysés, et nommés, dans ce livre sont des intervalles formés à partir de la tonique, et non des intervalles entre d'autres degrés de la gamme.

	Degré chiffré (= intervalle)	Intervalle	Qualité
De tonique (1) à ...	1	Unisson	Juste
	2	Seconde	majeure
	$\flat 3$	Tierce	mineure
	4	Quarte	Juste
	5	Quinte	Juste
	$\flat 6$	Sixte	mineure
	7	Septième	majeure
	8 = 1	Octave	Juste

GAMME MINEURE MÉLODIQUE

La gamme **mélodique** est également *synthétique*. Elle a été "inventée" pour répondre aux règles de l'esthétique mélodique, d'où le terme *mélodique*. Afin d'éviter le « gouffre » harmonique entre $\flat 6$ et 7, on rehausse la sus-dominante baissée ($\flat 6$) de la gamme harmonique pour obtenir une sus-dominante « normale » (6).

La gamme mélodique se construit avec un tétracorde mineur suivi d'un tétracorde majeur, tous deux séparés par une ton entier. Du fait du mélange d'éléments mineurs et majeurs, cette gamme est parfois appelée *hybride*, en partie mineure, en partie majeure.¹

TABLEAU DES TÉTRACORDES			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier $\frac{1}{2}$ = demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – 2 – 3 – 4	Ionien
Mineur	1 – $\frac{1}{2}$ – 1	1 – 2 – $\flat 3$ – 4	Dorien
Phrygien	$\frac{1}{2}$ – 1 – 1	1 – $\flat 2$ – $\flat 3$ – 4	
Harmonique	$\frac{1}{2}$ – 1 $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$	1 – $\flat 2$ – 3 – 4	

C Melodic minor scale

With tonal degrees 1, 4, and 5; and modal degrees 2, $\flat 3$, 6 and 7²

¹ La gamme mélodique est connue en allemand sous le nom de gamme Dür-Moll, ce qui signifie en partie mineur, en partie majeur (ou *hybride*). L'appellation bizarre de Dür-Moll, ou l'opposé de l'ordre des tétracordes, sera expliquée aux chapitres [Le sous-dominant mélodique : IV7^{#11} \[Lydb7\]](#) et [Gamme Majeurb6 en tant que source](#).

² Dans les écoles classiques, on apprend que la gamme mélodique n'est *qu'ascendante*. En *descendant, on doit toujours jouer mineur antique*. Il existe pourtant plein d'exemples – notamment chez Bach – de gammes mélodiques descendantes. Monter en mélodique, et puis redescendre en antique, est (1) un exercice pratique et (2) qui « sonne bien » : on travaille deux gammes en un seul exercice, et, le mélodique ascendant sonne « dominant », tandis que l'antique descendant sonne « résolution en tonique ».

- 1 Tonique
- 2 Sus-tonique
- b3 Médiane (baissée)**
- 4 Sous-dominante
- 5 Dominante
- 6 Sus-dominante (« normale »)**
- 7 Sensible (leading tone)**
- 8 Tonique

Intervalles dans la gamme mineure mélodique

Les intervalles de tonique aux degrés *modaux* sont **majeurs**, à l'exception de **l'indispensable tierce mineure**.¹ Tous les intervalles entre tonique et degrés *tonals* sont (restent) **justes**.

The diagram shows a musical staff in G minor (one flat) with notes C, D, Eb, F, G, A, B, C. Brackets above the staff label the intervals: "perfect octave" (from C to C), "perfect fifth" (from C to G), and "perfect fourth" (from C to F). Brackets below the staff label the intervals: "major second" (from C to D), "minor third" (from D to Eb), "major sixth" (from C to A), and "major seventh" (from C to B).

	Degré chiffré (= intervalle)	Intervalle	Qualité
De tonique (1) à ...	1	Unisson	Juste
	2	Seconde	majeure
	b3	Tierce	mineure
	4	Quarte	Juste
	5	Quinte	Juste
	6	Sixte	majeure
	7	Septième	majeure
	8 = 1	Octave	Juste

¹ Comparez cette gamme avec la gamme majeure : le seul degré baissé est le **b3**.

Sans cette tierce mineure, la gamme (ou mode) mélodique ne serait pas appelée « mineure ».

GAMMES MINEURES RELATIVES DANS LE CYCLE DES QUINTES

C b	G b	D b	A b	E b	B b	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#
7 b	6 b	5 b	4 b	3 b	2 b	1 b	0	1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
A bm	E bm	B bm	Fm	Cm	Gm	Dm	Am	Em	Bm	F#m	C#m	G#m	D#m	A#m
B b	B b	B b	B b	B b	B b	B b		F#	F#	F#	F#	F#	F#	F#
E b	E b	E b	E b	E b	E b			C#	C#	C#	C#	C#	C#	C#
A b	A b	A b	A b	A b				G#	G#	G#	G#	G#	G#	G#
D b	D b	D b	D b					D#	D#	D#	D#	D#	D#	D#
G b	G b	G b							A#	A#	A#	A#	A#	A#
C b	C b									E#	E#	E#	E#	E#
F b											B#			
-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	+4	+5	+6	+7

A retenir :

Quintes ascendantes, l'ordre des # :

F – C – G – D – A – E – B

Quintes descendantes, l'ordre des b :

B – E – A – D – G – C – F

Les gammes mineures, elles aussi, suivent ce même ordre. A mineur est le "point 0", sans dièses ni bémols (entre crochets dans la série ci-dessous).

Montant : ... – A**b** – E**b** – B**b** – F – C – G – D – [A] – E – B – F# – C# – G# – D# – A# – ...

Descendant : ... – A# – D# – G# – C# – F# – B – E – [A] – D – G – C – F – B**b** – E**b** – A**b** – ...

Les gammes mineures sont situées une tierce mineure en dessous de leur gamme majeure relative.

Gammes pentatoniques

PENTATONIQUE MAJEURE ET MINEURE

Les **gammes pentatoniques** majeures et mineures, qui ne comptent que cinq notes différentes (*πέντε, pente* : cinq), sont très utilisées en musiques populaires (folklorique, ethnique, blues, rock et pop). Ces gammes résument les gammes majeures et mineures en ne conservant que les notes essentielles – la tonique, la tierce (majeure ou mineure) et la quinte (plus 2 autres notes) – et en éliminant les notes qui créent des demi-tons dans la gamme.

Notes éliminées en majeur :

La quarte	– demi-ton au-dessus de la tierce majeure	(→ F en C majeur)
La septième	– demi-ton en-dessous de la tonique	(→ B en C majeur)

Notes éliminées en mineur :

La seconde	– demi-ton en-dessous de la tierce mineure	(→ B en A mineur)
La sixte mineure	– demi-ton au-dessus de la quinte	(→ F en A mineur) ¹

On remarquera que C majeur pentatonique (CMaj5t) est relatif à A mineur pentatonique (Am5t).² Elles ont toutes deux exactement les mêmes notes, tout comme la gamme de C majeur (à 7 notes) est relative à la gamme de A mineur antique.

Les sauts créés par les notes manquantes sont des tierces mineures.³
(De 3 à 5, et de 6 à 8, en Maj5t – de 1 à b3, et de 5 à b7, en m5t).

Ces gammes sont universelles. Selon certains théoriciens, il s'agit de nos gammes ancestrales. On doit les connaître parce qu'elles sont très pratiques pour improviser. Mais, comme elles sont justement si pratiques, beaucoup de débutants (et de musiciens pop) ont tendance à en abuser, ce qui débouche trop souvent à une utilisation inappropriée. En revanche, il existe aussi des usages très créatifs et artistiques des gammes pentatoniques.⁴

¹ Nous apprendrons que le degré 4 est une "note à éviter" sur un accord majeur (F est à éviter sur l'accord de C), et que le degré b6 est une note à éviter sur un accord mineur (F est à éviter sur l'accord de Am), ce qui est une bonne raison supplémentaire pour supprimer cette note dans les gammes pentatoniques.

² J'utiliserai ces abréviations là où nécessaire.

³ Dans nos classes de solfège flamandes, ces tierces mineures sont appelées "tierces de coucou", car elles ressemblent au cri du coucou lorsqu'elles sont chantées en descendant. De nombreux cours de chant pour débutants commencent par la tierce de coucou (sol-mi).

⁴ Il existe de nombreux livres sur l'utilisation créative des gammes pentatoniques qui vous permettront d'aller beaucoup plus loin en la matière que ce qui est développé dans ce livre.

GAMMES BLUES

Les gammes Blues sont des pentatoniques auxquelles ont été ajoutées des **blue notes** qui donnent le son typiquement Blues. Le Blues est un sujet que nous développerons plus tard¹, mais il est utile de déjà présenter ses gammes. Elles ont une influence majeure sur *toute* la musique populaire américaine. Le Blues est à l'origine du Jazz², du Rhythm & Blues, de la Soul et du Rock & Roll (entre autres).

La gamme Blues (traditionnelle) est une gamme pentatonique mineure avec $\sharp 4$ (quarte haussée³) comme blue note supplémentaire :

A Blues Scale

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: 1 (A), b3 (B-flat), 4 (C), #4 (D-sharp), 5 (E), b7 (F-sharp), (1) (G).

Comme on joue traditionnellement cette gamme en Blues *majeur*⁴, b3 (la tierce *mineure*) et b7 (la septième *mineure*) sont également des blue notes (par opposition à 3, la tierce *majeure*, et 7, la septième *majeure*). Ainsi, la gamme Blues a trois blue notes : b3, #4 et b7.

La gamme majeure qui lui est relative, bien qu'elle ne soit pas habituellement appelée gamme Blues, est cependant très utilisée en Blues aussi. Je l'appellerai, par commodité, la **Major Blues Scale**. C'est une pentatonique majeure avec b3 (la tierce baissée⁵) comme blue note supplémentaire :

C Major Blues Scale

A musical staff with a treble clef and a key signature of no sharps or flats. The notes are: 1 (C), 2 (D), b3 (E-flat), 3 (F), 5 (G), 6 (A), (1) (C).

Notez bien que C Major Blues contient exactement les mêmes notes que A (mineur) Blues, D \sharp (#4 en A Blues) étant enharmonique à E \flat (b3 en C Major Blues).

Bien que l'utilisation des blue notes et des gammes Blues soit également possible, et souvent même de bon goût, dans d'autres contextes que le Blues, je parlerai généralement de pentatonique mineure (**m5t**) et de pentatonique majeure (**Maj5t**) dans des contextes non Blues (avec ou sans blue note, à votre guise). Dans des contextes spécifiquement Blues, par contre, je parlerai plutôt de gammes **Blues** et **Maj.Blues**.

Il existe aussi une gamme dite « *Extended Blues* » que nous verrons également plus loin.

¹ Voir [A Short-Cut to the Blues](#).

² Pensez au célèbre label de jazz, le "Blue Note Records".

³ On voit aussi souvent cette blue note notée b5 (quinte diminuée) dans les livres et sur les partitions.

⁴ Et en blues mineur également.

⁵ Parfois notée comme seconde haussée (#2).

Accords

CONSTRUCTION DES ACCORDS

Un accord se décrit assez simplement comme ...

- Un empilement de tierces (majeures et/ou mineures).¹
 - Avec un minimum de trois notes différentes, et un maximum de sept.²
- Le nombre de notes différentes utilisées détermine la densité de l'accord.

La complexité des accords réside dans le fait qu'une fois qu'ils sont construits, il est possible d'effectuer de nombreuses manipulations sur le *voicing* de l'accord – c'est-à-dire sur la manière dont vous répartissez le contenu de l'accord entre (par ex.) les différentes voix d'un chœur, les différentes "voix" d'un ensemble de cuivres, les différentes octaves de votre clavier, ...

- On peut redoubler certaines notes, ou toutes les notes.
Les redoublements ne modifient pas, en soi, la densité de l'accord.
C – E – G – C – E – G – C reste toujours une *triade* (accord de trois notes) de C majeur.
- On peut jouer les notes dans n'importe quel ordre et renversement que l'on veut.
G – E – C est toujours une triade de C majeur.
- On peut séparer les notes de l'accord par des intervalles étroits ou larges, au choix – secondes, quartes, quintes, sixièmes ou septièmes (et même plus).
- On peut supprimer n'importe quelle note de l'accord, et/ou ajouter de nouvelles notes (nouvelles tierces), jusqu'à sept (ou huit) notes différentes, comme on veut.
- Certaines notes sont à éviter pour conserver la stabilité et la fonctionnalité de l'accord.

Tous ces choix sont laissés à la créativité du compositeur, arrangeur, improvisateur ou interprète. Les possibilités d'écriture, et de jeu, pour un seul accord, sont innombrables. Aucune de ces manipulations ne modifie la fonction de l'accord (ou le type d'accord). Raison pour laquelle, en harmonie jazz, les accords sont analysés (et notés) selon leur *fonction* (ou *type*), et leur *gamme d'accord*, et jamais selon leur *voicing* ou leur *densité*.

De plus, un accord est une mini-structure tonale en soi, avec sa propre tonique (la *fondamentale*) et ses propres degrés. J'ai souvent constaté qu'il s'agit là du principal écueil pour la plupart des étudiants. En analyse, il faut toujours être capable de voir un accord sous deux angles différents :

1 Être capable d'analyser un accord **sur lui-même** (*gamme d'accord*, analyse *verticale*).

2 Pouvoir analyser un accord **dans la tonalité** (*gamme source*, ou analyse *horizontale*).

Les deux perspectives seront étudiées dans la partie suivante.

Mais d'abord, nous avons besoin de certaines normes pour pouvoir travailler avec les accords.

¹ L'empilement – ou empilement mixte – de secondes, de quartes, de quintes, de sixtes ou de septièmes (et même plus) est tout-à-fait une option. Mais ce type de voicing peut toujours être réduit, en analyse, à la construction usuelle en tierces.

² Avec seulement deux notes différentes, on ne parle pas encore d'un accord, mais seulement d'une partie d'un accord qui reste à déterminer. Huit notes différentes sont aussi exceptionnellement possibles. Avec plus de huit tons, les accords deviennent des clusters (« grappes ») trop denses et perdent leur clarté, entraînant du même coup une perte de fonction.

STRUCTURE D'UN ACCORD

La fondamentale

La *fondamentale* est la tonique (la note centrale, *root* en anglais) de l'accord. Elle donne son nom à l'accord.

Pour éviter toute confusion, j'utiliserai toujours le terme de *fondamentale* pour un accord (et une gamme d'accord), et le terme de *tonique* pour une gamme source (ton ou tonalité).

Notes d'accords

Les notes d'accord, **tierce** (3), **quinte** (5) et **septième** (7), forment le « corps » de l'accord.

En théorie classique, la septième est vue comme tension. Une triade, étant (presque toujours) consonante, est vue comme accord *parfait*, tandis qu'un accord de quatre notes, toujours (plus ou moins) dissonant, est vu comme accord « tendu ». Pas en jazz. Encore une fois, la densité de l'accord n'est pas prise en compte. Les accords de quatre notes sont la norme, car ils donnent plus d'informations sonores sur la *fonction* de l'accord.¹

La **tierce** (3) et la **septième** (7) sont les « **guide tones** ». Ce sont ces degrés qui donnent à l'accord son son typique (tierce majeure ou mineure ? septième majeure ou mineure ?). Ils "guident" l'oreille dans la bonne couleur et la bonne fonction.

La quinte juste (5) sonne en consonance ouverte – presque à l'unisson – avec la fondamentale et n'est donc pas indispensable, c'est pourquoi elle est souvent exclue de l'accord. Cela n'altère en rien le son essentiel, ou la fonction, de l'accord.

La super-structure

La **super-structure** est formée par les **tensions** (T) et les **notes à éviter** (Av – de **Avoid**) : la neuvième (9), la onzième (11) et la treizième (13).

9, 11 et 13 sont exactement les mêmes degrés que 2, 4 et 6. Mais suivant la logique d'une construction en tierces, ces notes n'apparaissent qu'au-delà de l'octave (8), d'où : 9, 11 et 13. Bien qu'il nous arrive d'utiliser quand même 2, 4 et 6 pour certains symboles d'accords.

Block chord = accord plaqué ; broken chord = accord brisé ; 11 est à éviter (Av11) (voir [Gamme d'accord](#))

Pour lecteurs avancés : Notez que le symbole d'accord (C^Δ) dans l'exemple ci-dessus ne mentionne pas la présence des tensions 9 et 13. En jazz, on ne le fait généralement pas, pour deux raisons principales :

- 1 L'utilisation d'accords « lourds » (dans ce cas $C^{\Delta 9/13}$) gène la lecture et bloque l'interprète.
- 2 Avec certains accords, et dans certains contextes, on peut altérer les tensions. On laisse donc à l'interprète le choix précis des tensions (avec parfois aussi des changements modaux). Un symbole d'accord de quatre notes donne cette liberté.

¹ L'utilisation de triades, au lieu d'accords à quatre notes, est bien sûr un choix de style justifié.

N'oubliez pas que vous pouvez toujours laisser tomber la septième (ou tout autre degré) si vous le souhaitez.

CHIFFRAGE DES ACCORDS

	Degré		Symboles	Symboles alternatifs
	1	FONDAMENTALE	C, C♯ ou Db, D, D♯ ou Eb, F, etc.	
CORPS	3 b3	Tierce majeure = normale Tierce mineure	Pas de symbole m	–
	5 b5 #5	Quinte juste = normale Quinte diminuée Quinte augmentée	Pas de symbole b5 #5	° (voir plus bas) +
	b7 7 bb7	Septième mineure = normale Septième majeure Septième diminuée	7 Δ	maj7 ° (voir plus bas)
SUPER-STRUCTURE	9 b9 9	Neuvième majeure (ou seconde) Neuvième mineure Neuvième augmentée	9 (avec 7 ^e) 7b9 7#9	2 (sans 7 ^e)
	11 #11	Onzième juste (ou quarte) Onzième augmentée	sus4 #11	11
	13 b13	Treizième majeure (ou sixte) Treizième mineure	13 (avec 7 ^e) 7b13	6 (sans 7 ^e)

Symboles spécifiques :

- ° diminué combine b3, b5, bb7
- ϕ demi-diminué combine b3, b5, b7 (identique à **m7b5**)
- alt altéré combine (sans 5^{te}) b9, #9, #11, b13 (toutes tensions altérées)
- 6/9** six/neuf combine 9, 13 (sur triade) (sans 7^e)

Voir aussi [Maîtrise des tensions](#).

Renversement d'accords

Un accord peut être renversé en utilisant *une autre note d'accord* (3, 5 ou 7) que la fondamentale à la basse. On indique alors la basse avec un « slash » (barre oblique).

C7 est en position fondamentale, avec la fondamentale dans la basse.

C7/E = C7 avec E (tierce majeure) à la basse (1^{er} renversement).

C7/G = C7 avec G (quinte juste) à la basse (2^e renversement).

C7/Bb = C7 avec Bb (septième mineure) à la basse (3^e renversement).

Accords hybrides

Un accord hybride s'écrit aussi avec un slash. Ce type d'accord permet d'éviter des accords trop « lourds » et de fournir *un peu* d'informations sur le voicing et la densité de l'accord.

Bb^A/C semble être Bb^A avec neuvième (C) à la basse.

Gm7/C semble être Gm7 avec onzième (C) à la basse.

Eb^A/C semble être Eb^A avec treizième (C) à la basse.

Gb7/C semble être Gb7 avec onzième (haussée) (C) à la basse.

Mais les tensions (9, 11 ou 13) ne sont jamais utilisées à la basse. Il s'agit ici d'accords hybrides dont la basse est en fait la vraie fondamentale. L'accord, lui, est une combinaison de tensions (la super-structure, avec ou sans notes d'accord 3, 5 ou 7).

Bb^A/C = accord de C sans 3 ni 5 avec b7, 9, 11, 13 → C13sus4

Gm7/C = accord de C sans 3 avec 5, b7, 9, 11 → C9sus4

Eb^A/C = accord de C avec b3, 5, b7, 9 → Cm9

Gb7/C = accord de C avec 3 (Fb = E), sans 5, avec b7, b9, #11 (Gb = F#) → C7^{b9/#11} ou C7alt

Le dernier exemple, D/C, peut être

- Soit un accord renversé : D7 avec b7 (C) à la basse.
- Soit un accord hybride : C, sans 3, ni 5, ni 7, avec 9, #11, 13 → C9^{#11/13} ou C^Δ9^{#11/13}

Le contexte du morceau devrait fournir la bonne réponse.

Autres symboles d'accords

Les symboles d'accord « modernes » sont apparus au début du 20^e siècle, et aujourd'hui encore, certains éditeurs de musique et musiciens utilisent *leurs propres* symboles d'accord (selon le style, la nationalité, la compréhension des accords, le voicing, la densité, ...). Cela entraîne des débats sur la question de savoir quels symboles d'accords sont « les bons ». Et, sur Internet, on voit surgir des symboles des plus « inventifs », mais malheureusement bien souvent erronés. Tout cela crée beaucoup de confusion chez les jeunes étudiants.

J'essaie, dans la mesure du possible, de clarifier un peu les choses, ci-dessous.

Symboles	Utilisé pour	Alternative plus correcte
<i>Symboles corrects, mais obsolètes ou non universels</i>		
Noms <i>relatifs</i> :		Noms <i>absolus</i> :
Do Re Mi Fa Sol La Si	La fondamentale	C D E F G A B
Noms de notes allemands :		
B (au lieu de B♭) H (au lieu de B)		B♭ B
Cis, Dis, Eis ...¹ Ces, Des, Es ...		C♯, D♯, E♯ ... C♭, D♭, E♭ ...
min, MI	Accords mineurs	m, –
MA7, M7	Accords de septième majeure	Δ, maj7
dim	Accords de septième diminuée	◦
aug	Accords de quinte augmentée	#5, +
<i>Symboles corrects, mais inutiles</i>		
Δ7	Accords de septième majeure	Δ, maj7
°7	Accords de septième diminuée	◦
5+	Accords de quinte augmentée	#5, +
add2, add9	Ajout de tension 9 à une triade	2
add6, add13	Ajout de tension 13 à une triade	6

¹ Les écoles de musique allemandes et hollandaises suggèrent d'utiliser "is" pour remplacer "dièse", et "es" pour remplacer "bémol". Ainsi est-il possible de chanter, et de différencier par nom, les notes bémolisées ou diésées en une seule syllabe : "d – e – fis – e – es – d" pour chanter "d – e – f♯ – e – e♭ – d".

Cela peut être bien utile au chant syllabique, mais on ne *devrait pas* y recourir pour les accords.

Symboles	Utilisé pour	Alternative plus correcte
Symboles corrects (<i>typiquement guitare</i>) (qui tentent vainement de dire quelque chose sur le <i>voicing</i> de l'accord)		
add4, add11	Ajout de tension 11 à une triade <i>mineure</i>	m4, m11 (+ tabs de guitare)
OMIT3, OMIT5, ... no3rd, no5th, ...	Pour supprimer un degré à l'accord	Accord fonctionnel complet (+ tabs de guitare)
5 Par ex. C5	“Power chord” (accord sans tierce)	Accord fonctionnel complet (+ tabs de guitare)
<i>S'il vous plaît, évitez d'utiliser !</i>		
M	Triade majeure	Pas besoin de symbole
7M, 7+	Accords de septième majeure	Δ, maj7
– ou + Par ex. 9-, -9, 9+, +9	Hausser ou baisser les tensions	♭ ou ♯
sus2¹	Ajout de tension 9 à une triade	2
add4, add11	Ajout de tension 11 à une triade <i>majeure</i>	“Pas idéal”, 11 est <i>avoid</i> (sauf raison modale ²)

Le symbole Δ : Certains musiciens rejettent le symbole Δ (pour les accords maj7) parce que le *triangle* désigne la *triade*. C'est correct, et cela reflète la façon classique de penser les trois accords principaux : I et IV, **sans** septième et V7, **avec** septième.

Et pourtant l'argument est curieux, parce qu'une triade n'a pas besoin de symbole particulier (C = triade majeure, et Cm = triade mineure). Pour un musicien de jazz, qui préfère *toujours* ajouter des septièmes aux accords, le triangle (C^Δ ou Cm^Δ) signifie que la septième, sur *cette triade*, **doit être majeure**.

On *peut* bien sûr *préférer* jouer l'accord sans septième, à cause du demi-ton dissonant entre la septième et la fondamentale (surtout quand la fondamentale est à la mélodie !). Mais si on aime les accords jazzy, on joue **maj7**. Et si on la trouve malgré tout dérangeante, on joue **6 au lieu de maj7** (C6 ou Cm6).

Règle générale pour les tensions dans les accords chiffrés : Evitez de noter trop de tensions dans vos accords, sauf si la mélodie ou l'arrangement l'exige. Le contexte musical devrait toujours fournir suffisamment d'informations sur les tensions à utiliser, sans avoir besoin de les reprendre dans le chiffrage. Et lorsque plusieurs tensions, différentes, sont possibles, il vaut mieux laisser le choix à l'improvisateur. Le fait de devoir lire trop de tensions est « lourd », bloque l'interprète, et n'offre pas assez de liberté.

¹ Voir [L'accord V7sus4](#).

² Voir [Voicings modaux « typiques »](#).

GAMME D'ACCORD

Une **gamme d'accord** est une gamme d'improvisation spécifique associée à un accord spécifique. Dans ce livre, une gamme d'accord est toujours notée entre crochets, symbolisant la temporalité de la gamme [partant du tout premier temps de l'accord, jusqu'à ce que l'on quitte l'accord] (par ex. [Ionien], souvent abrégé [Ion]). Ces crochets permettent également d'éviter toute confusion avec les gammes sources.

Une gamme d'accord est une représentation échelonnée par degrés (au lieu de tierces) de l'accord complet : les **notes d'accord** (1, 3, 5, 7) et les **tensions** (ou notes à éviter) (9, 11, 13).

Les *tensions* sont des rajouts possibles, des « notes d'accord » supplémentaires, qui colorent et enrichissent l'accord sans en altérer la fonction prévue, et sans le déstabiliser.

Les *notes à éviter (avoid)* ne peuvent pas être rajoutées à l'accord, faute de déstabiliser l'accord. Elles peuvent par contre être jouées à la mélodie, étant essentiellement une *note d'approche* de la note d'accord qui se situe juste en-dessous (voir [Maîtrise des notes à éviter](#)). Il est facile de repérer les notes à éviter dans une gamme d'accord : elles se situent toujours *un demi-ton au-dessus d'une note d'accord*.

A musical staff in G clef. The notes are: C (root), E (T9), G (3), B (Av11), D (5), F# (T13), A (7), and C (1, root). The notes are connected by vertical stems and horizontal beams. The note B is labeled 'Av11' (Approach note 11) because it is a half-step above the root C.

1, 3, 5, 7 sont les notes d'accord – **2, 4, 6** forment la super-structure :
2 et 6 sont des tensions (T9 et T13) – 4 est avoid (Av11) parce que demi-ton au-dessus de 3.

Remarques importantes sur les notes à éviter :

- Dans les accords Δ (voir ci-dessus), la fondamentale supérieure (1) se situe un demi-ton au-dessus de la note d'accord 7. Mais évidemment, la fondamentale (elle-même note d'accord) n'est pas une note à éviter.
- Lorsque 1 est à la mélodie, il est préférable d'éviter la septième dans l'accord, afin d'éviter la dissonance d'un demi-ton entre 7 et 1.
- On peut jouer **C** (triade) ou **C6** (accord de 4 notes) à la place. Les accords 6 remplacent bien souvent les accords Δ , ils gardent la même fonction.
- N'oubliez pas que les notes à éviter sont *mélodiquement* disponibles tant qu'elles se résolvent sur une note d'accord. « Éviter » ne signifie pas « ne pas jouer » mais « ne pas ajouter à l'accord ».
- Les accords dominants n'ont pas de notes à éviter, sauf Av11 (à moins de supprimer la tierce majeure => effet sus4). $\flat 9$ et $\flat 13$ sont bien des tensions disponibles, même si elles sont un demi-ton au-dessus des notes d'accord 1 et 5.
- Les notes *chromatiques* (celles qui ne font pas partie de la gamme d'accord, les notes qui sont « out ») sont aussi disponibles *à la mélodie*, comme *approches chromatiques* (des *sensibles* ou *leading tones*, montant ou descendant par demi-ton aux notes et aux tensions de l'accord).

HARMONIE FONCTIONNELLE EN MAJEUR

L'expression **harmonie fonctionnelle** évoque l'utilisation de *cadences* : séquences d'accords, ayant une *fonction* spécifique, qui finissent par se résoudre à *l'accord de tonique*, confirmant ainsi la tonalité. C'est encore le système harmonique le plus utilisé, ou du moins le plus entendu, en musique, tant en musiques « traditionnelles » que dans le « mainstream »¹ jazz.

La gamme majeure, étant la référence culturelle, sert de norme à l'apprentissage de l'harmonie fonctionnelle. Nous allons donc commencer par apprendre les concepts de base nécessaires à la composition et à l'analyse de la musique fonctionnelle en majeur : gamme source et accords diatoniques, fonctions harmoniques des accords, cadences fonctionnelles, analyse, modulation, gammes d'accords (et modes).

Gamme majeure en tant que source

Une gamme source est un mode qui génère des accords (et des gammes d'accords). Utilisons la gamme majeure (ou le mode ionien²) comme gamme source.

SÉRIE DES ACCORDS DIATONIQUES EN MAJEUR

Empilez des tierces, jusqu'à quatre notes (fondamentale et notes d'accords 3, 5 et 7), sur chaque note de la gamme source, en n'utilisant que des notes diatoniques.³

A musical staff in G clef shows seven chords stacked vertically. From bottom to top, they are: I (CΔ), II (Dm7), III (Em7), IV (FΔ), V (G7), VI (Am7), and VII (Bm7⁵). Each chord is shown with its root note on the bottom line and three other notes above it, forming a stack of three or four notes.

Les accords diatoniques de la gamme de C Majeur sont :

I	est un accord de C	C – E – G – B	1 – 3 – 5 – 7	→	C ^Δ
II	est un accord de D	D – F – A – C	1 – ♭3 – 5 – ♭7	→	Dm7
III	est un accord de E	E – G – B – D	1 – ♭3 – 5 – ♭7	→	Em7
IV	est un accord de F	F – A – C – E	1 – 3 – 5 – 7	→	F ^Δ
V	est un accord de G	G – B – D – F	1 – 3 – 5 – ♭7	→	G7
VI	est un accord de A	A – C – E – G	1 – ♭3 – 5 – ♭7	→	Am7
VII	est un accord de B	B – D – F – A	1 – ♭3 – ♭5 – ♭7	→	Bm7⁵

Mémorisez la série diatonique en majeur

I^Δ – II^{m7} – III^{m7} – IV^Δ – V⁷ – VI^{m7} – VII^{m7⁵}

¹ Le terme « mainstream » est quelque peu désuet.

Le jazz « courant » actuel mélange des caractéristiques tonales, modales et même parfois a-tonales.

² Voir plus loin [Gammes d'accords en majeur](#).

³ Diatonique signifie « qui fait partie de la gamme ».

I^Δ est l'**accord de tonique**, tout comme le degré 1 est la *note tonique*.

I^Δ , IV^Δ et $V7$, les trois accords *majeurs* construits sur les *degrés tonals*, sont les **accords principaux**, souvent appelés *accords générateurs* (de ton) ou *accords tonals*.

$IIm7$, $IIIIm7$, $VIIm7$ et $VIIIm7^5$, les quatre accords *mineurs* construits sur les *degrés modaux*, sont appelés, en jazz, **accords de substitution**.¹

FONCTIONS HARMONIQUES DES ACCORDS

Il y a trois fonctions harmoniques possibles, selon les degrés de la gamme source qui sont inclus dans l'accord.

Fonction DOMINANTE - Très instable

Les accords qui contiennent le degré 4 (la sous-dominante F) et le degré 7 (la sensible B) de la gamme source sont **dominants**. Ils sont *très instables*, avec une *fonction harmonique forte vers* (= ils veulent se résoudre à) l'*accord de tonique I^Δ (fonction con-centrique)*.

Le triton de la tonalité

Rappelez-vous que nous avons décrit le degré 4 de la tonalité (la sous-dominante) comme étant très instable, et le degré 7 (la sensible) comme étant fortement dissonant par rapport à la tonique (voir [Fonctions des 12 notes de la tonalité](#)). Remarquons également la place des degrés 7 et 4 lorsque la gamme source est exprimée dans le cycle des quintes² :

B – E – A – D – G – C – F

Ces deux degrés forment, ensemble, le **triton de la tonalité**.

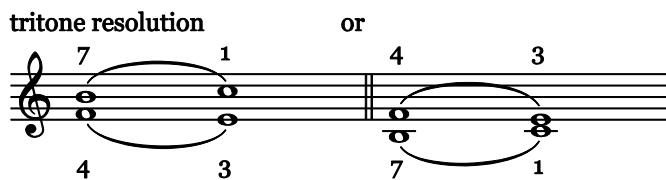
Toute gamme majeure ne contient *qu'un seul triton* (deux en fait, mais l'un n'est que renversement de l'autre : la quarte augmentée > F – B, et la quinte diminuée > B – F).

The image contains two musical diagrams. The top diagram shows the cycle of fourths (P4) starting from the note B. It consists of seven notes: B (Degree 1), E (Degree 2), A (Degree 3), D (Degree 4), G (Degree 5), C (Degree 6), and F (Degree 7). Above each note is its name and its interval from the previous note. The bottom diagram shows the cycle of fifths (P5) starting from the note B. It consists of seven notes: F (Degree 1), B (Degree 2), E (Degree 3), A (Degree 4), D (Degree 5), G (Degree 6), and C (Degree 7). Above each note is its name and its interval from the previous note. Both diagrams are set against a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

¹ Voir [Substitution d'accords](#) plus loin.

² Exprimée ici en quintes descendantes, comme le seront la plupart des cadences.
Voir [Cadences fonctionnelles en majeur](#).

Le triton est instable et dissonant, ce qui nécessite une *résolution* (= ramener le son à une sensation de *repos*, ou de *stabilité*). Voici comment le triton se résout :



4 se résout par demi-ton vers le bas (*sensible descendante*) à la tierce majeure (3).

7 se résout par demi-ton vers le haut (*sensible montante*) à la tonique (1).¹

Les deux tons de résolution, 1 et 3, forment l'essence de l'accord tonique I^Δ (et de la gamme source) : la fondamentale (tonique) + la tierce *majeure* (d'où l'accord *majeur* et la gamme *majeure* tirent leur nom de *majeur*).

L'(es) accord(s) de dominante

V7 et **VIIIm7^{b5}** contiennent le triton (4 et 7) de la tonalité.

L'accord principal **V7** donne son nom, **dominant² (D)**, à cette fonction.

Les deux accords sont **D (ominants)**.

The harmonic progression shown is: I Maj7, II Im7, III Im7, IV Maj7, **V7**, VI Im7, (VIIIm7^{b5}). The chords are labeled above the staff as T (Tonic), SD (Sub-Dominant), and D (Dominant) respectively.

Le triton (F et B) sont également les *guide tones* ($\flat 7$ et 3) du V7 (G7)³ ...

... et la *fondamentale* (1) et la *quinte diminuée* ($\flat 5$) du VIIIm7^{b5} (Bm7^{b5}).

Remarque importante concernant le VIIIm7^{b5}

L'accord VIIIm7^{b5} est noté entre parenthèses parce que cet accord n'est (presque) jamais utilisé comme accord de dominante. S'il est (exceptionnellement) utilisé comme dominant, il sonne plutôt comme inversion du V7 : V7/3 = V7 avec sa tierce à la basse.

Nous rencontrerons cet accord le plus souvent (pour ainsi dire, toujours) comme accord II-relatif : un accord de sous-dominante dans une cadence secondaire vers un autre accord diatonique.⁴

¹ En jazz, le degré 7 est souvent laissé sans résolution. Il est habituellement maintenu en suspens comme septième majeure (typique) dans l'accord tonique I^Δ qui suit.

² Le degré 5 est la note *dominante* de la gamme (voir [Fonctions des 12 notes de la tonalité](#)).

³ Soyez toujours bien conscient des deux perspectives d'analyse. Analysez l'accord (et ses notes d'accord), (1) dans la tonalité du morceau (par rapport à la **gamme source** : analyse *horizontale*) (2) sur lui-même (par rapport à la **gamme d'accord** : analyse *verticale*).

⁴ Voir [Cadence mineure IIIm7b5-V7](#).

Fonction SOUS-DOMINANTE – Modérément instable

Les accords qui contiennent le degré 4 (la sous-dominante) de la gamme source sont **sous-dominants**. Ils sont *modérément instables*, avec une *fonction harmonique peu distincte*, mais *qui s'éloigne clairement de l'accord de tonique I^Δ* (fonction *ex-centrique*).

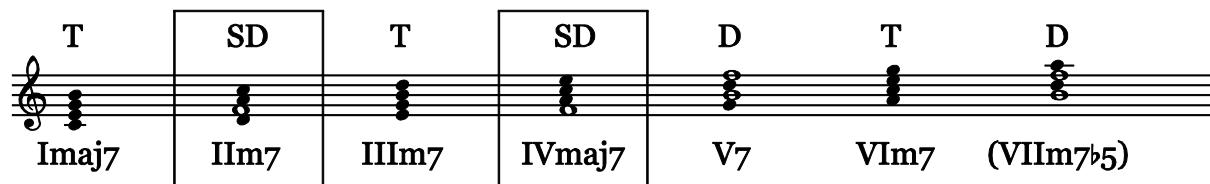
Ces accords sont (encore toujours) instables à cause de la présence du degré 4 instable, mais ils ne tendent pas vers l'accord de tonique, à cause de l'absence de la sensible 7.

Les accords de sous-dominante

IIm7 et IV^Δ contiennent le degré 4 (sans degré 7).

L'accord principal IV^Δ donne son nom, **sous-dominant¹ (SD)**, à cette fonction.

Les deux accords sont **SD (Sous-Dominants)**.



Le degré 4 de la gamme source est la tierce mineure ($\flat 3$) du IIm7 ...

... et la fondamentale du IV^Δ.

Fonction TONIQUE - Stable

Les accords *sans degré 4* (mais bien le degré 3) sont **toniques**. Ils sont stables.

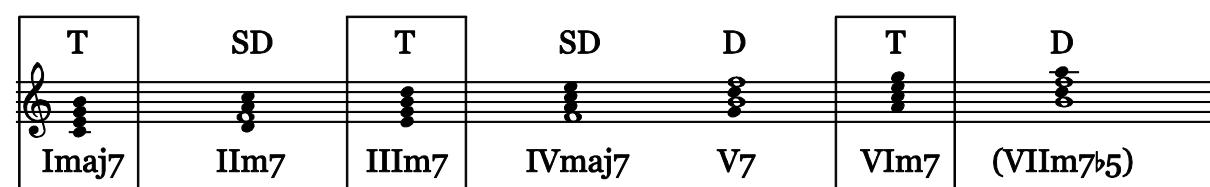
Ils procurent une sensation de repos, une résolution (un « *coming home* »).

Les accords de tonique

I^Δ, IIIIm7 et VIm7 ne contiennent pas le degré 4.

L'accord principal I^Δ donne son nom, **tonique² (T)**, à cette fonction.

Les trois accords sont **T (toniques)**.



Remarque importante concernant IIIIm7 et VIm7 :

IIIIm7 et VIm7 sont des accords toniques, oui, mais ils ne donnent jamais la même sensation de *résolution* que I^Δ, *seul véritable accord de fin* (finalis).

C'est précisément la raison pour laquelle IIIIm7 et VIm7 sont souvent utilisés pour substituer (remplacer) I^Δ dans une *cadence trompeuse*, une cadence qui signale que *le morceau n'est pas encore terminé*. Ils peuvent donc bien substituer I^Δ, mais uniquement en fin de phrase musicale, « quelque part au milieu » du morceau. Ce sont des **toniques de substitution**.

¹ Le degré 4 est la note *sous-dominante* de la gamme (voir [Fonctions des 12 notes de la tonalité](#)).

² Le degré 1 est la note *tonique* de la gamme (voir [Fonctions des 12 notes de la tonalité](#)).

Substitution d'accords

Les accords qui partagent la même fonction harmonique peuvent se remplacer mutuellement dans un morceau. C'est ce qu'on appelle la **substitution d'accords**.

- I^Δ , $IIIm7$ et $VIm7$, tous accords **T**(oniques), peuvent se substituer les uns aux autres. Mais $IIIm7$ et $VIm7$ ne peuvent jamais remplacer I^Δ comme accord final. (Voir la remarque importante concernant $IIIm7$ et $VIm7$ ci-dessus).
- $IIm7$ et IV^Δ , tous deux accords **SD** (sous-dominants), peuvent se substituer l'un à l'autre.
- $V7$ et $VIIm7^{b5}$, tous deux accords **D**(ominants), devraient pouvoir se substituer l'un à l'autre. Mais, $VIIm7^{b5}$ n'est « jamais » utilisé (voir la remarque importante sur $VIIm7^{b5}$ ci-dessus). Cela nous laisse **V7** comme **seul dominant**.

En harmonie classique du 19^e siècle, opérant avec des *triades*, on recommandait de substituer les accords principaux « à intervalles de tierce ».

- **I** peut être substitué par $IIIm$ (à la tierce supérieure) ou par VIm (tierce inférieure). Cela revient strictement à la même chose que ci-dessus.
- **V** peut être remplacé par $VIIm^{b5}$ (tierce supérieure) ou par $IIIm$ (tierce inférieure). $IIIm$ est une nouvelle option pour substituer **V**. Et oui, ça marche parfois étonnamment bien.¹ Mais $IIIm7$ ($Em7$) ne peut jamais sonner dominant sans degré 4 (F), et donc sans triton (F et B).
- **IV** peut être remplacé par IIm (tierce inférieure) ou par VIm (tierce supérieure). VIm est une nouvelle option de substitution pour **IV**. En effet, cela semble également marcher. Mais $VIm7$, sans degré 4 (F), ne sonne pas sous-dominant (ou instable).

Conclusion

La ré-harmonisation des morceaux avec substitution d'accords de même fonction (ou à intervalles de tierce) est toujours une option, avec des tournures quelquefois surprenantes et amusantes.² Mais cela va souvent de pair avec une perte de fonction. Cela ne marche donc pas toujours comme on le souhaiterait.

- **I^Δ** est le *vrai tonique*. $IIIm7$ et $VIm7$ ne sont que des toniques de substitution.
- **$IIm7$** et **VI^Δ** sont tous deux de véritables **sous-dominants**.
- **$V7$** est le *seul dominant*. $VIIm7^{b5}$ est « inexistant ».

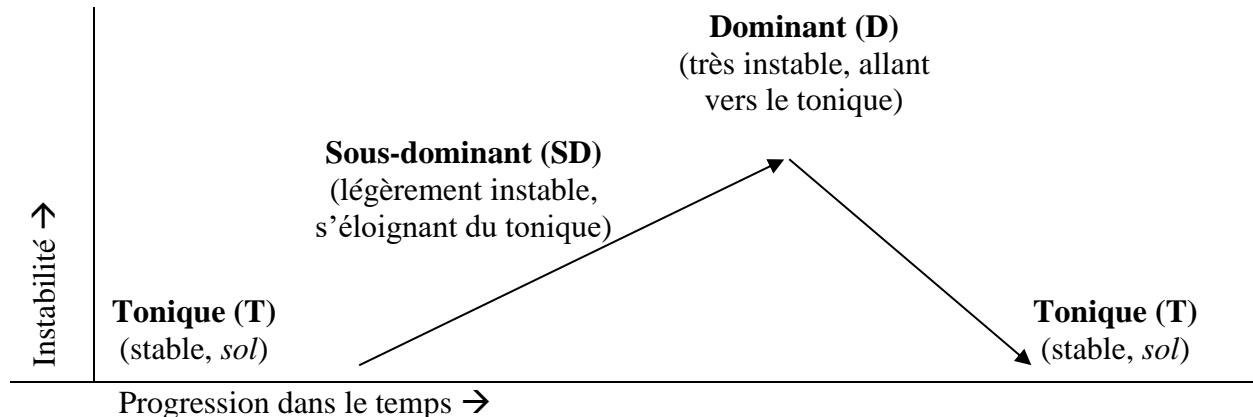
¹ Typiquement en [Harmonie modale non-fonctionnelle](#).

² Voir plus loin [Ré-harmonisation d'un morceau par substitution d'accords](#).

CADENCES FONCTIONNELLES EN MAJEUR

Les **cadences** sont des progressions d'au moins deux accords qui « tombent » (latin : *cadere* = tomber) sur l'accord de tonique (*à terre, au sol*¹). Par extension, une cadence est aussi une *conclusion*, une *fin* de phrase musicale, de section ou de morceau.

Les cadences sont basées sur les trois fonctions harmoniques des accords : Tonique (T), Sous-Dominant (SD) et Dominant (D). La dynamique des fonctions peut être représentée schématiquement comme ci-dessous :



Quand les cadences (les *fondamentales* des accords) suivent le cycle des quintes *descendantes*
B E A D G C F elles sont *progressives*.

Quand les cadences (les fondamentales) suivent le cycle des quintes *montantes*
F C G D A E B elles sont *rétrogressives*.

Cadence authentique



La cadence **authentique** est, comme son nom l'indique, *la seule véritable façon progressive* (en *descendant* par quinte) de retomber sur l'accord de tonique (ou de terminer un morceau). En analyse, cette cadence sera toujours marquée d'une *flèche*, symbolisant l'attente créée par le dominant, et signifiant « résolution descendante par quinte juste de l'accord V7 à l'accord cible », qui est (ici²), le tonique I Δ .

Certains ouvrages utilisent le terme de cadence *parfaite* comme synonyme de cadence authentique. Mais une cadence *parfaite* a, en théorie classique, une signification plus précise qui tient compte du voicing de l'accord de tonique :

- Lorsqu'une cadence authentique se termine avec la tonique (la fondamentale du I Δ) tant en voix supérieure (à la mélodie) qu'en voix inférieure (à la basse), on parle de cadence authentique *parfaite*.

¹ En néerlandais, l'accord de tonique est appelé « accord de sol » (*grondakkoord*), illustrant le concept de cadence « tombant au sol ».

² Nous verrons d'autres possibilités plus tard. Voir [Changements tonals](#).

- Donc, une cadence authentique qui ne se termine pas avec la tonique (fondamentale du I^Δ) en basse comme en mélodie est appelée cadence authentique *imparfaite*.

perfect authentic cadence imperfect authentic cadence

Comme nous l'avons déjà dit à maintes reprises, en jazz, on ne tient pas compte du voicing des accords (de fin). On laisse les voicings au bon goût du musicien. Les musiciens de jazz ne font donc pas la différence entre cadences authentiques *parfaites* ou *imparfaites*.

Cadence plagale

IV^Δ	I^Δ
SD	T

La cadence **plagale** est une manière *rétrogressive*¹ (en *remontant* par quinte) de revenir à l'accord de tonique (ou de terminer le morceau).

Cette cadence est fréquemment utilisée à la fin des hymnes religieux, sur le mot Amen (SD sur *A-*, T sur *-men*). Ce qui explique qu'on l'entend souvent en fin de morceaux de style Gospel (= hymnes religieux) et de Blues (influencé par le Gospel).

Cadence complète IV-V

IV^Δ	$V7$	I^Δ
SD	D	T

Cette cadence est authentique aussi, puisqu'elle se termine par V7 à I^Δ . Mais celle-ci est **complète** parce qu'elle utilise les trois fonctions – SD, D et T – et parce qu'elle utilise toutes les notes de la gamme source (même jouée avec des triades classiques sur I et IV).²

IV (triade)	F	C	D	E	F	G	A	B	C
V7	G7				F	G			
I (triade)	C	C		E		G			C
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Gamme source	C	D	E	F	G	A	B	C	

¹ *Plagal* vient de l'image d'une vague qui retourne (reflux = *rétrogressif*) à la mer, laissant la *plage* à découvert.

² Le dominant est presque toujours joué en accord de quatre notes (V7 ou accord de septième dominante) lorsqu'il se résout à l'accord de tonique, en musique classique aussi (et ce depuis la Renaissance), sans quoi il lui manquerait le triton nécessaire à la fonction de dominante.

La cadence complète IV-V n'est pas très courante en jazz. En revanche, elle est très courante en musique classique et dans tous les styles traditionnels folk et pop.

En classique, cette cadence est souvent jouée comme suit, appelée cadence *italienne* :

Italian complete cadence

F C/G G7 C
IVmaj7 Imaj7/5 V7 Imaj7

IV^Δ passe à $\text{I}^\Delta/5$ (avec quinte en basse) en *préparation* à l'accord V7, avant de se terminer par une cadence authentique V7 à I^Δ (IV^Δ à I^Δ : plagal – V7 à I^Δ : authentique).

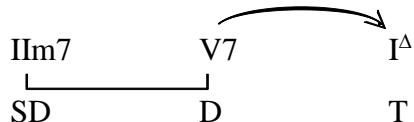
Notez l'utilisation de triades, typiquement classique, au lieu d'accords de quatre notes, sauf sur V7 (G7) nécessitant le triton pour sonner dominant. En revanche, l'analyse (jazz) en chiffres romains suggère l'extension *possible* à des accords de quatre notes (avec septièmes) lors de l'improvisation sur cette cadence.

Cadence complète plagale

V7	IV^Δ	I^Δ
D	SD	T

Cette cadence n'est pas très courante parce qu'elle est *rétrogressive*. On la trouve en Gospel (voir [Cadence plagale](#) page précédente) et elle est très courante en Blues, avec les accords Blues V7, $\text{IV}7$ et $\text{I}7$.¹

Cadence complète II-V



La **cadence II-V** est une autre version de la cadence *authentique complète*. Elle utilise les trois fonctions (SD, D, T) et toutes les notes de la gamme source. Cette cadence est *plus progressive* que la cadence IV-V, car elle suit le cycle de quintes descendantes, et c'est pourquoi on l'utilise beaucoup plus fréquemment en jazz. En analyse, cette cadence est toujours marquée d'un *crochet* de IIIm7 à V7, symbolisant la *résolution descendante par quinte juste de IIIm7 à V7*.²

Demi-cadence et Turnaround

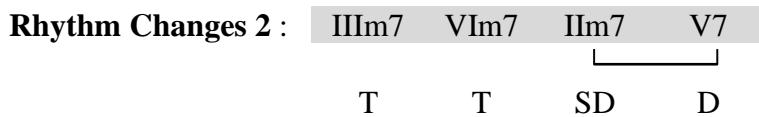
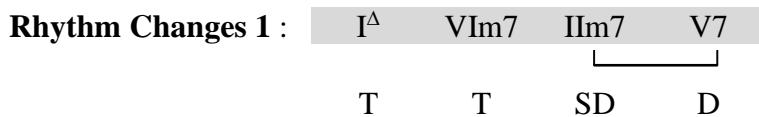
La **demi-cadence** est une cadence qui ne se termine pas par I^Δ , mais (le plus souvent) par V7, suscitant ainsi le besoin de poursuivre le morceau. On l'utilise généralement *en fin de phrase ou de partie*, « quelque part au milieu », et non en fin de morceau. Toutefois, en jazz, une demi-cadence est souvent *ajoutée immédiatement après l'accord final*, incitant à reprendre le morceau pour improviser. Cette demi-cadence est alors appelée **turnaround**.

¹ Voir [Structure Blues](#).

² Voir [Accords II-relatifs et cadences II-V secondaires](#).

Anatole ou “Rhythm Changes”

(Et autres extensions du II-V en *quintes descendantes progressives*)

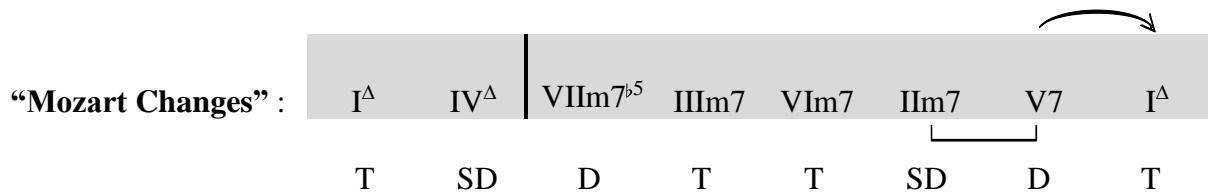


Le mouvement *progressif* de la fondamentale des accords descend selon le cycle des quintes.

Il s'agit de demi-cadences qui se terminent par V7, incitant à poursuivre le morceau. Les anatoles¹ sont souvent joués en boucle, se répétant « sans fin ». Elles sont également très utilisées comme turnaround. On les appelle « *Rhythm Changes* » (*changements d'accords*) parce qu'elles sont utilisées dans « **I Got Rhythm** » de George Gershwin.²

I Got Rhythm - George Gershwin (1898 - 1937)

The musical score consists of two sections, each containing eight measures. The first section, labeled "Rhythm changes 1", includes chords B[♭]A, Gm⁷, Cm⁷, F⁷, Dm⁷, Gm⁷, Cm⁷, and F⁷. The second section, labeled "Rhythm changes 2", also includes these same chords. Each measure features a specific rhythmic pattern indicated by vertical bars and dots below the staff.



Ici encore, les fondamentales sont en *quintes descendantes progressives*, sauf au passage du IV^Δ au VIIIm7^{b5}. Là, on saute d'une quinte *diminuée* (un triton) pour rester diatonique (on passerait sinon à B♭ et on quitterait le ton de C Majeur).

Cette cadence utilise *tous les accords diatoniques*, même le VII $m7^{\flat}$ ⁵ (hypothèse disputable) qui n'est, en principe, jamais utilisé. Je l'appelle « Mozart Changes » parce qu'on la trouve dans la composition suivante de Mozart.

¹ Le terme *Anatole* pour ce type de cadence n'est utilisé *qu'en français*.

² © 1930 Gershwin Publishing Corp. USA – Warner/Chappell North America, London W6 8BS

Piano Sonata n°16 KV545 - 1st movement (2nd theme) - W.A. Mozart (1756 - 1791)

Cette sonate est en C majeur (ni bémols ni dièses à l'armure). Mais, le 2^e thème (le B) est modulé « à la dominante » selon les règles de la sonate. L'analyse est donc en G Majeur.

Notez l'utilisation typiquement classique de triades (sauf sur D7 : la toute dernière note, C, est la b7 nécessaire au triton pour sonner dominant). L'analyse propose des accords de quatre notes pour l'improvisation.

Notez aussi l'usage fréquent de renversements d'accords, également typiques en classique, créant une basse mélodique fluide et intéressante, et des voicings au son riche. La **basse n'est pas** en quintes descendantes, mais les **fondamentales**, elles, le sont.

Cadence trompeuse

Une **cadence trompeuse** (ou *rompue*, ou encore, *deceptive* en anglais) est une cadence *qui ne se comporte pas comme prévu*, elle ne se résout pas à l'accord attendu. La cadence trompeuse la plus connue (et donc, trop souvent, la seule connue) en classique est ...

IV^Δ V7 VIm7 (*au lieu de I^Δ*)

Mais la cadence est bien sûr trompeuse *quel que soit l'accord qui vient à la place du I^Δ* (ou de l'accord cible ¹) : VIm7, IIIm7 (toniques de substitution) ou *tout autre accord*.

Ceci termine le chapitre des **cadences fonctionnelles en majeur**. Souvent, arrivés à ce point, mes étudiants me demandent « Est-ce que ce sont les seules progressions d'accords *possibles*, ou *autorisées*, en musique ? ». NON, bien sûr ! Lorsque vous composez, ne vous limitez pas uniquement à ces cadences.

D'abord, parce qu'une cadence *retombe* en tonique. Mais on peut écrire ce qu'on veut pour *quitter* la tonique.

Ensuite, parce qu'à ce stade, nous n'avons vu que les cadences majeures. Nous allons encore voir les cadences secondaires, mineures, modales et de substitution.

Soyez créatif, essayez d'autres progressions. Mais vous pourriez être surpris de constater que ces cadences reviennent sans cesse dans l'oreille, dans vos morceaux et dans ceux des autres.

¹ Un autre accord (que I^Δ) peut être l'accord cible attendu d'un dominant secondaire.
(Voir [Dominants secondaires](#).)

ANALYSE D'UN MORCEAU EN MAJEUR

De nombreux standards de jazz sont des *chorus* (des *refrains*) de chansons d'anciens *musicals* (de Broadway). Ces chorus étaient à l'époque très populaires, et pour les musiciens de jazz, une belle occasion de donner libre cours à leurs talents d'improvisateurs.

Un chorus est très souvent écrit sous la forme AABA, comme « **Blue Moon** » de Richard Rodgers.¹ Ci-dessous, seule la première partie (le A) est analysée (pour l'instant).

Blue Moon (A part) - Richard Rodgers (1902 - 1979)

The musical score for the A section of 'Blue Moon' shows the following harmonic progression:

- Measure 1: $E\flat^\Delta$, Cm^7 , Fm^7
- Measure 2: $B\flat^7$ (with a curved arrow from the previous measure)
- Measure 3: $E\flat^\Delta$, Cm^7 , Fm^7
- Measure 4: $V7$ (D)
- Measure 5: I^Δ , T
- Measure 6: VIm^7 , T
- Measure 7: $IIIm^7$, SD
- Measure 8: $V7$ (D)
- Measure 9: $E\flat^\Delta$, Cm^7 , Fm^7
- Measure 10: $B\flat^7sus^4$ (with a curved arrow from the previous measure)
- Measure 11: $E\flat^\Delta$, (Cm^7) , Fm^7
- Measure 12: $B\flat^7$ (with a curved arrow from the previous measure)
- Measure 13: I^Δ , T
- Measure 14: (VIm^7) , (T)
- Measure 15: $IIIm^7$, SD
- Measure 16: $V7$ (D)

(Turnaround)

Etapes de l'analyse

Étape 1 : Flèches → cadences authentiques

Cherchez les accords dominants. Ils sont faciles à repérer, ce sont les seuls accords 7. Tous les autres accords sont soit des accords Δ , des accords m7 ou des accords m7^{b5}.

Série diatonique : $I^\Delta - IIIm^7 - IIIIm^7 - IV^\Delta - V7 - VIm^7 - VIIIm^{7b5}$

Une fois localisé, vérifiez si l'accord *descend d'une quinte juste* à l'accord suivant (*quel que soit le type* de cet accord²). Si c'est le cas, *marquez d'une flèche* allant à l'accord de *résolution* (ou *accord cible*, l'accord qui suit).

Dans 'Blue Moon', chaque B♭7 descend d'une quinte juste vers E♭ (E♭^Δ en l'occurrence, mais *on ne tient pas compte du type d'accord cible*). Chaque B♭7 est marqué d'une flèche allant à l'accord cible. Ces flèches représentent toutes des cadences authentiques.

* Le troisième B♭7 est en fait B♭7sus4. Le sus4 ne devrait pas influencer votre analyse. Un accord 7sus4 est toujours une espèce de dominant. Ce type d'accord (V7sus4) et sa fonction SD(D) sera expliqué en détail à la fin du chapitre suivant.³

¹ © Metro-Goldwyn-Mayer Inc. 1934 (renewed 1961)

² Encore une fois, nous verrons que les accords cibles des accords de dominante ne seront pas toujours I^Δ. (Voir [Dominants secondaires](#).)

³ Voir [L'accord V7sus4](#).

Étape 2 : Crochets → cadences II-V

Repérez maintenant les accords **m7** (ou **m7^{b5}**¹). Une fois localisé,
 (1) vérifiez s'ils sont suivis d'un accord 7, et si oui,
 (2) s'ils *descendent d'une quinte juste* vers cet accord 7.

Si *les deux conditions* sont réunies, marquez avec un **crochet** allant à l'accord 7.

Dans ‘Blue Moon’, Cm7 n'est jamais suivi d'un accord 7. On ignore.

Par contre, Fm7, lui, est toujours suivi par B^b7, une quinte juste en-dessous. Chaque Fm7 est marqué avec un crochet allant vers B^b7. Ces crochets représentent tous des cadences II-V.

Étape 3 : Conversion des accords en chiffres romains

Pour pouvoir traduire les accords en symboles fonctionnels (en chiffres romains), il faut d'abord savoir dans quelle ton (ou gamme source) est écrit le morceau. Cela peut se révéler délicat (pas avec ‘Blue Moon’), surtout si vous êtes débutant en analyse. Quelques indices :

- Regardez **l'armure**.

‘Blue Moon’ : trois bémols à l'armure => Le morceau est, soit en E^b majeur, soit en C mineur.
 (Souvenez-vous des [Gammes mineures relatives dans le cycle des quintes](#).)

- Regardez **l'accord de fin**. Il devrait s'agir de l'accord de tonique (du finalis) I^Δ.

‘Blue Moon’ : E^b^Δ (END of the song) => Le morceau est en E^b majeur.

- Regardez les **crochets** et les **flèches** (étapes 1 et 2).

‘Blue Moon’ : Les crochets et flèches (cadences II-V Fm7 B^b7) se dirigent vers E^b^Δ (I^Δ).
=> Le morceau est en E^b majeur.

S'il vous reste des doutes ...

- Repérez les **deux accords Δ**.

L'un d'eux devrait être I^Δ, tandis que l'autre devrait être IV^Δ.

Un simple calcul fournit la bonne réponse. (Non applicable à ‘Blue Moon’.)

- **Reportez toujours le type d'accord** à côté des chiffres romains.

Cela permet de vérifier que l'analyse suit bien la série diatonique (I^Δ – II^m7 – III^m7 – IV^Δ – V7 – VI^m7 – VII^{b5}⁵). Si elle ne correspond pas à la série, il est fort probable que vous soyez trompé en déterminant le ton du morceau.

Pour cette première analyse, j'ai également ajouté les fonctions – T, SD et D – sur la partition. Nous passerons cette étape plus tard, assumant que les fonctions sont connues.

¹ Voir [Cadence mineure II^m7^{b5}-V7](#).

Dernière étape : Commentaires sur l'analyse

Il y aura un tas de remarques à faire lorsque l'analyse sera plus approfondie et que les morceaux seront plus compliqués. Pour l'instant, avec 'Blue Moon', les conclusions sont encore assez faciles.

- Le morceau est en E♭ majeur.
- Tous les accords utilisés sont des accords diatoniques.
Il n'y a pas d'accords « étrangers » => aucun changement tonal, aucun changement modal.
- Le morceau est écrit avec une anatole (I^A VI^m7 II^m7 V7) qui se répète « sans fin ».
- Les trois derniers accords, entre parenthèses, sont un turnaround. Ils ne sont joués que lorsqu'on veut reprendre le morceau depuis le début (« da capo », « *from the top* »).

Transposition

Une des applications possibles, après l'analyse, est la transposition.

Après avoir converti tous les accords en chiffres romains, vous devriez maintenant être capable de transposer facilement le morceau dans n'importe quelle autre tonalité (majeure) (par ex. si le morceau est trop haut ou trop bas pour un chanteur).

Il faut absolument s'exercer à la transposition dans (toutes) les autres tonalités.

Ré-harmonisation d'un morceau par substitution d'accords

Une autre application intéressante de l'analyse est que nous sommes maintenant capables de réharmoniser (changer les accords pour créer de nouvelles couleurs) sans affecter l'essence du morceau (sans changer les fonctions des accords¹).

Nous avons appris que :

- I^Δ , $IIIm7$ et $VIm7$, tous **T**(oniques), peuvent se substituer.
- $IIm7$ et IV^Δ , tous deux **SD** (sous-dominants) peuvent se substituer.
- $V7$ est le seul **D**(ominant). ($VIIm7^b$ n'étant "jamais" utilisé.)

Voici une ré-harmonisation possible de ‘Blue Moon’²:

Blue Moon (A part) - Richard Rodgers (1902 - 1979)

The musical score consists of two staves of music in G major. The first staff starts with a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a key signature of no sharps or flats. The music is divided into measures by vertical bar lines. Below each measure, its harmonic function is indicated. The first staff includes measures 1 through 8. The second staff begins at measure 9 and ends at measure 12. Measure 12 is labeled 'END of the song' and measure 13 is labeled '(Turnaround)'. The harmonic functions shown include I^Δ , $VIm7$, $IIm7$, SD , D , $Gm7$, $Cm7$, $Fm7$, B^{b7} , $V7$, $IIIm7$, T , $VIm7$, SD , $E^{b\Delta}$, $Cm7$, $Fm7$, B^{b7} , $Cm7$, $Cm7/B^{b\flat}$, $A^{b\Delta}$, $B^{b7}sus4$, $V7sus4$, $SD(D)$, $E^{b\Delta}$, $(Cm7)$, $Fm7$, and B^{b7} . Arrows point from some labels to specific chords, indicating substitutions like $Gm7$ replacing I^Δ and $Cm7$ replacing $VIm7$.

Remarquez que les fonctions n'ont pas changé, seuls les accords ont changé.

- **Mesure 3** : $Gm7$ ($IIIm7$) remplace I^Δ (tous deux **T**). (\rightarrow devenu Rhythm Changes 2)
La cadence *authentique* d'origine ($V7$ à I^Δ) est maintenant *trompeuse* ($V7$ à $IIIm7$)
 \rightarrow plus de flèche.
- **Mesure 5** : $Cm7$ ($VIm7$) remplace I^Δ (tous deux **T**).
La cadence *authentique* d'origine ($V7$ à I^Δ) est maintenant *trompeuse* ($V7$ à $VIm7$)
 \rightarrow plus de flèche.
- **Mesure 5** : $Cm7/B^{b\flat}$, renversement de l'accord avec $b7$ à la basse, remplace $Cm7$ (en position fondamentale), pour créer une ligne de basse allant vers $A^{b\flat}$. Il ne s'agit pas d'une substitution d'accord, puisque l'accord reste le même que celui d'origine.
- **Mesure 6** : $A^{b\Delta}$ (IV^Δ) remplace $IIm7$ (tous deux **SD**).
La cadence II-V d'origine est maintenant une cadence IV-V \rightarrow plus de crochet.
- **Mesure 7** : L'accord final I^Δ n'est pas remplacé.
Parce que ni $IIIm7$ ni $VIm7$ sonnerait bien comme accord de fin.
 I^Δ est le seul accord *finalis* possible.

¹ Quoique, nous verrons qu'il est également possible de réharmoniser avec des cadences secondaires, des accords supplémentaires, entre les accords. Voir [Changements tonals](#).

² © Metro-Goldwyn-Mayer Inc. 1934 (renewed 1961)

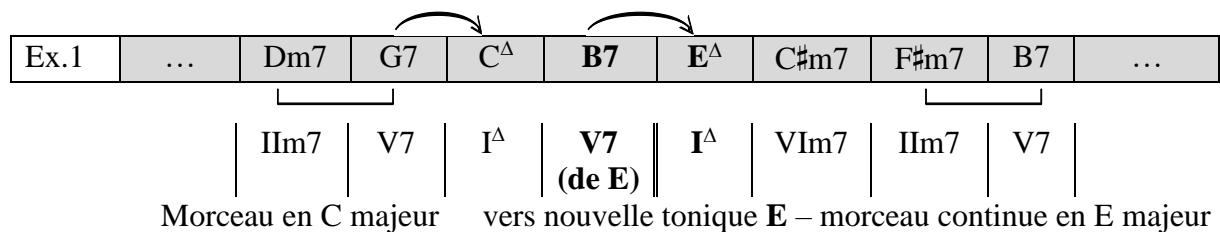
MODULATION VERS D'AUTRES TONS

Un morceau ne reste pas toujours dans un seul ton. Il peut parfois moduler vers un autre ton¹ (majeur ou mineur), vers une autre tonique. Pour ce faire, il existe deux techniques : (1) la "modulation annoncée" et (2) la "modulation non annoncée" :

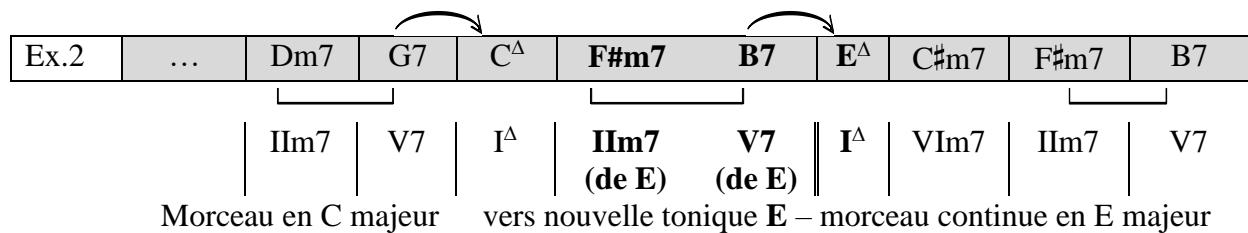
Modulation annoncée

Par cadence authentique

La modulation annoncée est la plus courante, et aussi la plus facile. On annonce simplement la nouvelle tonique en utilisant une cadence authentique vers cette nouvelle tonique.



Dans ce premier exemple, la modulation est annoncée seulement par le dominant du nouveau ton. Cela fonctionne, mais cela sonne généralement un peu trop direct. Pour lisser la modulation, il vaut mieux utiliser une cadence complète II-V² (authentique aussi) :



Par accords communs ou « pivots »

L'utilisation d'accords communs, appelés aussi **accords pivots**, est encore plus lisse. Mais seuls les *tons voisins* (distants de deux quintes seulement dans le cycle des quintes³), et les *tons relatifs* (superposés – majeur et mineur – dans le cycle des quintes) partagent des accords communs.

¹ Nous verrons plus tard que la plupart des modulations peuvent aussi (et devraient sans doute) être vues comme *changements modaux*. La théorie d'Arnold Schoenberg (1874-1951), sur laquelle l'harmonie jazz est largement basée, nous enseigne qu'il n'est pas si évident d'échapper à l'attraction de la "toute première" tonique, et que la plupart des compositeurs continuent en fait à "tourner" autour de cette tonique.

² La cadence complète IV-V ne fonctionne pas aussi bien pour moduler. Parce que, contrairement à la cadence II-V, elle ne suit pas un mouvement progressif en *quintes* descendantes. Essayez, et comparez !

³ Rappel du Cycle des Quintes :

C <flat></flat>	G <flat></flat>	D <flat></flat>	A <flat></flat>	E <flat></flat>	B <flat></flat>	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#
7 <flat></flat>	6 <flat></flat>	5 <flat></flat>	4 <flat></flat>	3 <flat></flat>	2 <flat></flat>	1 <flat></flat>	0	1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
A <flat>m</flat>	E <flat>m</flat>	B <flat>m</flat>	Fm	Cm	Gm	Dm	Am	Em	Bm	F#m	C#m	G#m	D#m	A#m

C majeur et E majeur, les deux tons utilisés dans les exemples ci-dessus, ne partagent pas d'accords communs, car ils sont éloignés de quatre quintes dans le cycle des quintes :

C^Δ	Dm7	Em7	F^Δ	G7	Am7	$Bm7^{b5}$	(C^Δ)	$(Dm7)$	(Accords C majeur)
	E Δ	F#m7	G#m7	A Δ	B7	C#m7	D#m7 $b5$		(Accords E majeur)

C majeur et D majeur (éloignés seulement de deux quintes) partagent **un** accord commun :

C^Δ	Dm7	Em7	F^Δ	G7	Am7	$Bm7^{b5}$	(C^Δ)	(Accords C majeur)
D^Δ	Em7	F#m7	G Δ	A7	Bm7	C#m7 $b5$		(Accords D majeur)

De plus, IIIm7 (Em7) en C majeur se trouve être le IIIm7 en Ré majeur, ce qui rend possible une modulation très lisse avec cet accord commun :

Ex.3	...	Dm7	G7	C^Δ	Em7	A7	D^Δ	Bm7	Em7	A7
En C majeur		IIIm7	V7	I Δ	IIIIm7		DΔ			
En D majeur		IIIm7	V7	I Δ	IIIm7	V7	DΔ	I Δ	VIm7	IIm7

Morceau en C majeur vers nouvelle tonique **D** – morceau continué en D majeur

On dit alors que l'accord commun a une *double fonction* :

- (1) Fonction *primaire* : IIIm7 en C majeur
- (2) Fonction *secondaire* : IIIm7 en D majeur

La fonction primaire prime toujours sur la fonction secondaire. Ce qui signifie que l'on entend l'accord commun (encore) dans le ton d'origine, car l'oreille n'a pas encore conscience du nouveau ton à venir. On ne peut entendre la modulation avec certitude que lorsqu'elle est confirmée par le nouveau dominant. Il est cependant possible, mais cela sonne en général assez « dur », d'annoncer déjà la modulation en laissant prévaloir la fonction secondaire (par ex. en utilisant F# et C# en mélodie), et faire ainsi entendre immédiatement le nouveau ton, dès la première apparition de l'accord commun.¹

Un autre exemple classique de modulation par accord pivot :

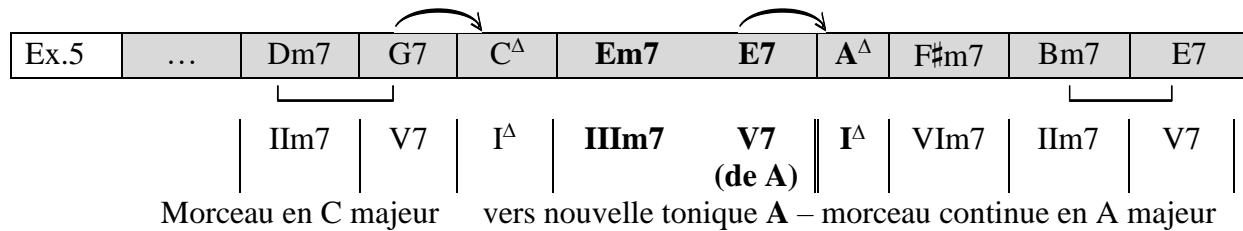
Ex.4	...	Dm7	G7	C^Δ	D7	G^Δ	Em7	Am7	D7
en C majeur		IIIm7	V7	I Δ	IVΔ	V7	I Δ	VIm7	IIm7
en G majeur		IIIm7	V7	I Δ	V7		I Δ	VIm7	V7

Morceau en C majeur vers nouvelle tonique **G** – morceau continué en G majeur

¹ Les modulations annoncées se font idéalement par étapes intermédiaires, sans passage brusque au nouveau ton.

Par basse commune ou « pivot »

On peut aussi utiliser une **basse pivot** pour lisser une modulation.



Em7 (IIIIm7 en C majeur) est joué en premier, suivi de E7 (V7 de A).

Les deux accords partagent la même basse.

On pourrait se passer du Em7 et jouer immédiatement le E7, ne faisant que *suggérer* la basse pivot, mais cela nous ramène au tout premier exemple (Ex.1) : n'utiliser que le dominant pour moduler.

Modulation non annoncée

On peut bien sûr aussi moduler *sans annoncer* le nouveau ton, sans recourir aux techniques décrites ci-dessus. Cela crée toujours la surprise, ce qui peut être le but du compositeur. Dans ce cas, c'est la relation, ou l'absence de relation, entre les tons qui joue un rôle majeur.

Remarque importante sur les modulations :

Tout comme à la fin du chapitre sur les [Cadences fonctionnelles en majeur](#), mes élèves demandent parfois : "Est-ce que ce sont là les seules techniques de modulation *possibles*, ou *permises*, en musique ?". NON, bien sûr !

Lorsque vous composez, ne vous limitez pas *uniquement* à ces types de modulation. Encore une fois, à ce stade, nous n'avons vu que les cadences en majeur. Nous allons encore découvrir les cadences secondaires, mineures, modales et les cadences de substitution. Soyez créatif, essayez d'autres progressions d'accords.

La modulation dans l'analyse

Analysons maintenant la partie B de ‘Blue Moon’¹:

Blue Moon (B part) - Richard Rodgers (1902 - 1979)

Parent Scale: Eb Major

Gb Major

Bb Major

Eb Major

Mesure 5 : Modulation annoncée vers Gb majeur, avec cadence II-V => I.

Effectivement, Abm7, Db7 et GbΔ ne sont pas des accords diatoniques en Eb majeur.

- Ab (en tant que IV) devrait être Δ, et non pas m7.
- Db et Gb ne sont même pas des notes diatoniques en Eb majeur.

Mesure 7 : Modulation non annoncée vers Bb majeur.

Rodgers utilise la triade Bb/F (*sans maj7*²) pour avoir une modulation *par étapes* : on entend déjà D bécarré (en mélodie aussi), mais *pas encore* A bécarré (ou **maj7**). Le F en basse est une préparation de l'accord suivant.

Avec le F7 (V7), on entend le A (tierce de l'accord) pour la toute première fois. La modulation est *partiellement* confirmée. La confirmation *définitive* devrait arriver avec l'accord cible final, Bb à la mesure 8.

Mesure 8 : Modulation annoncée, retour à Eb majeur, avec seulement la cadence V7 => I. (EbΔ est le premier accord de la partie A suivante, qui n'est pas visible ci-dessus.)

Bb7sus4 – Bb7 avec septième **mineure**. Plutôt que de confirmer définitivement la modulation en Bb major avec Bbmaj7, Rodgers utilise ici la technique de *basse pivot* : Bb, certes, mais Bb7, dominant (V7) du *ton principal* Eb.

Le **sus4** est également destiné à permettre une modulation plus lisse (par étapes).³

La ligne inférieure, nommée **Parent Scale** (Gamme Source), indique les modulations (et les tons).

¹ © Metro-Goldwyn-Mayer Inc. 1934 (renewed 1961)

² Le IΔ (ou Imaj7) en analyse est correct. En improvisation, on jouerait (on pourrait jouer) le **maj7**.

³ Voir [L'accord V7sus4](#).

Gammes d'accords en majeur

Pour construire les **gammes d'accords** des accords diatoniques, on ajoute à chaque accord sa super-structure (ses tensions et notes à éviter) dans une *échelle* (au lieu de tierces superposées).

- Chaque gamme d'accord commence (évidemment) par la fondamentale de l'accord.
- Entre les notes d'accord, on n'utilise (évidemment) que des notes diatoniques. (Pas de notes chromatiques : pas de dièses ou bémols en C majeur).
- Chaque gamme est nommée d'après (et est une copie exacte de) un ancien mode d'église.¹
- Les notes, *un demi-ton au-dessus d'une note d'accord*, sont des **notes à éviter** (*Avoids* - Av). Les autres notes de super-structure sont des **tensions** (T).

The figure consists of six musical staves, each representing a different mode of C major. The modes are: CΔ [Ionian], Dm7 [Dorian], Em7 [Phrygian], FΔ [Lydian], G7 [Mixolydian], and Am7 [Aeolian]. Each staff shows a sequence of notes on a treble clef staff. Below each note is a number (1 to 7) and a label: 'T' for tension or 'Av' for avoid note. The notes are connected by vertical lines between the staves, showing how the same notes form different chords depending on the mode. For example, in the CΔ mode, the notes are C, D, E, F, G, A, B. In the Dm7 mode, the notes are D, E, F, G, A, B, C. The 'Av' notes are typically the 4th and 7th scale degrees, while 'T' notes include the 2nd, 3rd, 5th, and 6th scale degrees.

Remarquez que les *notes à éviter* sont toujours :

- Le degré 4 (F) *sur tous les accords de tonique*.
- Le degré 1 (C) *sur tous les accords de dominante ...*
... et sur le tonique III^m7 (voir plus loin).
- Les deux accords de **sous-dominante** n'ont *pas de notes à éviter*.

Gammes naturelles

Toutes ces gammes d'accords sont des gammes (ou modes) *naturelles*. Elles peuvent toutes être jouées sur un instrument diatonique, c'est-à-dire un instrument qui ne peut jouer *qu'une seule tonalité de 7 notes* : la plupart des harmonicas, certains accordéons, la plupart des cornemuses ... Un bon exemple d'instrument diatonique, exemple très clair mais assez absurde, est « un piano sans touches noires ».

¹ Dans certains livres de théorie, on trouve des noms comme [Majeur – mode I] qui signifie : la gamme majeure à partir du 1^{er} degré ; [Majeur – mode II] : gamme majeure à partir du 2^e degré ; [Majeur – mode III] : gamme majeure à partir du 3^e degré ; et ainsi de suite ... Cette méthode nous sera pratique pour des gammes d'accords trop « singulières » que pour être nommées en référence à des modes existants.

CARACTÉRISTIQUES DES GAMMES D'ACCORDS

Cette [gamme d'accord] est ce type d'accord, avec ...		
Correspond à	En C	Mode	Autre nom	Type	Tensions	Avoids
I ^Δ	C ^Δ	[Ionien]	Majeur	Δ	9, 13	11
IIm7	Dm7	[Dorien]	-	m7	9, 11, 13 ¹	Pas d'avoids
IIIm7	Em7	[Phrygien]	-	m7	11	♭9, ♭13 ²
IV ^Δ	F ^Δ	[Lydien]	-	Δ	9, ♯11 ³ , 13	Pas d'avoids
V7	G7	[Mixolydien]	-	7	9, 13	11 (ou sus4 ⁴)
VIIm7	Am7	[Aeolien]	Mineur (antique)	m7	9, 11	♭13
VIIIm7 ⁵	Bm7 ⁵	[Locrien]	-	m7 ⁵	11, ♭13	♭9

Apprenez les gammes d'accords par cœur⁵: **Mémorisez l'ordre des gammes d'accords en majeur, et l'accord auquel elles correspondent.**

[Ionien] – [Dorien] – [Phrygien] – [Lydien] – [Mixolydien] – [Aeolien] – [Locrien]

I^Δ IIm7 IIIm7 IV^Δ V7 VIIm7 VIIIm7⁵

Rappelez-vous aussi *leurs différences*.

Mémorisez donc aussi leurs **degrés caractéristiques** (ci-dessous).

¹ **T13** (la tension 13) est mentionnée dans la plupart des livres de théorie comme *note à éviter* sur IIm7. Elles se situe pourtant un **ton entier** au-dessus de la quinte. Mais, avec T13 (B), le IIIm7 contient le triton (avec sa tierce mineure F) et sonne dominant au lieu de sous-dominant. C'est tout-à-fait correct pour un **IIIm7** [Dorien]. Mais, T13 sonne **typiquement dorien** (voir degrés caractéristiques). Et nous rencontrerons d'autres accords [Doriens] (pas IIIm7 en majeur) qui ont clairement le degré 13 tant comme tension disponible que comme option de couleur typiquement dorienne.

² On rencontre pourtant assez souvent l'accord IIIm7 (Em7) avec la *note à éviter* ♭13 (C) en mélodie. Il s'agit dans ce cas de (ou en tout cas, cela sonne comme) I^Δ9 en renversement sur la tierce (I^Δ9/3 ou C^Δ9/E).

³ **T♯11** n'est *jamais* mentionnée comme note à éviter sur IV^Δ. Bien que le même raisonnement soit valable que pour IIIm7 : Avec T♯11 (B), le IV^Δ contient le triton (avec sa fondamentale F), et sonne dominant au lieu de sous-dominant. Cependant, ♯11 sonne **typiquement lydien**. Donc, cette tension est souvent ajoutée au IV^Δ [Lydien].

⁴ Voir [L'accord V7sus4](#).

⁵ Voir aussi [Maîtriser les gammes d'accords](#).

Degrés caractéristiques des gammes d'accords

La **note caractéristique** d'un mode sera très importante en [Harmonie modale non-fonctionnelle](#).¹ Pour l'instant, il est utile de la voir comme *note cible typique* à utiliser en mélodie, en impro et en accompagnements d'accords, afin de *restituer la couleur typique de la gamme d'accord*, pour autant qu'il ne s'agit pas d'une note à éviter. Bien qu'une note à éviter puisse être une *note d'approche caractéristique* de la note d'accord juste en dessous.²

Mode	Note caractéristique	Comparé à	... avec
Ionien (<i>majeur</i>)	Av11	Lydien	T#11
Dorien	T13	Aeolien (<i>mineur</i>)	Avb13
Phrygien	Avb9	Aeolien (<i>mineur</i>)	T9
Lydien	T#11	Ionien (<i>majeur</i>)	Av11
Mixolydien	b7 Av11	Ionien (<i>majeur</i>) Lydien ^{b7} ³	7 T#11
Aeolien (<i>mineur</i>)	Avb13	Dorien	T13
Locrien	b5	Phrygien	5

Remarques importantes

Les **tensions** (T) sont des notes qui sont disponibles *harmoniquement* : elles peuvent être *ajoutées à l'accord*. Sauf lorsqu'elles affectent la fonction de l'accord (voir les notes de bas de page de la page précédente).

Les **notes à éviter** (Av) ne sont (en théorie) *pas disponibles* harmoniquement : elles sont *à éviter* dans l'accord. Mais elles sont toujours disponibles *mélodiquement*. Il y a une règle pratique qui dit qu'elles ne devraient pas sonner plus longtemps qu'un temps de la mesure ...⁴

- Comme *note de passage* ascendante ou descendante entre les notes d'accord.
- Comme *note d'approche* descendante (*sensible*) de la note d'accord juste en dessous.

Vous aurez souvent à faire un choix entre ...

- Un **son fonctionnel clair de l'accord** (nécessaire en harmonie fonctionnelle)
- La **couleur modale de l'accord** (sans tenir compte de la fonctionnalité)

Question de goût personnel. Mais, attention, quand on mélange trop de couleurs à la fois, on se retrouve assez vite avec un « gris brumeux » (et avec des accords *sans fonctionnalité*).

¹ Voir [Note caractéristique](#).

² Voir [Maîtrise des notes à éviter](#).

³ Voir [Les quatre dominants lydiens](#).

⁴ Et pourtant, cela sonne parfois aussi quand on les joue plus longues, selon le phrasé ou l'intention.

GAMMES SOURCES ET GAMMES D'ACCORDS EN ANALYSE

Blue Moon - Richard Rodgers (1902 - 1979)

A

E♭Δ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷

I^Δ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷ I^Δ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷

Chord Scales: [Ion] [Aeol] [Dor] [Mixo] [Ion] [Aeol] [Dor] [Mixo]

Parent Scale: E♭Major

E♭Δ Cm⁷ Fm⁷ B♭^{7sus4} E♭Δ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷

I^Δ VIm⁷ IIIm⁷ V^{7sus4} I^Δ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷

[Ion] [Aeol] [Dor] [Mixo] [Ion] [Aeol] [Dor] [Mixo]

A2

E♭Δ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷ Gm⁷ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷

I^Δ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷ IIIIm⁷ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷

[Ion] [Aeol] [Dor] [Mixo] [Phr] [Aeol] [Dor] [Mixo]

Cm⁷ Cm^{7/B♭} A♭Δ B♭^{7sus4} E♭Δ

VIm⁷ VIm⁷ IV^Δ V^{7sus4} I^Δ

[Aeol] [Aeol] [Lyd] [Mixo] [Ion]

B

Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ

IIIm⁷ V⁷ I^Δ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷ I^Δ

[Dor] [Mixo] [Ion] [Aeol] [Dor] [Mixo] [Ion]

E♭ Major

A♭m⁷ D♭⁷ G♭Δ B♭/F F⁷ B♭^{7sus4} B♭⁷

IIIm⁷ V⁷ I^Δ I^Δ V⁷ V^{7sus4} V⁷

[Dor] [Mixo] [Ion] [Ion] [Mixo] [Mixo] [Mixo]

G♭Major B♭Major E♭Major

A3

E♭Δ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷ Gm⁷ Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷

I^Δ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷ IIIIm⁷ VIm⁷ IIIm⁷ V⁷

[Ion] [Aeol] [Dor] [Mixo] [Phr] [Aeol] [Dor] [Mixo]

Cm⁷ Cm^{7/B♭} A♭Δ B♭^{7sus4} E♭Δ (Cm⁷ Fm⁷ B♭⁷)

VIm⁷ VIm⁷ IV^Δ V^{7sus4} I^Δ (VIm⁷ IIIm⁷ V⁷)

[Aeol] [Aeol] [Lyd] [Mixo] [Ion] ([Aeol] [Dor] [Mixo])

END of the song (Turnaround)

Commentaires sur l'analyse

Structure du morceau (du *chorus*) :

- Le premier A est l'harmonisation originale.
- Le deuxième A2 est une ré-harmonisation utilisant la substitution d'accords.
- Le B contient des modulations vers G♭ Majeur et vers B♭ Majeur.
- Le dernier A3 est la même ré-harmonisation que le A2.

Les crochets et les flèches :

- Chaque crochet est une cadence II-V.
- Chaque flèche est une cadence authentique.

Les chiffres romains :

- Chaque accord est converti en chiffre romain,
(1) indiquant le degré de l'accord dans la gamme source,
(2) permettant de vérifier si tous les types d'accords correspondent à la série diatonique, et
(3) nous informant sur la fonction de l'accord.

Les gammes d'accords :

- Chaque accord est associé à sa gamme d'accord (*chord scale*), entre [crochets], nous informant sur les tensions disponibles et les notes à éviter de l'accord.

Les gammes sources :

- La ligne *parent scale* indique les modulations.
Elle nous donne le ton dans lequel est écrit chaque fragment du morceau.

ANALYSER UN MORCEAU MINEUR EN RELATIF MAJEUR

Avant de pouvoir se lancer dans l'étude de l'[Harmonie fonctionnelle en mineur](#), il faut d'abord comprendre en quoi consiste le concept d'harmonie fonctionnelle, quelles sont les possibilités qu'elle offre, comme les [Changements tonals](#), les [Gammes V7](#), les [Acc. d'approche et acc. auxiliaires](#), autant de sujets qui serviront progressivement d'introduction à « l'harmonie mineure », plus complexe.

Mais vous connaissez sans doute des morceaux en mineur que vous souhaitez déjà travailler. Aucun souci, en jazz, on évite la complexité de l'harmonie mineure en analysant les morceaux dans le ton relatif majeur.

Le morceau suivant, « **Autumn Leaves** » (titre original « **Les feuilles mortes** » de Jacques Prévert et Joseph Kosma¹) est écrit en G mineur. Mais on peut l'analyser en B♭ majeur (ton relatif majeur). Le résultat de l'analyse sera (*quasi*) identique à celui de l'analyse en G mineur. Nous verrons plus tard comment faire une analyse en mineur. Mais pour l'instant, l'analyse en relatif majeur fonctionne très bien.

Si on prend B♭ majeur comme ton du morceau, voici à quoi ressemble l'analyse :

Autumn Leaves - Joseph Kosma (1905 - 1969)

Chord Scales:
Parent Scales:

Cm⁷	F⁷	B^{bΔ}	E^{bbΔ}
IIIm⁷	V⁷	I^Δ	IV^Δ
[Dor]	[Mixo]	[Ion]	[Lyd]
B♭ major			

Am^{7b5}	D⁷	G^m
VIIIm^{7b5}	V^{7/VI*}	VIm⁽⁷⁾
[Locr]	[?]	[Aeol]
B♭ major		

Cm⁷	F⁷	B^{bΔ}	E^{bbΔ}
IIIm⁷	V⁷	I^Δ	IV^Δ
[Dor]	[Mixo]	[Ion]	[Lyd]
B♭ major			

Am^{7b5}	D⁷	G^m
VIIIm^{7b5}	V^{7/VI*}	VIm⁽⁷⁾
[Locr]	[?]	[Aeol]
B♭ major		

¹ © 1947, 1950, 1987 Enoch Et Cie. (renewed 1975, 1978)

Commentaires sur l'analyse

Structure du morceau :

- L'analyse ne concerne que la partie A du morceau. Elle est composée de deux phrases musicales harmoniquement identiques, se terminant sur Gm (VIm⁽⁷⁾). Ce n'est qu'en fin de *mélodie* qu'on voit une différence entre les phrases.

Les crochets et les flèches :

- Les crochets sont des cadences II-V.

Il y a aussi une cadence mineure II-V, *sans* crochet,
que je préfère ignorer pour le moment.¹

- Les flèches sont des cadences authentiques

L'une d'entre elle, D7 (V7/VI*), est une *cadence secondaire*.
Nous y reviendrons plus tard.²

Les chiffres romains :

- Chaque accord est converti en chiffre romain,
(1) indiquant le degré de l'accord dans le ton relatif majeur de Bb,
(2) permettant de vérifier que tous les d'accords suivent bien la série diatonique en majeur.

Un seul accord, D7 (V7/VI*), ne correspond pas à la série.

- (3) nous informant sur la fonction de l'accord

Ce point-ci n'est *pas vraiment correct*,
puisque le morceau est en fait en G mineur.³

Les gammes d'accords :

- Chaque accord est associé à sa gamme d'accord, entre [crochets],
nous informant sur les tensions disponibles et les notes à éviter de l'accord.

La gamme d'accord pour D7 (V7/VI*), est encore inconnue pour le moment.

Les gammes sources :

- La ligne *parent scale* donne les modulations (les tons).

Au D7 (V7/VI*), le ton est encore inconnu pour le moment.

¹ Voir [Cadence mineure IIIm7b5-V7](#).

² Voir [Dominants secondaires](#).

³ Eb^A, aux mesures 4 et 12, est un tonique en G mineur, et non un sous-dominant comme en Bb majeur.

Voir [Fonctions des accords](#) sous [Harmonie fonctionnelle en mineur](#).

MÉMORISER LES GAMMES D'ACCORDS

Brillance des modes (gammes d'accords)

Classer les modes par ordre de **brillance** est une excellente façon de les mémoriser. Le concept de brillance est un concept typiquement modal. *Jouer modal*, c'est jouer avec les couleurs : les modes avec des *degrés haussés* ont une couleur *plus brillante* ; plus il y a de *degrés baissés* dans la gamme, plus la couleur est *sombre*.

Mode commençant sur	Nom du mode	Construction du mode	Nombre de degrés altérés	Degrés altérés dans le cycle des quintes
F (IV ^A)	Lydien	1 – 2 – 3 – #4 – 5 – 6 – 7	1 # (1 haussé)	#4 (4 est haussé)
C (I ^A)	Ionien	1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7	Aucune altération	–
G (V7)	Mixolydien	1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – b7	1 b (1 baissé)	b7 (7 est baissé)
D (IIIm7)	Dorien	1 – 2 – b3 – 4 – 5 – 6 – b7	2 b (2 baissés)	b7 – b3
A (VIIm7)	Aeolien	1 – 2 – b3 – 4 – 5 – b6 – b7	3 b (3 baissés)	b7 – b3 – b6
E (IIIIm7)	Phrygien	1 – b2 – b3 – 4 – 5 – b6 – b7	4 b (4 baissés)	b7 – b3 – b6 – b2
B (VIIIm7 ^{b5})	Locrien	1 – b2 – b3 – 4 – b5 – b6 – b7	5 b (5 baissés)	b7 – b3 – b6 – b2 – b5

F Lydien, C Ionien, G Mixolydien, D Dorien, A Aeolien, E Phrygien et B Locrien sont toutes des gammes *relatives* : elles contiennent toutes les mêmes notes (étant toutes issues de la même gamme source de C majeur).

Remarquez aussi que les modes (les gammes d'accords) sont ordonnés selon le cycle de quintes ascendantes, de *brillant à sombre* :

F Lydien	C Ionien	G Mixolydien	D Dorien	A Aeolien	E Phrygien	B Locrien
-------------	-------------	-----------------	-------------	--------------	---------------	--------------

Et on voit aussi les degrés altérés suivre l'ordre des quintes descendantes lorsqu'on applique la construction des modes en partant chaque fois de la même fondamentale (C), toutes gammes *parallèles* : C Lydien, C Ionien, C Mixolydien, etc.

Mode	Nombre de degrés altérés	Degrés altérés en C (en cycle des quintes)
C Lydien	1 #	#4	F#
C Ionien	–	–	–
C Mixolydien	1 b	b7	Bb
C Dorien	2 b	b7 – b3	Bb – Eb
C Aeolien	3 b	b7 – b3 – b6	Bb – Eb – Ab
C Phrygien	4 b	b7 – b3 – b6 – b2	Bb – Eb – Ab – Db
C Locrien	5 b	b7 – b3 – b6 – b2 – b5	Bb – Eb – Ab – Db – Gb

Conversion arithmétique des modes

Tout comme nous avions une traduction arithmétique du *nombre de bémols ou de dièses* pour les armures (voir [Cycle des quintes](#)) ...

C b	G b	D b	A b	E b	B b	F	C	G	D	A	E	B	F #	C #
7 b	6 b	5 b	4 b	3 b	2 b	1 b	0	1 #	2 #	3 #	4 #	5 #	6 #	7 #
-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	+4	+5	+6	+7

... nous avons maintenant une traduction arithmétique pour le *nombre de degrés altérés* dans les modes.

Lydien	Ionien	Mixolydien	Dorien	Aeolien	Phrygien	Locrien
1 haussé	Aucune altération	1 baissé	2 baissés	3 baissés	4 baissés	5 baissés
+1	0	-1	-2	-3	-4	-5

Calculer la composition tonale d'un mode

Par exemple : Quelle est la composition des notes en F**#** phrygien ?

Par rapport à une gamme **relative** majeure connue

- Phrygien est le mode III de la gamme majeure.
- F**#** est le troisième degré (III) de D majeur.
- D majeur a 2 dièses – F**#**, C**#** – a l'armure.
- Par conséquent, F**#** phrygien a également F**#** et C**#** dans sa composition de notes.

Par rapport à *sa gamme parallèle* majeure

- F**#** majeur a 6 dièses à l'armure :

1	2	3	4	5	6	7	8=1
F #	G #	A #	B	C #	D #	E #	F #
- Le mode phrygien a 4 degrés baissés :

1	2	3	4	5	6	7	8=1
F #	G	A	B	C #	D	E	F #

Ça devient encore plus facile quand on utilise la **traduction arithmétique** (voir plus haut) :

- 6 (dièses en F**#** majeur) – 4 (degrés baissés en phrygien) = 2 dièses en F**#** phrygien

D'autres exemples : D phrygien ? E locrien ? B**b** lydien ?

- 2 (dièses en D majeur) – 4 (degrés baissés en phrygien) = – 2 bémols en D phrygien
- 4 (dièses en E majeur) – 5 (degrés baissés en locrien) = – 1 bémol en E locrien
- – 2 (bémols en B**b** majeur) +1 (degré haussé en lydien) = – 1 bémol en B**b** lydien

Les tétracordes qui composent les gammes d'accords

Pour rappel : *L'utilisation des tétracordes, pour construire, analyser et jouer des gammes, est une approche fort pratique. Elle nous permet de réduire le grand nombre de gammes différentes à seulement quelques tétracordes. Il suffit de se rappeler la combinaison des tétracordes pour chaque gamme.*

Pour se souvenir de la construction des sept gammes d'accords, nous n'avons besoin que de quatre tétracordes. Nous en avons déjà appris trois¹, et il nous en faut un nouveau : le tétracorde lydien.²

TABLEAU DES TÉTRACORDES			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier $\frac{1}{2}$ = demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – 2 – 3 – 4	Ionien
Mineur	1 – $\frac{1}{2}$ – 1	1 – 2 – \flat 3 – 4	Dorien
Phrygien	$\frac{1}{2}$ – 1 – 1	1 – \flat 2 – \flat 3 – 4	
Harmonique	$\frac{1}{2}$ – 1½ – $\frac{1}{2}$	1 – \flat 2 – 3 – 4	
Lydien	1 – 1 – 1	1 – 2 – 3 – #4	

Les modes sont composés de tétracordes reliés par 1 ton entier (WT ou *whole tone*), comme il est d'usage jusqu'à présent. Les exceptions sont les modes lydien et locrien, avec des tétracordes reliés par un demi-ton (st ou *semitone*) seulement :

The diagram illustrates the construction of seven modes from four tetrachords:

- LYDIAN MODE:** C Lydian tetrachord (st) – G Major tetrachord
- IONIAN MODE:** C Major tetrachord (WT) – G Major tetrachord
- MIXOLYDIAN MODE:** C Major tetrachord (WT) – G minor tetrachord
- DORIAN MODE:** C minor tetrachord (WT) – G minor tetrachord
- AEOLIAN MODE:** C minor tetrachord (WT) – G Phrygian tetrachord
- PHRYGIAN MODE:** C Phrygian tetrachord (WT) – G Phrygian tetrachord
- LOCRIAN MODE:** C Phrygian tetrachord (st) – G \flat Lydian tetrachord

Remarquez qu'aucun de ces modes n'a de degrés *tonals* altérés, à l'exception du mode lydien, avec sa quarte haussée, et du mode locrien, avec sa quinte baissée.

¹ Nous avons également appris le tétracorde harmonique, sans pertinence ici.

² ... que nous avons en fait déjà appris, voir [Notions requises – Tétracorde lydien](#).

MAÎTRISER LES GAMMES D'ACCORDS

Pour devenir un bon improvisateur, il faut **maîtriser toutes les gammes d'accords**. Il faut pouvoir jouer la gamme d'accord appropriée pour chaque accord, dans toutes les tonalités.

C'est là que la panique m'a frappé quand j'étais jeune musicien. Je pensais que je ne pourrais jamais me souvenir de toutes ces gammes d'accords, et encore moins les maîtriser. Pour éviter le découragement, et pour pouvoir *jouer* de la musique (au lieu de *penser* musique), voici quelques conseils qui seront très certainement bien utiles.

Pour commencer, il est recommandé de *jouer la gamme source sur tous les accords* (au lieu d'une gamme d'accord par accord). Ça marche aussi, et c'est nettement plus facile. D'autant plus que quand on commence à jouer la gamme source sur les autres degrés de la gamme, on joue en fait les gammes d'accords.

Commencer (et finir) sur le	Gamme source		= Gamme d'accord
1 ^{er} degré	Majeur	[Mode I]	[Ionien]
2 ^e degré		[Mode II]	[Dorien]
3 ^e degré		[Mode III]	[Phrygien]
4 ^e degré		[Mode IV]	[Lydien]
5 ^e degré		[Mode V]	[Mixolydien]
6 ^e degré		[Mode VI]	[Aeolien]
7 ^e degré		[Mode VII]	[Locrien]

Alors à quoi bon penser en gammes d'accords ?

Parce qu'une mélodie (improvisée) (mais aussi un riff, un fill, un arpège, ...) est basée sur les accords qui l'accompagnent. Elle passe d'une note d'accord à une autre, avec ou sans notes d'approche et de passage entre ces notes d'accord : « *La mélodie joue sur et autour de l'accord* ».

Il faut donc commencer par bien connaître tous les accords, car une **gamme d'accord** n'est finalement **qu'un accord**, avec des notes d'accord, des tensions (des notes d'accord supplémentaires) et des notes à éviter (pas des notes d'accord). Être capable de localiser les notes d'accord, les tensions et les notes à éviter est essentiel pour un bon phrasé, pour une construction claire de la mélodie. Voici quelques exercices ¹ qui devraient vous aider à maîtriser les gammes d'accords et le phrasé mélodique.

Maîtrise des notes d'accord

Comping

Il faut toujours, avant même de se lancer dans une improvisation, travailler l'accompagnement en accords (ou **comping** en jargon jazz) du morceau. Il faut apprendre à *prêter attention aux notes qui forment l'accord*.

C'est assez évident pour les pianistes. Les guitaristes, eux, ne doivent pas se limiter aux accords en tablatures ; ils devraient aussi essayer d'inventer de nouvelles positions d'accords. Les accordéonistes ne devraient pas jouer seulement avec les boutons à « accords tout faits », mais transposer leurs accords aussi à la main droite. Et les mélodistes, qui « ne peuvent pas

¹ Ceci est un livre de théorie, *pas une méthode d'improvisation*. Les exercices proposés ne sont que des idées de base pour mettre la théorie en pratique. Pour les livres sur l'improvisation, voir [Bibliographie](#)).

jouer d'accords », peuvent en réalité tout-à-fait jouer des accords, mais ils doivent jouer des accords brisés (ou arpèges), c.à.d. jouer les accords *note par note*. Et donc, eux aussi peuvent accompagner avec des motifs d'accords (= arpèges).

Développer la connaissance des accords

1. Apprenez d'abord à jouer des triades (musique pop simple).¹
2. Ajoutez progressivement des accords de quatre notes : 7, m7, maj7 (musique pop riche).
3. Ensuite, jouez toujours tous les accords à quatre notes, avec tous types d'accords possibles (standards de jazz).
4. Rajouter progressivement les tensions, tension après tension : Accords 9 => accords de cinq notes, accords 11 => accords de six notes, accords 13 => accords de sept notes (jazz improvisé) (voir ci-dessous).

Accords brisés

Jouez des arpèges dans divers ordres, tels que de fondamentale à septième (1 - 3 - 5 - 7), ou inversement (7 - 5 - 3 - 1), ou tout ordre prédéterminé, ascendant, descendant ou aléatoire que vous voudrez. Essayez ensuite d'inventer de vraies phrases musicales en n'utilisant que les notes d'accords.

Note cible

Pour vos improvisations mélodiques, choisissez une *note cible* pour chaque accord (fondamentale, tierce, quinte ou septième), et essayez de placer cette note cible sur le premier temps de chaque accord. Il faut pour cela phrasier en direction de cette note cible.

Avec les *guide tones* comme notes cibles (les notes qui font ressortir le type et la couleur de l'accord : tierce et septième), le phrasé devient encore plus clair.

Connexions des accords

- La résolution par demi-ton : Trouvez une connexion en demi-ton entre accords successifs : une sensible (*leading tone*) qui se situe un demi-ton au-dessus ou en-dessous d'une note de l'accord suivant. La résolution par demi-ton est la connexion mélodique la plus forte, la meilleure façon de faire entendre le changement d'accord.
- La résolution par ton entier : Cela fonctionne exactement comme la résolution par demi-ton ci-dessus, mais la connexion mélodique est moins forte.
- Les notes communes : On peut aussi connecter les notes communes à deux accords consécutifs. « Connecter », dans ce cas, signifie (1) les maintenir au-delà du changement d'accord, ou (2) les répéter d'un accord à l'autre, ou (3), puisque ces notes n'ont pas besoin de résolution, sauter immédiatement à n'importe quelle autre note du nouvel accord, « sans connexion » donc.

Maîtrise des tensions

Maintenant, concentrez-vous uniquement sur les tensions. Commencez par la tension 9, car elle peut, en principe², être ajoutée à n'importe quel accord. Explorez ensuite, tension après

¹ Lisez mon livre [Jouer le piano avec des accords – Notes de musique pour les pianistes](#).

² Une tension devrait être diatonique à la gamme source. Vous entendrez si la tension ne convient pas.

tension, toutes les possibilités. Pour vous aider, utilisez le **kit tensions** ci-dessous (petite liste de règles pratiques pour ajout de tensions).

Kit tensions

Un accord dominant (V7) peut prendre n'importe quelle tension¹, MAIS ...

- Soit 9 ou $\flat 9/\sharp 9$ ² – 11 ou $\sharp 11$ – 13 ou $\flat 13$ (tension normale ou altérée)
- 11 ne peut être ajouté qu'avec suppression de la tierce majeure (= **sus4**).³
- Avec les demi-tons consécutifs ($\sharp 11 - 5 - \flat 13$), il vaut mieux supprimer la 5.

Autres types d'accords :

- Tension 9 toujours possible
- Tension 11 seulement sur accords **mineurs** (m) (sauf effet sus4 sur accords majeurs)
- Tension $\sharp 11$ seulement sur accords **maj7** (Δ)
- Tension 13 toujours possible (mais attention au II $m7$ [Dorien] : triton !!)
- Tension $\flat 13$ seulement sur accords **m7 $\flat 5$**

... pour autant que ces tensions soient diatoniques à la gamme source.⁴

Ces règles ne sont ni exhaustives, ni définitives, mais elles vous aideront à prendre un bon départ lorsque vous expérimenterez avec les tensions. Utilisez l'oreille !

Jouer "in" et "out"

Les **notes d'accord** et les **tensions** sont les **notes cibles**. Ce sont les notes harmoniquement disponibles. Ne jouer que ces notes s'appelle « **jouer in** ».

Les notes à éviter sont aussi « *in* » la tonalité, *dans* la gamme d'accord, mais « *pas in* » l'accord. Les *notes à éviter* et les *notes chromatiques* sont des *approches* des notes cibles. Ne jouer que des approches (non-harmoniques) s'appelle « **jouer out** ». Certains musiciens ont imaginé des théories créatives sur la façon de jouer « *out* » pour résoudre ensuite à « *in* ».⁵

Voici quelques idées de base pour commencer.

Maîtrise des notes à éviter

Choisissez des notes à éviter comme cibles, et apprenez à entendre qu'elles ont besoin d'une résolution d'un demi-ton vers le bas, qu'elles sont des *sensibles descendantes* vers une note d'accord. Vous apprendrez ainsi que « à éviter » ne signifie pas « ne pas jouer », mais plutôt « méfiez-vous de ces notes, car elles créent une attente de résolution d'un demi-ton vers le bas ». Vu comme ça, on peut les utiliser pour en tirer des effets intéressants.

¹ Même les tensions non diatoniques ! Nous apprendrons cela aux chapitres suivants.

² $\flat 9$ et $\sharp 9$ peuvent être combinées. Mais trouver un accord qui sonne bien et qui combine les deux n'est pas facile. Il est plus facile de choisir l'une ou l'autre. Dans tous les cas, les deux tensions peuvent coexister dans la gamme d'accord.

³ Voir [L'accord V7sus4](#).

⁴ Sauf si l'on autorise les [Changements modaux](#) (= créer de « nouvelles » notes diatoniques).

⁵ Pas l'objectif de ce livre.

Nous verrons surtout comment jouer « *in* », supposant ainsi que vous savez donc aussi jouer « *out* ».

On peut intégrer une note à éviter comme *note suspendue* : On attaque l'accord avec la note à éviter, mais sans la note d'accord juste en dessous. Et puis, on laisse la note à éviter descendre vers la note d'accord. La note à éviter sert d'*approche* à la note d'accord.

Cet effet de *suspension* est connu des compositeurs classiques sous le nom d'*appoggiature* (ou *retard*). Il n'est pas d'usage courant (en jazz et en pop) avec tout type de note à éviter.¹ Il est cependant très courant avec *avoid 11* (Av11) sur les accords majeurs (l'effet **sus4**), surtout sur les accords dominants. (Voir [L'accord V7sus4](#) à la page suivante).

La *suspension (sus)* (*l'appoggiature*) était fort courante en musique classique avant le 19^e siècle, lorsque les tensions n'étaient pas encore vues comme notes d'accord supplémentaires, mais comme « notes à éviter » d'office. D'habitude, la suspension est une note qui persiste de l'accord précédent (d'où le terme *retard*), comme dans l'exemple ci-dessous.

Little Prelude in C - J.S. Bach (1685 - 1750)

sus = suspension
res = resolution

'modern' chord symbols

C C/E Gsus⁴ G Dm¹¹ Dm/F Am¹¹ Am

sus 1 : la fondamentale de l'accord précédent (C) est suspendue dans le nouvel accord (G), devenant le degré 4 (sus4) de G.

res 1 : la suspension (sus4) est résolue à la tierce majeure (3) de G.

sus 2 : la fondamentale de l'accord précédent (G) est suspendue dans le nouvel accord (Dm), devenant le degré 4 (ou tension 11) de Dm.

res 2 : la suspension (11) est résolue à la tierce mineure (b3) de Dm.

sus 3 : la fondamentale de l'accord précédent (Dm) est suspendue dans le nouvel accord (Am), devenant le degré 4 (ou tension 11) de Am.

res 3 : la suspension (11) est résolue à la tierce mineure (b3) de Am.

4 et 11 sont en fait le même degré. **Sus4** indique qu'il s'agit d'une *note à éviter* qui doit se résoudre à la tierce majeure. **11** indique une *tension* qui ne nécessite pas de résolution.

Approches chromatiques

La note suspendue pourrait aussi être une note chromatique. Les notes chromatiques ne font pas partie de la gamme d'accord (ou de la gamme source), elles sont « out » et donc forcément « à éviter ». Mais l'utilisation **d'approches chromatiques** peut aussi créer des effets intéressants, et parfois même des [Changements modaux](#) intéressants. Les « vraies » notes à éviter sont des sensibles descendantes vers des notes d'accord, alors que les approches chromatiques peuvent aussi être des sensibles montantes (ce qu'elles sont très souvent).

Les approches chromatiques suspendues ne sont jamais notées dans le symbole d'accord. Cependant, elles forment parfois des [Acc. d'approche et acc. auxiliaires](#).

¹ Mais cela vaut la peine d'essayer. Ça marche !

L'accord V7sus4

Les suspensions ont en principe toujours besoin d'une résolution, du moins lorsqu'il s'agit de notes à éviter ou d'approches chromatiques (les tensions n'ont pas besoin de résolution¹). Mais au fil du temps, un type d'accord suspendu est devenu un accord standard sans *nécessité* de résolution : le **V7sus4** (parfois écrit **V7sus**).

The image contains two musical staves. The first staff (labeled 'e.g. 1') shows a G7sus4 chord followed by a G7 chord, then a CΔ chord. Arrows above the staff point from the top note of the G7sus4 (C) to the top note of the G7 (G), and from the top note of the G7 (G) to the top note of the CΔ (C). The second staff (labeled 'e.g. 2') shows a G7sus4 chord followed by a CΔ chord, with no intermediate G7 chord shown, indicating immediate resolution.

e.g. 1 : Le sus4 (C en haut du G7sus4 à la mesure 1) est d'abord résolu à la tierce majeure (B en haut du G7 mesure 2) avant de passer à l'accord tonique I^Δ (C^Δ mesure 3).

e.g. 2 : Il n'y a pas de résolution à la tierce majeure.

Au lieu de cela, V7sus4 résout immédiatement à l'accord tonique I^Δ.

Ces exemples sont typiquement jazz, avec une septième en haut de l'accord final (C^Δ).

En classique, l'accord final en triade aurait la fondamentale en haut (= cadence *parfaite*). En harmonie classique, l'accord V7sus4 (avec C en haut) est donc plutôt vu comme *préparation* à l'accord final (avec C en haut).

Les accords V7sus4 sont très courants et *fonctionnels*. Ils sont *dominants affaiblis SD(D)* lorsqu'ils se résolvent sur I^Δ (marqués d'une flèche dans l'analyse), ou *juste sous-dominants SD* lorsqu'ils se résolvent sur un autre accord. Leur gamme d'accord est, comme pour V7, le mode [Mixolydien].

Un petit rappel : Les accords V7 sont dominants parce qu'ils sont construits sur le degré de dominante (V), mais aussi, parce qu'ils contiennent le triton (4 et 7 – F et B).

V7sus4 (G7sus4) n'a pas le triton pour sonner dominant (C au lieu de B). Il contient cependant le degré 4 (F), ce qui en fait un sous-dominant. **SD(D)** signifie donc **sous-dominant** (à vocation de **dominant** car construit sur le V^e degré).

On voit assez souvent le V7sus4 écrit comme accord hybride, ressemblant à une « cadence complète II-V ou IV-V jouée en un seul accord » :

- **IIIm7 sur V** ou Dm7/G 1 (fondamentale) en basse, sans 3, avec 5 – b7 – T9 – T11
- **IVΔ sur V** ou FΔ/G 1 en basse, sans 3 ni 5, avec b7 – T9 – T11 – T13

The image shows a musical staff with two stacked chords. The bottom chord is labeled Dm⁷/G and the top chord is labeled F^Δ/G. The bass line consists of two notes: a G note for the Dm⁷ part and an F note for the F^Δ part. The top chord F^Δ is shown with a G note in the bass position and an F note in the treble position, creating a suspended fourth effect.

¹ **Accord Sus2** : On voit beaucoup cet accord en musique pop => **tension 9** (= 2) **suspendue**, remplaçant la tierce (majeure ou mineure) de l'accord. « **Sus** » sous-entend que *l'on s'attend à une résolution* vers cette tierce.

Mais, *T9 n'est jamais une note à éviter, mais toujours une tension* qui n'a pas besoin de résolution. Quand vous avez un accord avec T9, et sans septième, le symbole **C2** (*sans sus*) est plus correct. Bien qu'un symbole *fonctionnel* clair, **avec** septième, comme C^{Δ9} ou C⁹, est encore mieux.

Analyse mélodique

Une mélodie est *ancrée* dans les accords qui l'accompagnent. Elle est composée de notes cibles (notes d'accord et tensions) qui sont susceptibles d'être approchées par des notes à éviter et des notes chromatiques. La mélodie s'analyse donc par rapport aux accords (analyse *verticale*).

Voici une analyse mélodique de la partie A de '**Blue Moon**', suivie d'un exemple de solo "improvisé". Les notes de mélodie sont analysées comme ...

- Note d'accord 1, 3, 5, 7 (éventuellement avec altérations : $\flat 3$, $\flat 7$, ...)
- Tension 9, 11, 13 (éventuellement avec altérations)
- Note à éviter $A\flat 9$, $A\flat 11$, $A\flat 13$...
- Approche chromatique $ap\sharp 2$, ...

Blue Moon (A part) - Richard Rodgers (1902 - 1979)

Harmonic analysis for the first four measures:

- Measure 1: $B\flat 7$ (Mixo), note 1 [Ion]
- Measure 2: $E\flat \Delta$ (Ion), note 5 [Ion]
- Measure 3: Cm^7 (Aeol), note $\flat 7$ [Aeol]
- Measure 4: Fm^7 (Dor), notes $\flat 3$, 11, 5 [Dor]
- Measure 5: $B\flat 7$ (Mixo), note 1 [Ion]
- Measure 6: $E\flat \Delta$ (Ion), note $\flat 7$ [Ion]
- Measure 7: Cm^7 (Aeol), note 5 [Aeol]
- Measure 8: Fm^7 (Dor), note $\flat 7$ [Dor]
- Measure 9: $B\flat 7$ (Mixo), notes 1, 9, $\flat 3$, 13, 5 [Mixo]

Harmonic analysis for the next five measures:

- Measure 10: $E\flat \Delta$ (Ion), note 5 [Ion]
- Measure 11: Cm^7 (Aeol), note $\flat 7$ [Aeol]
- Measure 12: Fm^7 (Dor), note 1 [Dor]
- Measure 13: $B\flat 7sus4$ (Mixo), note 9 [Mixo]
- Measure 14: $E\flat \Delta$ (Ion), note 1 [Ion]
- Measure 15: Cm^7 (Aeol), note $\flat 3$ [Aeol]
- Measure 16: Solo (Dor), notes 5, 13, $\flat 7$, 9 [Dor]
- Measure 17: Fm^7 (Mixo), note 5 [Mixo]
- Measure 18: $B\flat 7$ (Mixo), note 13 [Mixo]

Harmonic analysis for the final six measures:

- Measure 19: $E\flat \Delta$ (Ion), notes 5, 3, $A\flat 11$, 3 [Ion]
- Measure 20: Cm^7 (Aeol), note $\flat 3$ [Aeol]
- Measure 21: Fm^7 (Dor), note $\flat 3$ [Dor]
- Measure 22: $B\flat 7$ (Mixo), note 9 [Mixo]
- Measure 23: $E\flat \Delta$ (Ion), note 5 [Ion]
- Measure 24: Cm^7 (Aeol), note $\flat 3$ [Aeol]
- Measure 25: Fm^7 (Dor), note 13 [Dor]
- Measure 26: $B\flat 7$ (Mixo), note 13 [Mixo]

Harmonic analysis for the final six measures (continued):

- Measure 27: $E\flat \Delta$ (Ion), notes 7, 1, $ap\sharp 2$, 3 [Ion]
- Measure 28: Cm^7 (Aeol), note $ap\sharp 6$ [Aeol]
- Measure 29: Fm^7 (Dor), note $\flat 7$ [Dor]
- Measure 30: $B\flat 7sus4$ (Mixo), note 13 [Mixo]
- Measure 31: $E\flat \Delta$ (Ion), notes 9, 1, 11, 5 [Ion]
- Measure 32: Cm^7 (Aeol), note 3 [Aeol]
- Measure 33: Fm^7 (Dor), note 3 [Dor]
- Measure 34: $B\flat 7$ (Mixo), note 3 [Mixo]

Utilisation des gammes pentatoniques

REEMPLACER LES GAMMES D'ACCORDS PAR DES PENTATONIQUES

Les gammes pentatoniques (**5t**) sont très souvent utilisées comme simplification des gammes d'accords. Les **5t** sont des gammes majeures ou mineures dont deux degrés ont été supprimés.

La **pentatonique majeure (Maj5t)** est une gamme majeure sans 4 (ou 11) et sans 7. On peut l'utiliser pour remplacer n'importe quel mode majeur. Et si on veut un son plus bluesy, on lui rajoute la blue note $\flat 3$ (\Rightarrow **Major Blues Scale**).¹

Mode à remplacer	Sur accord	Degrés en 5t	Sans
[Ionien]	I Δ	1 2 3 5 6	7, Av11
[Lydien]	IV Δ		7, T $\sharp 11$
[Mixolydien]	V7		$\flat 7$, Av11

La **pentatonique mineure (m5t)** est une gamme mineure sans 2 (ou 9) et sans 6 (ou 13). On peut l'utiliser pour remplacer n'importe quel mode mineur. Pour un son plus bluesy, on lui rajoute la blue note $\sharp 4$ (\Rightarrow **Blues scale**).

[Dorien]	IIIm7	1 $\flat 3$ 4 5 $\flat 7$	T9, T13
[Phrygien]	IIIIm7		Av $\flat 9$, Av $\flat 13$
[Aeolien]	VIIm7		T9, Av $\flat 13$

Pour remplacer le [Locrien], il *faut* la **Blues Scale**, **avec** $\sharp 4$ ($= \flat 5$), mais *sans* quinte juste (5).

[Locrien]	VIIIm7 $\flat 5$	1 $\flat 3$ 4 $\flat 5$ $\flat 7$	Av $\flat 9$, T $\flat 13$
-----------	------------------	-----------------------------------	-----------------------------

Conclusion :

Maj5t (avec ou sans blue note) peut être jouée sur tout accord **majeur**.

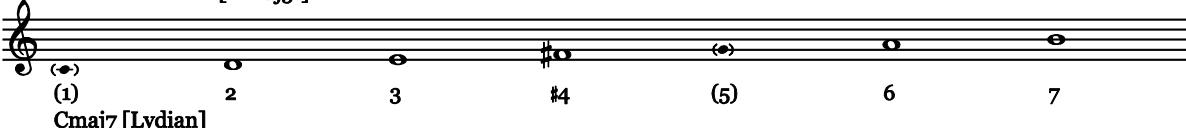
m5t (avec ou sans blue note) peut être jouée sur tout accord **mineur**.

Attention aux accords m7 $\flat 5$!

DÉPLACER LES PENTATONIQUES

Quand on utilise les gammes pentatoniques (comme ci-dessus), tous les accords majeurs sont enrichis mélodiquement avec T9 (2) et T13 (6), et tous les accords mineurs avec T11 (4).

Quand on *déplace* les gammes pentatoniques, on peut mettre en valeur d'autres tensions. Ceci n'est pas une simplification, bien au contraire. Il faut avoir une connaissance approfondie des gammes d'accords (avec tensions et notes à éviter) pour être sûr de ce que l'on fait.

[DMaj5t]	à la place de	C Δ [Lydien]
[DMaj5t]		
		
(1) Cmaj7 [Lydian]	2 3 $\sharp 4$ (5) 6 7	
= C [Lydien]	T9, 3, T $\sharp 11$, T13, 7	Sans 1, 5

¹ Voir [Gammes Blues](#).

L'exemple suivant n'est pas vraiment nouveau.

Il indique comment penser en termes de gammes pentatoniques *relatives*.

[E♭Maj5t] Relative à [Cm5t]	à la place de	Cm7 [Dorien] Cm7 [Aeolien] Cm7 [Phrygien]
[E♭Maj5t]		
	1 (b2) (2) b3 4 5 (b6) (6) b7	Cm7 [Dorian] or [Aeolian] or [Phrygian]
= C [Dorien]		Sans T9, T13
= C [Aeolien]	1, b3, 4, 5, b7	Sans T9, Avb13
= C [Phrygien]		Sans Avb9, Avb13

[FMaj5t]	à la place de	C7sus4 [Mixolydien] Cm7 [Dorien]
[FMaj5t]		
	1 2 (b3) (3) 4 5 6 b7	C7sus4 [Mixolydian] or Cm7 [Dorian]
= C [Mixolydien]	1, T9, sus4, 5, T13	Sans 3, b7
= C [Dorien]	1, T9, T11, 5, T13	Sans b3, b7

[GMaj5t]	à la place de	C ^Δ [Ionien] C ^Δ [Lydien]
[GMaj5t]		
	1 2 3 (#4) (4) 5 6 7	Cmaj7 [Ionian] or [Lydian]
= C [Ionien]	T9, 3, 5, T13, 7	Sans 1, Av11
= C [Lydien]		Sans 1, T#11

[AbMaj5t]	à la place de	Cm7 ^{b5} [Locrien]
[AbMaj5t]		
	1 (b2) b3 4 (b5) b6 b7	Cm7 ^{b5} [Locrian]
= C [Locrien]	1, b3, T11, Tb13, b7	Sans Avb9, b5

[B♭Maj5t]	à la place de	C7sus4 [Mixolydien] Cm7 [Dorien] Cm7[Aeolien]
[B♭Maj5t]		
= C [Mixolydien]	1, T9, sus4, 5, b7	Sans 3, T13
= C [Dorien]	1, T9, T11, 5, b7	Sans b3, T13
= C [Aeolien]		Sans b3, Avb13

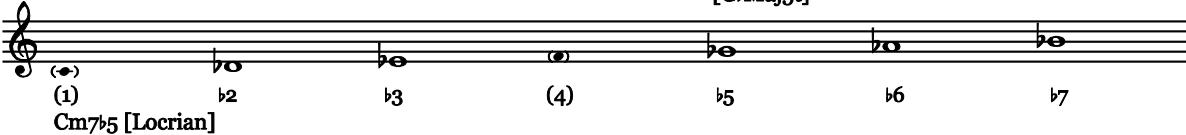
Les exemples ci-dessus sont possibles en harmonie fonctionnelle, où il faut éviter les avoids pour respecter la *fonction* de l'accord.

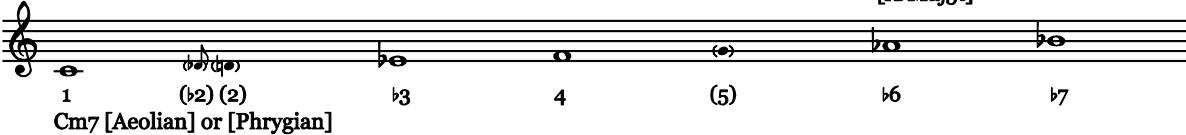
Mais, en Harmonie modale non-fonctionnelle, il n'y a pas de notes à éviter. Il est par contre important de contenir la note caractéristique (CT) pour obtenir la bonne couleur modale.¹ Les exemples suivants sont donc possibles, et même souhaitables.

[D♭Maj5t]	à la place de	Cm7 [Phrygien] (Et aussi, Cm7b5 [Locrien])
[D♭Maj5t]		
= C [Phrygien]	CTb2, b3, 4, b6, b7	Sans 1, 5
= C [Locrien]	b2, b3, 4, b6, b7	Sans 1, CTb5

[FMaj5t]	à la place de	C ^Δ [Ionien]
[FMaj5t]		
= C [Ionien]	1, 2, CT4, 5, 6	Sans 3, 7

¹ Voir [Voicings modaux « typiques »](#).

[G♭Maj5t]	à la place de	Cm7 ^{b5} [Locrien]
[G♭Maj5t]		
	(1) b2 b3 (4) b5 b6 b7	Cm7 ^{b5} [Locrian]
= C [Locrien]	b2, b3, CTb5, b6, b7	Sans 1, 4

[A♭Maj5t]	à la place de	Cm7 [Aeolien] (Et aussi, Cm7[Phrygien])
[A♭Maj5t]		
	1 (b2) (2) b3 4 (5) b6 b7	Cm7 [Aeolian] or [Phrygian]
= C [Aeolien]	1, b3, 4, CTb6, b7	Sans 2, 5
= C [Phrygien]	1, b3, 4, b6, b7	Sans CTb2, 5

Lorsque nous apprendrons de nouvelles gammes d'accords, il y aura aussi de nouvelles combinaisons de déplacement. Je ne continuerai pas à énumérer toutes les possibilités, supposant que le concept est maintenant compris.

Il est intéressant à noter que certains musiciens déplacent les pentatoniques pour obtenir des effets "in-out" ou "out-in". Ils alternent des gammes plus ou moins "in" (contenant plus ou moins de notes *harmoniques*) avec des gammes qui sont plus ou moins "out" (contenant plus ou moins de notes **non-harmoniques**).

A SHORT-CUT TO THE BLUES

Le blues est toujours difficile à intégrer dans un livre sur l'harmonie jazz. D'un point de vue historique et pédagogique¹, il devrait être au tout début, car le Blues a une grande influence sur le Jazz (et la Pop/Rock). Mais l'harmonie du Blues est à la fois très simple et très complexe. Elle n'entre pas dans les modèles harmoniques "ordinaires".²

Le Blues est une collection de licks, d'astuces et de riffs superposés, joués sur un simple "vamp" répétitif et rythmique (la progression des accords). Et toutes ces couches se combinent pour créer un "choc" entre le majeur et le mineur.

Dans ce livre, le Blues est présenté comme système harmonique "parallèle", provisoirement parallèle à ce que nous venons d'apprendre en harmonie fonctionnelle en majeur. J'y reviendrai régulièrement dans les prochains chapitres pour montrer comment le Blues a influencé l'harmonie jazz, mais aussi, comment le Jazz a influencé le Blues.

Pour bien comprendre le Blues, il faut prêter autant d'attention au contexte social et historique dans lequel ce style est né, qu'à son analyse musicale.³ Après tout, le Blues est tant une question « d'attitude » que de musique. En outre, apprendre à jouer le Blues nécessite une connaissance approfondie de tous les licks, trucs et riffs transmis oralement.

Cependant, le but de ce livre est de dépouiller toute musique, y compris le Blues, de ses caractéristiques stylistiques afin de comprendre les blocs de construction harmoniques qui y sont utilisés. C'est pourquoi ce chapitre s'intitule « *A Short-Cut to the Blues* ». J'encourage les lecteurs ayant un intérêt particulier pour le Blues à lire des ouvrages spécialisés sur le sujet.

Accords Blues et Gamme Blues

Prenez les accords principaux de **C majeur** : C (I), F (IV) et G (V).

Les mélodies improvisées sont basées sur une pentatonique (africaine) en **C mineur** (m5t), avec une note de passage supplémentaire entre 4 et 5.

Le "clash" qui se produit entre la mélodie (avec $\flat 3$, $\sharp 4$ et $\flat 7$) et les accords (avec 3, 4 et 7) confère au Blues son son typique.

Vocals/Melodic improvisation in C Blues (m5t + $\sharp 4$)

Main chords in C major Blues chords in C Blues

La tierce mineure ($\flat 3$), la quarte augmentée ($\sharp 4$) et la septième mineure ($\flat 7$) sont appelées des **blue notes**.

¹ De nombreux musiciens tentent leurs toutes premières improvisations sur le blues.

² Nous verrons que le blues peut être décrit comme musique fonctionnelle avec [Échange modal](#), ou éventuellement, comme [Harmonie modale non-fonctionnelle](#).

³ Il en va de même, bien sûr, pour tous les styles de musique.

La “blue seventh” ($\flat 7$) est rajoutée à l'accord I => **C7** (au lieu de I^Δ)

La “blue third” ($\flat 3$) est rajoutée à l'accord IV => **F7** (au lieu de IV^Δ)

Et c'est ainsi que nous obtenons les trois **accords de septième fonctionnels** du Blues :

I7 (Tonique), **IV7** (Sous-dominant) et **V7** (Dominant).

Structure Blues

Le **12-bar Blues** (Blues à 12 mesures) est la structure la plus fréquemment jouée.

C'est un "Chorus" composé de 3 phrases (AAB) de 4 mesures chacune.

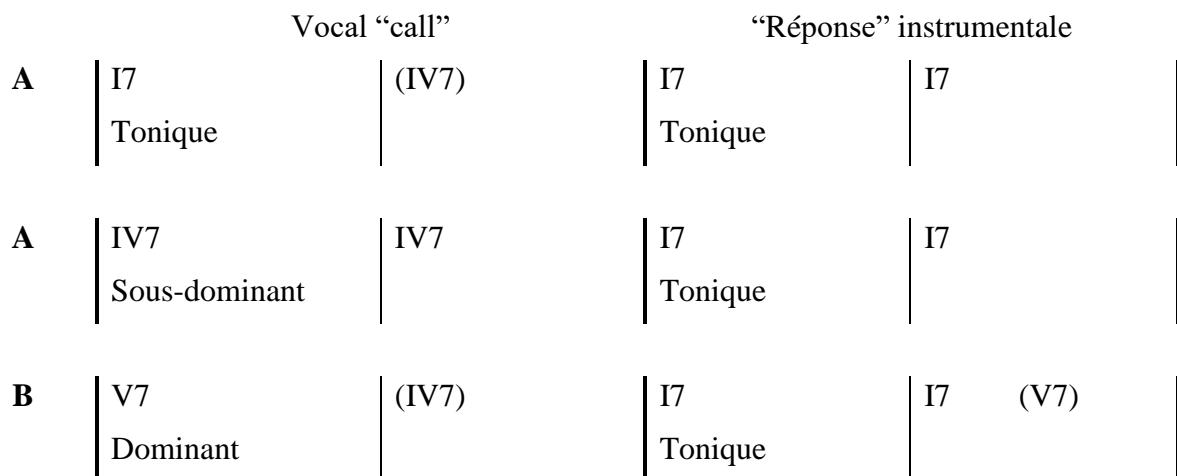
Chaque phrase alterne une courte phrase chantée (*vocal « call »*) de 2 mesures (plus ou moins improvisé), avec une courte « réponse » instrumentale de 2 mesures improvisée.

Le premier chant (A) est sur l'accord tonique I7

Le deuxième chant (A) est sur l'accord de sous-dominante IV7

Le troisième chant (B) est sur l'accord de dominante V7

Les réponses instrumentales sont toutes sur l'accord de tonique.



Les accords entre parenthèses ...

- IV7 mesure 2 vers I7 => cadence plagale
 - IV7 mesure 10 après V7, vers I7 => cadence plagale complète
 - V7 mesure 12 vers le premier I7 => turnaround
- ... sont fréquemment rajoutés à la structure originale.

En bonne tradition Blues, après deux chorus vocaux, les instrumentistes alternent des solos improvisés de (souvent) deux chorus chacun, ponctués de breaks, pour finir par une reprise du chant.

D'autres structures existent, bien sûr, mais ce type de chorus blues à 12 mesures est sans conteste la structure la plus répandue, et a été le modèle de nombreux tubes dans le monde entier (en Blues, Rhythm & Blues, Rock & Roll, Pop, et bien d'autres styles encore).

Improviser en Blues

BLUES CLASSIQUE

Dans le blues traditionnel, on joue la *gamme blues* (la **Blues Scale**¹, m5t avec blue note #4) pour improviser, tant les parties vocales qu'instrumentales, sur tous les accords.

Pour gérer les conflits entre les blue notes (mais aussi les notes à éviter) et les accords, les guitaristes, harmonicistes et chanteurs de blues « plient » (*bend* en anglais²) les notes vers les notes d'accords, pour ensuite les faire « glisser » (*slide*³) et revenir aux blue notes.

		Blues en C	Degrés de la <i>Blues scale</i>	à plier vers le degré <i>d'accord</i>	
C7 (I7)	1	C	(pas nécessaire)	(= fondamentale)	C
	♭3	E♭	→ 3	→ tierce majeure	E
	4	F	→ 3	→ tierce majeure	E
	4	F	→ #4 ⁴	→ quarte augmentée	F♯
	#4	F♯	→ 5	→ quinte juste	G
	5	G	(pas nécessaire)	(= quinte juste)	G
	♭7	B♭	(pas nécessaire)	(= septième mineure)	B♭
F7 (IV7)	1	C	(pas nécessaire)	(= quinte juste)	C
	♭3	E♭	(pas nécessaire)	(= septième mineure)	E♭
	4	F	(pas nécessaire)	(= fondamentale)	F
	#4	F♯	→ 4	→ fondamentale	F
	#4	F♯	→ 5	→ neuvième majeure	G
	5	G	(pas nécessaire)	(= neuvième majeure)	G
	♭7	B♭	→ 6	→ tierce majeure	A
G7 (V7)	1	C	→ 7	→ tierce majeure	B
	♭3	E♭	→ 2	→ quinte juste	D
	4	F	(pas nécessaire)	(= septième mineure)	F
	#4	F♯	→ 4	→ septième mineure	F
	#4	F♯	→ 5	→ fondamentale	G
	5	G	(pas nécessaire)	(= fondamentale)	G
	♭7	B♭	→ 7	→ tierce majeure	B

¹ Voir [Gammes Blues](#).

² Les blue notes sont aussi appelées *bent notes* (notes pliées) en anglais.

³ La *slide guitar*, jouée avec un *bottle neck*, est une technique courante pour plier les blue notes, non seulement en mélodie, mais bien souvent aussi pour faire glisser l'accord tout entier.

⁴ #4 est ici considérée comme stable, étant une blue note typique. Rappelez-vous aussi le [Concept lydien](#).

LES "GAMMES D'ACCORDS" DU BLUES

Lorsque le blues est passé au piano (le Boogie Woogie), le style d'improvisation a dû être adapté, parce que les pianistes ne peuvent pas plier leurs notes. Les pianistes ont donc introduit les **Major Blues scales** (Maj5t avec blue note $\flat 3$) comme « gammes d'accords » : une gamme d'improvisation spécifique pour chaque accord.¹

The musical notation shows three blues scales corresponding to the chords C7, F7, and G7. Each scale is labeled with its root note (C, F, or G) and includes a blue note ($\flat 3$). The scales are:

- C7:** C Major pentatonic + blue note $\flat 3$. Notes: 1, 2, $\flat 3$, 3, 5, 6, 8=1.
- F7:** F Major pentatonic + blue note $\flat 3$. Notes: 1, 2, $\flat 3$, 3, 5, 6, 8=1.
- G7:** G Major pentatonic + blue note $\flat 3$. Notes: 1, 2, $\flat 3$, 3, 5, 6, 8=1.

Mais ils utilisent aussi les « vraies » gammes blues (m5t + $\sharp 4$) comme « gammes d'accords ». Cela sonne bien à condition de résoudre (de « plier ») la *blue third* ($\flat 3$) vers la tierce majeure (3) de l'accord. Et ainsi, la gamme blues inclut toutes les notes de l'accord.

The musical notation shows three blues scales corresponding to the chords C7, F7, and G7. Each scale is labeled with its root note (C, F, or G) and includes a major third. The scales are:

- C7:** C Blues + Major third. Notes: 1, $\flat 3$, 3, 4, $\sharp 4$, 5, $\flat 7$, 8=1.
- F7:** F Blues + Major third. Notes: 1, $\flat 3$, 3, 4, $\sharp 4$, 5, $\flat 7$, 8=1.
- G7:** G Blues + Major third. Notes: 1, $\flat 3$, 3, 4, $\sharp 4$, 5, $\flat 7$, 8=1.

Pour marquer encore plus le côté hybride majeur-mineur du blues, certains styles plus récents (Funk Blues, Jazz Blues) utilisent aussi parfois les accords C7 $^{\#9}$, F7 $^{\#9}$ et G7 $^{\#9}$, *contenant les deux tierces*, la tierce majeure (3) et la *blue third* ($\sharp 9 = \flat 3$).

Tout cela donne un système à options multiples :

- | | |
|--|--------------------------|
| (1) s'en tenir à la gamme traditionnelle originale de C Blues | pour chaque accord |
| (2) choisir les Major Blues chord scales | adaptées à chaque accord |
| (3) aller pour un son plus bluesy avec les Blues chord scales | adaptées à chaque accord |

Les abréviations ci-dessous signifient

- **Blues** : gamme traditionnelle Blues (m5t + $\sharp 4$) [+ 3 et $\sharp 4$ en gamme d'accord]
- **Maj.Blue**s : gamme Blues majeure (Maj5t + $\flat 3$)
- **Sans crochets** : « tonalité » blues (à jouer tout au long du chorus)
- **[Avec crochets]** : « gammes d'accords » (adaptées aux accords)

Accords Blues en C	Gammes en option		
C7 (C7 $^{\#9}$)	C Blues	[C Maj.Blue]	[C Blues]
F7 (F7 $^{\#9}$)		[F Maj.Blue]	[F Blues]
G7 (G7 $^{\#9}$)		[G Maj.Blue]	[G Blues]

¹ Voir [Remplacer les gammes d'accords par des pentatoniques](#).

Pour finir, il y a aussi la *Extended Blues Scale*, une « gamme d'accord » qui combine à la fois la Blues scale et la Major Blues scale :

The image shows three musical staves, each representing an extended blues scale for a specific chord. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are numbered 1 through 8, with 8=1 indicating the octave. The first staff is labeled 'C7' at the top, with the scale notes: 1, 2, b3, 3, 4, #4, 5, 6, b7, 8=1. It is labeled 'C extended Blues scale' below the staff. The second staff is labeled 'F7' at the top, with the scale notes: 1, 2, b3, 3, 4, b5, 5, 6, b7, 8=1. It is labeled 'F extended Blues scale' below the staff. The third staff is labeled 'G7' at the top, with the scale notes: 1, 2, b3, 3, 4, #4, 5, 6, b7, 8=1. It is labeled 'G extended Blues scale' below the staff.

Cette gamme [Extended Blues] peut être vue comme mode [Mixolydien]¹ à laquelle on a rajouté les blues notes b3 et #4. Cependant, cette gamme à 9 notes différentes² est tout de même moins pratique que les gammes (à 6 notes) [Blues] ou [Major Blues] pour obtenir un « beau phrasé blues ».

N'oubliez pas

- Alors qu'on peut parler de « tonalité » Blues, avec ses trois accords Blues (I7, IV7 et V7), on ne peut pas (encore) parler de gamme source, puisque les accords I et IV ont été « enrichis » avec les blue notes b7 et b3. Nous verrons plus tard qu'il y a une [Approche modale du blues](#) qui fournit de vraies gammes sources à ces accords.
- La gamme d'impro traditionnelle, sur tous les accords, est la gamme Blues du I (C).
- Mais il y a plusieurs possibilités de « gammes d'accords » : [Major Blues], [Blues], ou éventuellement un mélange des deux, [Extended Blues].

¹ Nous verrons au chapitre [Changements modaux](#) comment cela aboutit à une [Approche modale du blues](#).

² Il ne manque que trois degrés (b2, b6 et 7) pour avoir une gamme chromatique complète.

CHANGEMENTS TONALS

Le concept de **changement tonal** est à comprendre *en opposition à modulation*. Les deux signifient « *changement de tonique* », mais un changement tonal n'est que provisoire, tandis qu'une modulation est sensée persister, du moins pour un certain temps, dans la nouvelle tonalité. Les changements tonals sont bien plus courants que les « vraies » modulations dans les standards de jazz.

Mais le concept de *Changement Tonal* s'oppose aussi à celui de *Changement Modal*. Un changement modal *ne change pas de tonique*, tandis qu'un changement tonal, oui.

Dominants secondaires

Le changement tonal survient toujours avec un *dominant secondaire* (V7 secondaire). La « règle » des dominants secondaires est vraiment très simple :

Tout accord peut être introduit par son propre dominant.

Exemple : Dans un morceau en C majeur, l'accord diatonique Dm7 (IIIm7) peut être introduit (comme accord cible d'une « flèche ») par son propre dominant (secondaire) A7 (notation en analyse : V7/II, à lire V7 **de** II, A étant le V^e degré de D).

Voici la liste de tous les dominants secondaires possibles pour un morceau en C majeur :

(G7 → C ^Δ)	(V7 → I ^Δ)	(Dominant “primaire” ¹⁾)
A7 → Dm7	V7/II → IIIm7	Dominant secondaire de D (II)
B7 → Em7	V7/III → IIIIm7	Dominant secondaire de E (III)
C7 → F ^Δ	V7/IV → IV ^Δ	Dominant secondaire de F (IV)
D7 → G7	V7/V → V7	Dominant secondaire de G (V)
E7 → Am7	V7/VI → VIIm7	Dominant secondaire de A (VI)
F#7 → Bm7 ^{b5}	V7/VII → VIIIm7 ^{b5}	Dominant secondaire de B (VII)

Tous ces dominants secondaires sont empruntés à la tonalité de leurs accords cibles. Ils provoquent donc bien un **changement tonal** (provisoire) *vers une autre tonique*.

Mais, les accords cibles eux-mêmes sont, et restent (le plus souvent ²), des accords diatoniques. Il n'y a donc pas de « véritable » modulation.

¹ Ce dominant "primaire" complètera toujours la liste de *tous* les dominants (ou cadences) possibles.

² Voir [Changements tonals sur accords diatoniques](#).

GAMMES D'ACCORDS POUR DOMINANTS SECONDAIRES

Notes résiduelles

La meilleure méthode¹ (qui convient le mieux à une oreille classique, ou traditionnelle) pour déterminer les gammes d'accords des dominants secondaires est la méthode (que je nomme) des « **notes résiduelles** ». Ce sont les notes qui « perdurent » dans l'oreille, qui nous viennent du contexte, du ton, de l'accord, de la mesure, précédents.

Par exemple : V7/II dans le ton de C majeur = A7 (dominant de D).

Les notes d'accord sont : **A** **C#** **E** **G**

Les tensions et notes à éviter de cet accord (entre les notes de l'accord) sont des notes résiduelles provenant du contexte précédent, à savoir du ton de C majeur :

La gamme d'accord est : **A** **B** **C#** **D** **E** **F** **G**
[Mixolydien^{b13}] **1** T9 **3** Av11 **5** Tb13 **b7**

Voyez ci-dessous la construction avec notes résiduelles des gammes d'accords pour tous les dominants secondaires en C majeur. On découvre ainsi deux nouvelles gammes, toutes deux des variantes du mode Mixolydien²:

- le mode [Mixolydien^{b13}] (voir exemple ci-dessus)
- le mode [Mixolydien^{b9/b13}], appelé plus souvent [Phrygien Espagnol]

(V7 = G7 [Mixolydian])

V7/II = A7 [Mixolydian \flat 13]

V7/III = B7 [Spanish Phrygian] or [Mixolydian \flat 9/ \flat 13]

V7/IV = C7 [Mixolydian]

V7/V = D7 [Mixolydian]

V7/VI = E7 [Spanish Phrygian] or [Mixolydian \flat 9/ \flat 13]

V7/VII = F \sharp 7 [Spanish Phrygian] or [Mixolydian \flat 9/ \flat 13]

¹ Nous verrons plus tard qu'il y a en fait de multiples options pour les gammes d'accords de dominants (secondaires). Ceci n'est qu'un début. Voir les [Gammes V7](#).

² Le Mixolydien est le mode typique pour un accord V7.

Remarques importantes

- $\flat 9$ et $\flat 13$ sont des *tensions disponibles* sur les dominants, *pas des notes à éviter*.
- Les dominants qui ciblent un accord **majeur** (V7/I, V7/IV et V7/V) sont [Mixolydiens], avec T9, T13 et Av11 (que l'on note quelquefois V13 sur la partition).
- Les dominants ciblant un accord **mineur** (V7/III, V7/VI et V7/VII) sont [Phrygiens Espagnols], avec T \flat 9, T \flat 13 et Av11 (noté parfois V7 $^{\flat 9/\flat 13}$ ou, plus souvent, V7 $^{\flat 9}$).
Sauf ...
- Le dominant qui cible **IIm7** (V7/II) est [Mixolydien $^{\flat 13}$], avec T9, T \flat 13 et Av11 (parfois noté V7 $^{\flat 13}$).
- Toutes ces gammes d'accords¹ contiennent la note à éviter 11. Nous verrons au chapitre suivant comment cela conduit à l'origine, et à l'utilisation, de dominants « lydiens ».

GAMMES SOURCES DES DOMINANTS SECONDAIRES

Voyons maintenant de quelles gammes sources proviennent ces dominants secondaires.

Examinons de plus près le V7/II [Mixolydien $^{\flat 13}$], A7.

Il est clair que cet accord, comprenant un C \sharp , n'est pas apparenté à la tonalité de C.

Mais comment s'apparente-t-il à son accord cible Dm7 (IIm7) ?

Si l'on garde les notes du mode Mixolydien $^{\flat 13}$ et qu'on les écrit à partir de D (la fondamentale de l'accord cible Dm7), on obtient la gamme suivante :

D melodic minor

(A) (B) (C \sharp) D E F G A B C \sharp

The staff shows the notes of the D melodic minor scale: (A), (B), (C \sharp), D, E, F, G, A, B, C \sharp . Below the staff, the notes are labeled with their names and corresponding numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Le V7/II [Mixolydien $^{\flat 13}$] provient de la gamme **mélodique** du II.

En d'autres termes, la gamme source de A7 est D mineur mélodique.²

Cela ne surprend pas vraiment : le *dominant secondaire d'un accord mineur* provoque un *changement tonal vers la tonalité mineure* (dans ce cas, mélodique) *de l'accord cible*.

Remarque importante

A partir de maintenant, la gamme source d'un accord sera souvent différente de la gamme source (le ton) dans laquelle le morceau est écrit. Nous aurons en analyse donc deux gammes associées à un accord : sa gamme d'accord, et sa gamme source. Afin de rester aussi clair que possible, j'utiliserai les normes de notation suivantes :

V7 [Mixo $^{\flat 13}$] (mélodique) => Degré d'accord [Gamme d'accord] (source de l'accord)

Si nécessaire, associée à la tonique telle que V7 [Mixo $^{\flat 13}$] (**Dm** mélodique) et même V7 [Mixo $^{\flat 13}$] (**D** mélodique) présumant qu'on sait que mélodique est une gamme mineure.

¹ Pour la construction en tétracordes, voir [Gammes V7](#).

² Voir [Le dominant mélodique : V9 \[Mixolydienb13\]](#).

Lorsque les notes de la gamme d'accord V7/III [B Phrygien Espagnol] sont écrites à partir de E (fondamentale de Em7), on obtient ceci :

E harmonic minor

Le V7/III [Phrygien Espagnol] provient de la gamme **harmonique** du III.
La gamme source de B7 est E mineur harmonique.¹

Les dominants [Phrygiens Espagnols] (V7/III, V7/VI et V7/VII), ayant tous des accords mineurs comme cible, sont des changements tonals vers la gamme harmonique de l'accord cible.

Enfin, lorsque l'on écrit les notes de la gamme d'accord V7/IV [C Mixolydien] en partant de F (fondamentale de F^A), on obtient :

F Major

Le V7/IV [Mixolydien] provient de la gamme **majeure** du IV.
La gamme source de C7 est F majeur.²

Les dominants [Mixolydiens] (V7/I, V7/IV et V7/V), ayant tous des accords majeurs comme cible, sont des changements tonals vers la gamme majeure de l'accord cible.

Pour résumer :

Dominants secondaires	Gamme d'accord	Gamme source (changement tonal vers)
(V7/I) – V7/IV – V7/V	[Mixolydien]	Majeur de la cible
V7/II	[Mixolydien ^{b13}]	Mélodique de la cible
V7/III – V7/VI – V7/VII	[Phrygien Espagnol]	Harmonique de la cible

¹ Voir [Le dominant harmonique : V7b9 \[Phrygien Espagnol\]](#).

² Voir [Série des accords diatoniques en majeur](#).

DOMINANTS ÉTENDUS

Si tout accord peut être introduit par son propre dominant, alors tous les dominants (secondaires) peuvent eux aussi être introduites par leur propre dominant. Cela peut mener à des situations (extrêmes) comme ci-dessous, appelées des **dominants étendus** (*extended dominants*) :



Cela affectera la façon dont nous entendons ces dominants. Les choix de gammes d'accords (et de gammes sources) seront différents de ceux mentionnés ci-dessus.

Utilisons la méthode des notes résiduelles pour déterminer les gammes d'accords. Nous maintenons les notes de la gamme d'accord précédente, en *ne modifiant que les notes qui sont requises par le nouvel accord*.

1^{er} cas

The musical score shows a sequence of chords and their corresponding note sets:

- Chord 1: C^Δ** (Imaj7 [Ion], C Major)
- Chord 2: F#7** (V7/VII [Sp.Phr], Bm Harmonic)
- Chord 3: B7** (V7/III [Mixo \flat 13], Em Melodic)
- Chord 4: E7** (V7/(VI) [Mixo], A Major)
- Chord 5: A7** (V7/(II) [Mixo], D Major)
- Chord 6: D7** (V7/(V) [Mixo], G Major)
- Chord 7: G7** (V7/(I) [Mixo], C Major)
- Chord 8: C7** (V7/(IV) [Mixo], F Major)
- Chord 9: F^Δ** ((IVmaj7) [Ion], F Major)

- Venant de C majeur, F#7 sonne comme V7/VII, un accord [Phrygien Espagnol] (abrégé, de l'anglais *[Spanish Phrygian]*, à [Sp.Phr]).
Mais sa résolution vers B7 sonne (en quelque sorte) comme une cadence trompeuse, car l'accord attendu Bm7 \flat 5 (VIIIm7 \flat 5) est remplacé par B7 (V7/III).
- Maintenant, B7 ne sonne plus comme V7/III, ni le E7 comme V7/VI, et ainsi de suite, à cause des notes résiduelles. Progressivement, les gammes d'accords s'éclaircissent, d'abord au [Mixolydien \flat 13] (= mélodique de la cible), puis au [Mixolydien] (= majeur de la cible).
- Tout à la fin, l'accord IV^Δ (F^Δ) sonne comme une modulation vers F majeur.¹

¹ Voir [Changement tonal sur IV^Δ](#).

2^e cas

Lorsque nous sautons F#7 (V7/VII), et que nous commençons la séquence avec B7 (V7/III), il se passe exactement la même chose :

Chord sequence and corresponding scales:

- C Δ : Imaj7 [Ion] C Major
- B7: V7/III [Sp.Phr] Em Harmonic
- E7: V7/(VI) [Mixo \flat 13] Am Melodic
- A7: V7/(II) [Mixo] D Major
- D7: V7/(V) [Mixo] G Major
- G7: V7/(I) [Mixo] C Major
- C7: V7/(IV) [Mixo] F Major
- F Δ : (IVmaj7) [Ion] F Major

- Venant de C majeur, B7 sonne comme V7/III, un accord [Sp.Phr]. La résolution vers E7 sonne trompeuse, parce que Em7 (IIIIm7) est remplacé par E7 (V7/VI).
- E7 ne sonne plus comme V7/VI, ni A7 comme V7/II, et ainsi de suite, à cause des notes résiduelles. Les gammes s'éclaircissent progressivement au [Mixo \flat 13], puis au [Mixo].
- À la fin, l'accord IV Δ (F Δ) sonne comme une modulation vers F majeur.

3^e cas

En commençant la séquence sur E7 (V7/VI), la même chose se produit à nouveau.

Chord sequence and corresponding scales:

- C Δ : Imaj7 [Ion] C Major
- E7: V7/VI [Sp.Phr] Am Harmonic
- A7: V7/(II) [Mixo \flat 13] Dm Melodic
- D7: V7/(V) [Mixo] G Major
- G7: V7/(I) [Mixo] C Major
- C7: V7/(IV) [Mixo] F Major
- F Δ : (IVmaj7) [Ion] F Major

Les gammes s'éclaircissent, au [Mixo \flat 13], puis au [Mixo].

Cette fois, les gammes correspondent également au résumé du chapitre précédent : V7/VI [Sp.Phr], V7/II [Mixo \flat 13], V7/V [Mixo], et ainsi de suite.

Conclusion

Dominants étendus	Type	Gamme d'accord (gamme source)	
Premier dominant de la séquence	V7/mineur	[Sp.Phr]	(harmonique de la cible)
	V7/II	[Mixo ^{b13}]	(mélodique de la cible)
	V7/majeur	[Mixo]	(majeur de la cible)
Si précédé de [Sp.Phr]		[Mixo ^{b13}]	(mélodique de la cible)
	Si précédé de [Mixo ^{b13}]	[Mixo]	(majeur de la cible)
	Si précédé de [Mixo]	[Mixo]	(majeur de la cible)

CHANGEMENTS TONALS SUR ACCORDS DIATONIQUES

Comme mentionné précédemment, les dominants secondaires sont empruntés à la tonalité de leurs accords cibles. Ils entraînent des changements tonals (des modulations *provisoires*) vers de nouvelles toniques. Les accords cibles, eux, sont et restent (*en principe*), diatoniques.¹ Il n'y a donc pas de réelle modulation.

Mais à cause des notes résiduelles, certains accords diatoniques, lorsqu'ils sont introduits par leur dominant, finissent aussi par sonner « comme une modulation » (*toujours provisoire* : dès l'accord suivant, le morceau retombe toujours dans la tonalité d'origine, car il ne s'agit en fait que d'un changement tonal, et non pas d'une *vraie* modulation).

Changement tonal sur IV^Δ

Lorsque IV^Δ (F^Δ) est introduit par son dominant V7/IV (C7), il sonne comme un accord tonique I^Δ, comme s'il y avait modulation vers F majeur. Comme l'accord tonique C^Δ a été converti en accord dominant C7, le B^b (septième de C7) persiste dans l'oreille (note résiduelle), et F^Δ sonne maintenant [Ionien] (comme I^Δ) au lieu de [Lydien] (comme IV^Δ).²

The diagram shows a musical staff with three staves. The first staff starts in C major (C^Δ) and ends on the dominant 7th (C7). The second staff begins on C7 and ends on F major (F^Δ). The third staff begins on F^Δ. Below each staff, the notes are numbered 1 through 7. In the first staff, note 4 is labeled 'Imaj7 [Ion]' and 'C Major'. In the second staff, note 4 is labeled 'V7/IV [Mixo]' and 'F Major'. In the third staff, note 4 is labeled 'IVmaj7 [Ion]' and 'F Major'. A curved arrow above the staff points from C7 to F^Δ.

Ceci confirme l'instabilité inhérente du degré sous-dominant (4) (et de l'accord sous-dominant IV^Δ) de la gamme majeure, *qui veut devenir tonique à la place de la (du) tonique*, et qui ne rate aucune occasion de le faire.

Toutefois, les musiciens de jazz tendent à toujours jouer le IV^Δ comme accord [Lydien], ne concédant pas la « modulation » lorsqu'il est introduit par son dominant. Principalement parce que la gamme d'accord [Ionienne] contient une *note à éviter* (Av11) au lieu de la *tension #11* disponible dans la gamme [Lydienne].³

¹ Sauf avec les dominants étendus.

² La découverte du B^b comme première note dérivée (voir note de bas de page 2 aux [Noms de notes relatifs et absolus](#)) renforce l'idée que la modulation la plus « facile » (dans ce cas, nous devrions dire « la modulation inévitable ») est la modulation vers la sous-dominante F.

³ Voir [Avoid the Avoids](#).

Quoi qu'il en soit, même lorsqu'il est joué [Ionien] (concédant la modulation), le morceau retombe dans la tonalité d'origine sur le ou les accords suivants : il ne s'agit après tout que d'un *changement tonal*, et non pas d'une *vraie modulation*.

Changement tonal sur III^m

Lorsque III^m7 (Em7) est introduit par son dominant V⁷/III (B7), il sonne comme un accord tonique VI^m7 (*ou en fait Im*). Le F[#] (quinte de B7) persiste dans l'oreille comme note résiduelle, et Em7 (ou Em9) sonne maintenant [Aeolien] (comme VI^m7, ou en fait comme Im7 Aeolien¹) au lieu de [Phrygien] (comme III^m7).

The diagram illustrates a harmonic progression starting in C Major (Ionian mode). It shows the notes of the C Major scale (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) followed by the notes of the B7 chord (1, b2, 3, 4, 5, b6, b7). An arrow points from B7 to Em7, which consists of the notes 1, 2, b3, 4, 5, b6, b7. Below the notes, labels indicate the modes: 'Imaj7 [Ion]' for C Major, 'V7/III [Sp.Phr]' for B7, 'Em Harmonic' for Em7, 'IIIIm7 [Aeol]' for Em7, and 'Em Natural' for Em7.

Si Em est joué sans septième (mineure), nous entendons aussi la note résiduelle D[#] (tierce de B7) comme potentielle septième majeure, soit Em^A. Et Em sonne désormais [Harmonique] (comme Im^A Harmonique²).

This diagram shows the same progression but with Em as the harmonic minor mode (Em Harmonic). The notes of the C Major scale are followed by B7 (1, b2, 3, 4, 5, b6, b7) and Em (1, 2, b3, 4, 5, b6, 7). Labels below the notes identify the modes: 'Imaj7 [Ion]' for C Major, 'V7/III [Sp.Phr]' for B7, 'Em Harmonic' for Em, 'IIIImMaj7 [Harm]' for Em, and 'Em Harmonic' for Em.

Et lorsqu'il est précédé de B9 [Mixo^{b13}]³ (ou, moins courant mais également possible, [Mixo]), il sonnera [Dorien] (comme Im7 ou Im6 Dorien⁴) lorsqu'il est joué Em7 (ou Em6).

The final diagram shows the progression with B9 [Mixo^{b13}] preceding Em7. The notes of the C Major scale are followed by B9 (1, 2, 3, 4, 5, b6, b7) and Em7 (1, 2, b3, 4, 5, b6, b7). Labels below the notes identify the modes: 'Imaj7 [Ion]' for C Major, 'V7/III [Mixo b13]' for B9, 'Em Melodic' for Em7, 'IIIIm7 [Dor]' for Em7, and 'Em Dorian' for Em7.

¹ Voir [Série diatonique en mineur antique](#).

² Voir [Le tonique harmonique : Im^A \[Harm\]](#).

³ Nous verrons que ceci est possible au prochain chapitre sur les [Gammes V7](#).

⁴ Voir [Tonique dorien : Im7 \[Dor\]](#).

... ou même [Mélodique] (comme Im^7 ou Im^6 Mélodique¹) lorsqu'on supprime la septième (mineure) de l'accord (devenant Em^Δ ou Em^6).

A musical staff in G clef. It starts in C Major (labeled C^Δ , Imaj_7 [Ion], C Major) with notes 1 through 7. A dominant 7th chord (B7) is shown with notes 1, 2, 3, 4, 5, b6, b7. An arrow points from B7 to the next staff, which is labeled Em , IIIImMaj_7 [Mel], Em Melodic. This staff shows notes 1 through 7, with note 7 sharped.

Les quatre options – [Aeolien], [Harmonique], [Dorien] et [Mélodique] – sont des gammes sources mineures existantes (et donc des gammes d'accords possibles pour le Im).²
Elles sonnent toutes comme une modulation vers la tonalité mineure de l'accord cible.

Sur les partitions de jazz très précises (comme dans les Real Books³), on trouve souvent des accords mineurs notés **sans septième** lorsqu'ils sont introduits par leur dominant. Cette notation suggère toujours un changement tonal **optionnel** (*modulation provisoire*) vers la tonalité mineure de l'accord. Ces accords sont analysés comme IIIm , ou VIm , ou IIm (et non comme Im – voir plus loin), pour signaler le côté *optionnel* et *provisoire* de la modulation.

Changement tonal sur VIm

Lorsqu'on rencontre VIm (Am) **sans septième** (après introduction par son dominant), il y a option de changement tonal vers A mineur, avec les mêmes options que ci-dessus :

VIm^7 [Aeolien]⁴, VIm^Δ [Harmonique], VIm^7 (ou VIm^6) [Dorien] et
 VIm^Δ (ou VIm^6) [Mélodique]

[Aeolien]

A musical staff in G clef. It starts in C Major (labeled C^Δ , Imaj_7 [Ion], C Major) with notes 1 through 7. A dominant 7th chord (E7) is shown with notes 1, 2, b2, 3, 4, 5, b6, b7. An arrow points from E7 to the next staff, which is labeled Am^7 , VIm_7 [Aeol], Am Natural. This staff shows notes 1 through 7, with note 7 sharped.

[Harmonique] quand on supprime la septième.

A musical staff in G clef. It starts in C Major (labeled C^Δ , Imaj_7 [Ion], C Major) with notes 1 through 7. A dominant 7th chord (E7) is shown with notes 1, 2, b2, 3, 4, 5, b6, b7. An arrow points from E7 to the next staff, which is labeled Am , VImMaj_7 [Harm], Am Harmonic. This staff shows notes 1 through 7, with note 7 sharped.

¹ Voir [Le tonique mélodique : \$\text{Im}^\Delta\$ ou \$\text{Im}^6\$ \[Mel\]](#).

² Voir [Harmonie fonctionnelle en mineur](#).

³ Voir [Bibliographie](#).

⁴ Ce qui revient au même que le VIm^7 [Aeolien] « normal » en C majeur, à savoir, sans changement tonal.

[Dorien] lorsqu'introduit par V9.

C^A

E⁹ → Am7

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Imaj7 [Ion]
C Major

V7/VI [Mixo b13]
Am Melodic

VIIm7 [Dor]
Am Dorian

[Mélodique] lorsqu'introduit par V9, et en supprimant la septième.

C^A

E⁹ → Am

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Imaj7 [Ion]
C Major

V7/VI [Mixo b13]
Am Melodic

VIImMaj7 [Mel]
Am Melodic

Changement tonal sur II^m

Enfin, lorsqu'on rencontre II^m (Dm) **sans septième** (après introduction par son dominant), il y a option de changement tonal vers D mineur, avec toujours les mêmes options :

II^m7 (ou II^m6) [Dorien]¹, II^m^A (ou II^m6) [Mélodique], II^m7 [Aeolien], et
II^m^A [Harmonique]

[Dorien] lorsqu'introduit par V9.

C^A

A7 → Dm7

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Imaj7 [Ion]
C Major

V7/II [Mixo b13]
Dm Melodic

IIIm7 [Dor]
Dm Dorian

[Mélodique] lorsqu'introduit par V9, et en supprimant la septième.

C^A

A7 → Dm

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Imaj7 [Ion]
C Major

V7/II [Mixo b13]
Dm Melodic

IIImMaj7 [Mel]
Dm Melodic

[Aeolien] lorsqu'introduit par V7^{b9}.

C^A

A7 → Dm7

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Imaj7 [Ion]
C Major

V7/II [Sp.Phr]
Dm Harmonic

IIIm7 [Aeol]
Dm Natural

¹ Ce qui revient au même que II^m7 [Dorien] en C majeur, à savoir, sans changement tonal.

[Harmonique] lorsqu'introduit par $V7^b9$, et en supprimant la septième.

The diagram illustrates a harmonic progression: C Major (Ionian mode) followed by A7 (V7/II [Sp.Phr] Dm Harmonic) and finally Dm (Dorian mode). The notes are numbered 1 through 7. In C Major, the notes are 1 2 3 4 5 6 7. In A7, the notes are 1 b2 3 4 5 b6 b7. In Dm, the notes are 1 2 b3 4 5 b6 7. An arrow points from the A7 chord to the Dm chord, indicating a change in mode.

Options multiples pour accords diatoniques

Les dominants secondaires peuvent donc influencer la façon dont nous entendons les accords diatoniques. Pour arriver à toutes les options possibles, nous avons utilisé la méthode des notes résiduelles, parce que celles-ci influencent l'oreille de façon naturelle, voire trop naturelle, « sans surprise ». Les musiciens créatifs ne laissent pas ces notes résiduelles dicter leurs choix. Avec un phrasé musical intelligent, en choisissant les bonnes sensibles (*leading tones*) et les bonnes notes cibles, il est tout-à-fait possible de détourner l'attente causée par les notes résiduelles vers n'importe quel autre *mode* (ou gamme d'accord) souhaité.

Les choix de gammes pour accords diatoniques sont maintenant multiples. Je classe ces choix ci-dessous selon leur fréquence d'usage, du plus courant au moins courant. À vous de choisir, en fonction de votre oreille et de vos préférences, tenant compte, ou non, des notes résiduelles provenant du dominant d'introduction.

Accord diatonique	Options de gammes d'accords	Gammes sources	Changement tonal ¹	Symbole d'accord possible
IIIm (Dm)	[Dorien] [Dorien] [Mélodique] [Aeolien] [Harmonique]	C Majeur (Dm Dorien) Dm Mélodique Dm Antique Dm Harmonique	NON (OUI) OUI OUI OUI	IIIm7 IIIm7 ou IIIm6 IIIm Δ ou IIIm6 IIIm7 IIIm Δ
IIIIm (Em)	[Aeolien] [Dorien] [Harmonique] [Mélodique] [Phrygien]	Em Antique Em Dorien Em Harmonique Em Mélodique C Majeur	OUI OUI OUI OUI NON	IIIIm7 IIIIm7 ou IIIIm6 IIIIm Δ IIIIm Δ ou IIIIm6 IIIIm7
IV Δ (F Δ)	[Ionien] [Lydien]	F Majeur C Majeur	OUI NON	F Δ F Δ^{+1}
VIm (Am)	[Aeolien] [Aeolien] [Dorien] [Harmonique] [Mélodique]	C Majeur (Am Antique) Am Dorien Am Harmonique Am Mélodique	NON (OUI) OUI OUI OUI	VIm7 VIm7 VIm7 ou VIm6 VIm Δ VIm Δ ou VIm6

Remarquez que tous les accords mineurs (IIIm, IIIIm et VIm) sont indiqués **sans septième** dans la première colonne, ce qui permet de choisir entre les différentes options (m7, m Δ ou m6 – voir dernière colonne).

¹ Certains de ces changements tonals peuvent être analysés, et entendus, comme [Changements modaux](#).

Changement tonal sur V et VII^m

Un changement tonal sur V, lorsqu'introduit par le « double dominant » V7/V¹, devenant un V^A [Ionien], est possible bien que peu fréquent. Il n'est possible que lorsque le dominant V7 n'est pas nécessaire (par ex. lorsque V n'est pas suivi de I^A).

The diagram shows three staves. The first staff is in C Major (C^A) with notes 1 through 7. The second staff starts with a D7 chord (F#-A-G-C) and then changes to G Major (G) with notes 1 through 7. Below the staves, the chords are labeled: Imaj7 [Ion] C Major, V7/V [Mixo] G Major, and Vmaj7 [Ion] G Major.

On utilise pourtant ce type de modulation lorsqu'on souhaite une *vraie* modulation (pas juste *provisoire*) « à la dominante ». Une telle modulation est (était) usuelle pour le 2^e thème (le B) dans la sonate classique au 18^e et 19^e siècles.

Le changement tonal sur VII^m, devenant VIIIm7, VIIIm^A ou VIIIm6 ([Aeolien], [Harmonique], [Dorien] ou [Mélodique]) est également peu fréquent, mais cela arrive. Dans ce cas, l'accord VIIIm doit être joué avec une quinte juste (VIIIm) au lieu de la b5 attendue (VIIIm7^{b5}) – une possibilité qui s'explique par [Échange modal](#).

The diagram consists of four sections, each showing a key change from C Major (C^A) to a variation of VIIIm7. Each section includes a staff with note numbers 1-7, the starting chord, the modulation, and the resulting mode.

- Section 1:** Modulation to Bm Harmonic (V7/VII [Sp.Phr]). The resulting mode is VIIIm7 [Aeol] Bm Natural.
- Section 2:** Modulation to Bm Harmonic (V7/VII [Sp.Phr]). The resulting mode is VIIImMaj7 [Harm] Bm Harmonic.
- Section 3:** Modulation to Bm Melodic (V7/VII [Mixo b13]). The resulting mode is VIIIm7 [Dor] Bm Dorian.
- Section 4:** Modulation to Bm Melodic (V7/VII [Mixo b13]). The resulting mode is VIIImMaj7 [Mel] Bm Melodic.

¹ Expression typiquement néerlandaise : le dominant du dominant est le « double dominant ».

ANALYSE AVEC DOMINANTS SECONDAIRES

Revoyons l'analyse de '**Autumn Leaves**' (Joseph Kosma¹), en B♭ majeur.
(L'analyse a été faite en relatif majeur. En fait, le morceau est en G mineur.)

Autumn Leaves - Joseph Kosma (1905 - 1969) 3

Chord Scales:
Parent Scales:
B♭ major

VIIIm7bs [Locr]
[Mixo b13]
Gm Melodic

[multiple options]
G minor

Cm7
IIm7 [Dor]
B♭ major

F7
V7 [Mixo]

BbΔ
IΔ [Ion]

EΔ
IVΔ [Lyd]

Am7bs
VIIIm7bs [Locr]

D7
V7/VI* [Sp.Phr]
Gm Harmonic

Gm
VIIm [multiple options]
G minor

V7/VI* dans la mesure 6 et 14 (sans compter la toute première mesure d'anacrouse²) :
changement tonal vers G mineur.

Mélodique à la mesure 6, à cause du *E bécarré à la mélodie*.

Harmonique à la mesure 14, qui est la première option « courante » pour V7/VI.
(Pour rappel, le morceau est en fait en G mineur.)

VIIm aux mesures 7-8 et 15-16 peut être joué comme changement tonal vers G mineur, avec options multiples : [Aeolien], [Harmonique], [Mélodique] et/ou [Dorien].

Analysons maintenant un autre standard de jazz, qui contient beaucoup de dominants secondaires.

¹ © 1947, 1950, 1987 Enoch Et Cie. (renewed 1975, 1978)

² L'**anacrouse** est une note ou un ensemble de notes – dans ce cas précis, une mesure entière (ou trois notes si on ne compte pas le premier silence) – qui précède le premier temps fort d'une phrase musicale.

All Of Me

Simons & Marks

Sheet music for "All Of Me" showing harmonic analysis and melodic patterns.

1st System:

- Measure 1: C^A (Imaj7 [Ion] C Major)
- Measure 2: E7 (V7/VI [Sp.Phr] Am Harmonic)
- Measure 3: A7 (V7/(II) [Sp.Phr]* Dm Harmonic)
- Measure 4: Dm (IIIm [multiple options] C Major or Dm)

2nd System:

- Measure 9: E7 (V7/VI [Sp.Phr] Am Harmonic)
- Measure 10: Am (VIIm [multiple options] C Major or Am)
- Measure 11: D7* (V7/V [Mixo] G Major)
- Measure 12: Dm7 (IIIm7 [Dor] C Major) G7 (V7/I [Mixo])

3rd System:

- Measure 17: C^A (Imaj7 [Ion] C Major)
- Measure 18: E7 (V7/VI [Sp.Phr] Am Harmonic)
- Measure 19: A7 (V7/II [Sp.Phr]* Dm Harmonic)
- Measure 20: Dm (IIIm [multiple options] C Major or Dm)

4th System:

- Measure 25: F (IV6 [Lyd] C Major)
- Measure 26: Fm (?)
- Measure 27: C^A (Imaj7 [Ion] C Major)
- Measure 28: Em7 (IIIIm7 [Phr] C Major)
- Measure 29: A7 (V7/(II) [Mixo 13] Dm Melodic)
- Measure 30: Dm7 (IIIm7 [Dor] C Major)
- Measure 31: G7 (V7/I [Mixo])
- Measure 32: C⁶ (I6 [Ion] ?)
- Measure 33: Eb^o (IIIm7 [Dor] ?)
- Measure 34: Dm7 (V7/I [Mixo] C Major)
- Measure 35: G7 (C Major)

© 1931 by Irving Berlin Inc.

Commentaires sur l'analyse

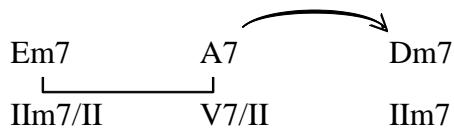
- Le morceau est en C majeur.
Il s'agit d'une structure AB (A : mesures 1 à 16 – B : mesures 17 à fin).
- Chaque flèche est une cadence authentique (primaire ou secondaire) de V7 à son accord cible.
 - **Mesure 13 – D7* (V7/V)**
Cette flèche saute par-dessus le premier accord (IIm7) d'un crochet (d'une cadence II-V). Ce type de **cadence indirecte** est *très courant*, et se présentera toujours précisément sous cette forme, en sautant par-dessus le premier accord d'un crochet.
- Chaque crochet est une cadence II-V.
- Toutes les gammes d'accords proposées suivent les conclusions des chapitres précédents.
 - **Sauf, mesures 5/6 (et 21/22) – dominant étendu A7 (V7/(II)) [Sp.Phr*]**
Pour les dominants étendus, [Mixo^{b13}] devrait en principe suivre [Sp.Phr] (voir E7 [Phrygien Espagnol] aux mesures 3/4 et 19/20). Et, pour un « vrai » V7/II, le choix habituel est également [Mixo^{b13}]. Mais dans ce cas précis, le B♭ à la mélodie (mesure 6 et 22) suggère que la gamme d'accord doit être [Sp.Phr].
Une autre option pourrait être de jouer [Mixo^{b13}] à la mesure 5 (et 21) et ensuite *d'assombrir* en [Sp.Phr] à la mesure 6 (et 22). Mais garder [Sp.Phr] sur les deux mesures est nettement plus pratique.
Nous verrons, au chapitre [Gammes V7](#), qu'il existe encore d'autres possibilités.
 - **Mesures 7/8 (et mesures 23/24) – Dm (IIm) : [multiple options]**
Mesures 11/12 – Am (VIm) : [multiple options]
Les *triades* mineures (**sans septième**) suggèrent la *possibilité* d'un changement tonal vers Dm et Am, avec options multiples pour ces accords : [Dorien], [Aeolien], [Harmonique] ou [Mélodique].
- **Mesure 25 – F (IV6) [Lyd]**
L'accord IV est analysé IV6 à cause du D à la mélodie.
IV6 est une alternative courante pour IV^Δ. Cela ne change pas la gamme d'accord.
- **Mesure 26 – Fm (?) et mesure 31 – E♭° (?)**
Ces accords seront expliqués aux prochains chapitres.

Accords II-relatifs et cadences II-V secondaires

Les dominants secondaires sont des cadences authentiques, non pas vers l'accord de tonique (cadence primaire), mais *vers n'importe quel autre accord* (cadence *secondaire*). Avec les **accords II-relatifs**, nous pouvons créer des **cadences II-V secondaires** (*complètes*) vers *n'importe quel (autre) accord*.

Chaque dominant peut être précédé de son accord II-relatif.

Exemple : Dans un morceau écrit en C majeur, l'accord Dm7 (IIIm7) est introduit par son dominant secondaire A7. Ce dominant secondaire peut être précédé par Em7, créant ainsi une cadence secondaire IIIm7 – V7 vers Dm7.



DOUBLE FONCTION DES II-RELATIFS

A cause des notes résiduelles, ces II-relatifs ont parfois¹ une double fonction :

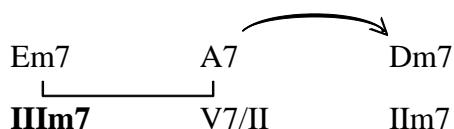
- Fonction secondaire par rapport à l'accord cible : ils sont IIIm7 de la cible.
- Fonction primaire dans la tonalité principale du morceau : en relation à la tonique.

La fonction primaire prime : Un morceau est linéaire dans le temps. Quand on joue le II-relatif pour la toute première fois, on n'a pas encore entendu la résolution au dominant qui suit, et puis à l'accord cible. On entend donc la *fonction primaire* de l'accord, *toujours* dans de la tonalité principale du morceau, et *non pas encore* comme changement tonal.

Cependant, à la reprise, nous savons où l'accord va. Nous *pouvons* alors entendre la fonction secondaire : changement tonal vers la tonalité de l'accord cible.

Dès lors, à l'analyse d'un morceau, il est utile de

- Marquer la fonction secondaire en utilisant le crochet (cadence II-V).
- Noter la fonction primaire, quand il y en a une, en chiffre romain dans la tonalité principale. Sans fonction primaire, nous écrirons un point d'interrogation (pour l'instant).



CADENCE MINEURE II^{b5}-V7

Comme les cadences secondaires sont des changements tonals, tant vers des tons majeurs que mineurs, on rencontre aussi bien des cadences majeures IIIm7-V7 (vers accord majeur) que des cadences mineures II^{b5}-V7² (vers accord mineur). Et l'inverse est également possible : un IIIm7-V7 (majeur) vers un accord mineur, et un II^{b5}-V7 (mineur) vers un accord majeur.

Tout II-relatif (même le II primaire) peut être soit II^{b5}, soit IIIm7^{b5}.

¹ Souvent, si on prend en compte les [Changements modaux](#).

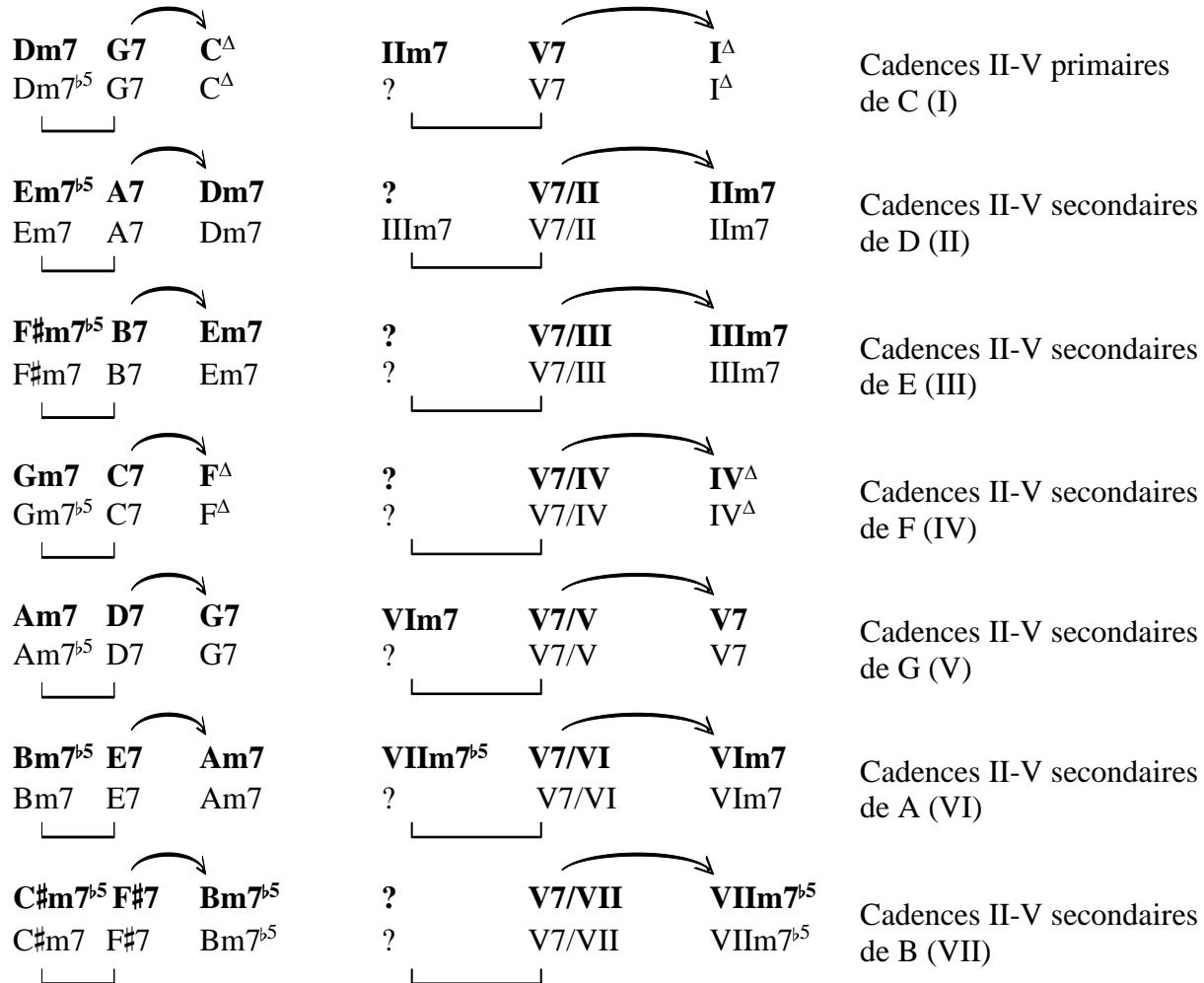
² Voir [Cadences mineures courantes](#).

LISTE DES CADENCES II-V SECONDAIRES

Ci-dessous, la liste des cadences secondaires II-V pour le ton de C majeur. Vous y voyez *toutes les cadences possibles*, majeures *et* mineures, *pour chaque accord cible*.

La fonction secondaire des II-relatifs est à chaque fois indiquée par un crocheted ; la fonction primaire par un chiffre romain (si connue) ou un point d'interrogation (si encore inconnue).

Les cadences en gras sont les plus utilisées : cadences majeures vers accords majeurs, cadences mineures vers accords mineurs. Mais les autres sont tout à fait possibles.



Remarques

La plupart des points d'interrogation seront remplacés plus tard par des accords d'Échange modal qui, dans la plupart des cas, confirmeront la fonction secondaire.¹

J'ai affirmé auparavant que l'accord VIIm7^{b5} n'est (quasi) jamais utilisé, sauf, comme confirmé ici, comme IIIm7^{b5}-relatif vers VIIm7 (IIIm7^{b5}/VI).

¹ Voir [Fonctions primaires des II-relatifs](#).

GAMMES D'ACCORDS ET GAMMES SOURCES DES II-RELATIFS

Les cadences II-V sont des structures dominantes¹. Elles doivent sonner clairement, et sans ambiguïté quant à leur fonction. Il y a donc une **règle consacrée** parmi les musiciens de jazz, qui consiste à utiliser les gammes d'accords logiques suivantes.

[Dor] – [Mixo]² pour cadences II-V majeures

Detailed description: A musical staff in G major (one sharp). It shows the notes of a C Major scale: 1, 2, b3, 4, 5, 6, b7, 1. Below the staff, it is labeled [Dor] C Major. Above the staff, it shows the notes of a G7 chord: 1, 2, 3, 4, 5, 6, b7. Below the staff, it is labeled [Mixo] C Major. An arrow points from the notes of the C Major scale to the notes of the G7 chord.

[Locr] – [Sp.Phr]³ pour cadences II-V mineures

Detailed description: A musical staff in G major (one sharp). It shows the notes of a C Natural minor scale: 1, b2, b3, 4, b5, b6, b7, 1. Below the staff, it is labeled [Locr] Cm Natural. Above the staff, it shows the notes of a G7 chord: 1, b2, 3, 4, 5, b6, b7. Below the staff, it is labeled [Sp.Phr] Cm Harmonic. An arrow points from the notes of the C Natural minor scale to the notes of the G7 chord.

Ainsi, la gamme d'accord pour un IIIm7-relatif est le [Dorien], sauf lorsque contredit par la fonction primaire.

La gamme d'accord pour un IIIm7^{b5}-relatif est le [Locrien].

La gamme d'accord pour le VIIIm7^{b5} primaire est, bien sûr, aussi le [Locrien].

II-relatifs	Gamme d'accord	Gamme source (changement tonal vers)
Tous les IIIm7-relatifs Sauf ...	[Dorien]	Majeur de la cible
IIIm7/II, en fait IIIIm7 primaire	[Phrygien] prime <i>[Dorien] est une option</i>	Ton majeur principal <i>Majeur de la cible</i>
IIIm7/V, en fait VIIm7 primaire	[Aeolien] prime <i>[Dorien] est une option</i>	Ton majeur principal <i>Majeur de la cible</i>
Tous les IIIm7 ^{b5} -relatifs (ainsi que le VIIIm7 ^{b5} primaire)	[Locrien]	Mineur antique de la cible

¹ En effet, vous trouverez bien souvent un dominant (par ex. G7) remplacé par sa cadence II-V équivalente (Dm7 G7 ou Dm7^{b5} G7) dans la ré-harmonisation d'un morceau (et vice versa).

² Sans tenir compte des alternatives possibles. Voir [Gammes V7](#).

³ Sans tenir compte des alternatives possibles. Voir [Gammes V7](#).

Introduction à l'harmonie fonctionnelle en mineur

Les deux accords d'une cadence II-V majeure (II^m7 et V7) proviennent de la même gamme source majeure. Alors que les accords d'une cadence mineure proviennent de gammes sources différentes : gamme *antique* pour le II^m7^{b5}, et gamme *harmonique* pour le V7.

Cela peut entraîner un problème lorsque (par ex.) le tempo du morceau est trop élevé pour changer rapidement de gamme d'accord (ou de gamme source). Afin de contourner le problème, on peut opter pour une gamme source homogène pour la cadence mineure.

Gamme source harmonique pour les deux accords :

[Locr¹³] ¹ – [Sp.Phr] pour cadences II-V mineures

A musical staff in G clef. Above the staff, 'Dm7b5' is written above the first chord, and 'G7' is written above the second chord. Below the staff, note heads are numbered 1 through 7 under each chord. A bracket under the first chord spans notes 1, 2, 3, 4, b5, 6, and b7, labeled '[Locr 13]' and 'Cm Harmonic'. A bracket under the second chord spans notes 1, b2, 3, 4, 5, b6, and b7, labeled '[Sp.Phr]' and 'Cm Harmonic'. An arrow points from the end of the first chord's notes to the start of the second chord's notes.

Gamme source mélodique pour les deux accords :

[Dor^{b9}] ² – [Mixo^{b13}] pour cadences II-V *mineures* (qui *ressemblent* à des cadences majeures)

A musical staff in G clef. Above the staff, 'Dm7' is written above the first chord, and 'G7' is written above the second chord. Below the staff, note heads are numbered 1 through 7 under each chord. A bracket under the first chord spans notes 1, b2, b3, 4, 5, 6, and b7, labeled '[Dor b9]' and 'Cm Melodic'. A bracket under the second chord spans notes 1, 2, 3, 4, 5, b6, and b7, labeled '[Mixo b13]' and 'Cm Melodic'. An arrow points from the end of the first chord's notes to the start of the second chord's notes.

Présentation de la gamme source Majeur^{b6}

Enfin, il existe aussi une variante de la cadence II-V *majeure*, qui *ressemble* à une cadence mineure, et qui mérite d'être présentée ici pour être complet.

La **gamme source Majeur^{b6}** (et les gammes d'accords qui en découlent) sera étudiée en détail au chapitre sur les [Changements modaux](#). Pour l'instant, mentionnons simplement qu'il s'agit d'une gamme *majeure hybride* (tout comme la gamme mélodique est *mineure hybride*). ³

¹ Pour la gamme d'accord [Locrien¹³], voir [Autres accords possibles en harmonique](#).

² Pour la gamme d'accord [Dorien^{b9}], voir [Le sous-dominant mélodique : II^m7 \[Dorb9\]](#).

³ La gamme Major^{b6}, connue aussi comme gamme Mixte-Majeure, ou gamme Moll-Dür, combine un tétracorde majeur suivi d'un tétracorde harmonique, d'où *gamme hybride*, à savoir partiellement majeure, partiellement mineure. L'appellation Moll-Dür, signifiant mineur-majeur (ou tout juste l'inverse de l'ordre des tétracordes) sera expliquée plus tard.

Voir [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#) et aussi [Le sous-dominant mélodique : IV^{7#11} \[Lydb7\]](#) qui s'y apparente.

Gamme source majeure^{b6} pour les deux accords :

[Dor^{b5}] – [Mixo^{b9}] pour cadences II-V *majeures* (qui *ressemblent* à des cadences mineures)

Cette gamme majeure^{b6} complète la liste des gammes sources qui peuvent générer un accord de dominante (avec le triton 4 et 7). Il n'y en a que quatre : 2 gammes majeures et 2 gammes mineures.

Majeure / Majeure^{b6} // Mineure Harmonique / Mineure Mélodique

La règle consacrée

La règle consacrée (qui ignore les options multiples) pour les cadences II-V est :

IIm7 [Dorien] – V7 [Mixo] **en majeur**

IIm7^{b5} [Locrien] – V7 [Sp.Phr] **en mineur**

Ce sont sans doute aussi les options *les plus pratiques*. Cependant, si l'on considère ...

1. Les notes résiduelles et les fonctions primaires qui en découlent (même quelquefois comme accord d'Échange modal¹) ...
2. Les gammes d'accords alternatives provenant des gammes sources Harmonique, Mélodique et Majeure^{b6} ...
3. La possibilité de combiner n'importe quelle gamme d'accord de II-relatif que nous venons de voir avec n'importe quelle(s) Gammes V7 (sans donc nécessairement garder la même gamme source pour toute la cadence II-V) ...

... il y a beaucoup de gammes d'accords possibles pour une cadence II-V. Votre oreille et vos préférences personnelles sont les seuls critères pour déterminer votre choix.

¹ Les accords qui, pour l'instant, sont analysés avec un point d'interrogation.

CADENCES II-V ÉTENDUES

Vu que *tout accord peut être introduit par son propre dominant*, il est assez courant de voir des **cadences II-V étendues** (à comparer avec les [Dominants étendus](#)). Elles se présentent sous deux, et subsidiairement trois, formes différentes.

1. Avec flèche de V à II (*résolution directe*).

Bm7 ^{b5}	E7	Am7	D7	Gm7 ^{b5}	C7	F ^Δ
VIIIm7 ^{b5}	V7/VI	VIIm7	V7/V	?	V7/IV	IV ^Δ
[Locr]	[Sp.Ph]	[Aeol]	[Mixo]	[Locr]	[Sp.Ph]	[Ion]

AmNat¹ AmHarm CMaj GMaj FmNat² FmHarm FMaj

Ces cadences ont un mouvement de basse progressif (standard) en quintes descendantes.

Mais, plus frappant : chaque cadence est un ton entier plus bas que la précédente.
Motif par **tons entiers** descendants = [Cadences II-V contiguës](#) (voir page suivante).

2. Avec flèche de V à V (*résolution indirecte*).

Em7	A7	Am7	D7	Dm7	G7	C ^Δ
IIIIm7	V7/II	VIIm7	V7/V	IIm7	V7/I	I ^Δ
[Phr]	[Mixo ^{b13}]	[Aeol]	[Mixo]	[Dor]	[Mixo]	[Ion]

CMaj DmMel CMaj GMaj CMaj —————— ——————

Remarquez les basses pivots : la même basse est maintenue lors du passage de V à II.

Motif par quintes descendantes

3. Aléatoire : flèche de V à II, ou de V à V.

Em7	A7	Dm7	G7	Gm7	C7	F ^Δ
IIIIm7	V7/II	IIm7	V7/I	?	V7/IV	IV ^Δ
[Phr]	[Mixo ^{b13}]	[Dor]	[Mixo]	[Dor]	[Mixo]	[Ion]

CMaj DmMel CMaj —————— FMaj —————— ——————

Le choix des gammes d'accords dans ces exemples suit principalement la méthode des notes résiduelles. On pourrait aussi s'en tenir à *la règle consacrée* : [Dor] – [Mixo] pour cadences majeures et [Locr] – [Sp.Ph] pour cadences mineures (gamme source homogène pour cadences majeures, mais *antique (Natural)* – *harmonique* pour cadences mineures).

¹ AmNat (A minor **natural**) = A mineur **antique**.

² I've inserted a modal change, minor cadence instead of Major cadence, just for illustration.

CADENCES II-V CONTIGUËS

Les cadences II-V qui sont à des intervalles d'un demi-ton ou d'un ton entier sont appelées **cadences II-V contiguës** (voir le premier exemple de la page précédente).

Mais celles-ci sont parfois *trompeuses*, elles *ne se résolvent pas* l'une à l'autre (sans flèche). Elles ne sont alors que des constructions parallèles.¹ Pour renforcer le parallélisme, il est d'usage de s'en tenir à [La règle consacrée](#) :

[Dor] – [Mixo] pour cadences majeures, et [Locr] – [Sp.Phr] pour cadences mineures.

1. Motif par tons entiers montants

Dm7	G7	Em7	A7	F#m7	B7
IIm7	V7/I	IIIIm7	V7/II	?	V7/III
[Dor]	[Mixo]	[Dor]	[Mixo]	[Dor]	[Mixo]
CMaj	_____	DMaj	_____	EMaj	_____

Dm7 ^{b5}	G7	Em7 ^{b5}	A7	F#m7 ^{b5}	B7
?	V7/I	?	V7/II	?	V7/III
[Locr]	[Sp.Phr]	[Locr]	[Sp.Phr]	[Locr]	[Sp.Phr]
CmNat	CmHarm	DmNat	DmHarm	EmNat	EmHarm

2. Motif par demi-tons montants

Dm7	G7	Ebm7	Ab7	Em7	A7
IIm7	V7/I	?	V7/?	IIIIm7	V7/II
[Dor]	[Mixo]	[Dor]	[Mixo]	[Dor]	[Mixo]
CMaj	_____	DbMaj	_____	DMaj	_____

Dm7 ^{b5}	G7	Ebm7 ^{b5}	Ab7	Em7 ^{b5}	A7
?	V7/I	?	V7/?	?	V7/II
[Locr]	[Sp.Phr]	[Locr]	[Sp.Phr]	[Locr]	[Sp.Phr]
CmNat	CmHarm	DbmNat	DbmHarm	DmNat	DmHarm

3. Motif par tons entiers descendants : voir [Cadences II-V étendues](#) (avec flèche de V à II) à la page précédente.

4. Motif par demi-tons descendants : Voir [Cadences II-V étendues avec cadences substituées](#).

¹ Voir [Harmonie parallèle](#).

ANALYSE AVEC CADENCES II-V SECONDAIRES

Revoyons l'analyse de ‘Autumn Leaves’¹ (Jacques Prévert et Joseph Kosma), un morceau en G mineur, mais à ce point, encore toujours analysé dans le ton relatif majeur de B♭.

Autumn Leaves - Joseph Kosma (1905 - 1969)

The musical score for 'Autumn Leaves' is presented in four staves, each corresponding to a different section of the piece. The staves are separated by horizontal lines. Below each staff, 'Chord Scales:' and 'Parent Scales:' are listed, along with their respective Roman numeral analyses and scale names in brackets.

- Staff 1:** Cm⁷, F⁷, B♭Δ, E♭Δ. Chord Scales: IIIm⁷ [Dor]; V⁷ [Mixo]; IΔ [Ion]; IVΔ [Lyd]. Parent Scales: B♭ major.
- Staff 2:** Am⁷♭⁵, D⁷, Gm. Chord Scales: VIIIm⁷♭⁵ [Locr]; V⁷/VI* [Mixo b13]; Gm Melodic. Parent Scales: multiple options; G minor.
- Staff 3:** Cm⁷, F⁷, B♭Δ, E♭Δ. Chord Scales: IIIm⁷ [Dor]; V⁷ [Mixo]; IΔ [Ion]; IVΔ [Lyd]. Parent Scales: B♭ major.
- Staff 4:** Am⁷♭⁵, D⁷, Gm. Chord Scales: VIIIm⁷♭⁵ [Locr]; V⁷/VI* [Sp.Phr]; Gm Harmonic. Parent Scales: multiple options; G minor.

Mesures 5-6 (à 7-8) et 13-14 (à 15-16) : Am⁷♭⁵ – D⁷ (vers Gm) peut être maintenant marqué d'un crochet. Il s'agit en effet d'une cadence secondaire *mineure* (*comme on pouvait s'y attendre*) IIIm⁷♭⁵ – V⁷ (vers VIIm).

L'analyse chiffrée de Am⁷♭⁵ reste VIIIm⁷♭⁵, parce que ce chiffre romain indique la fonction *primaire* (certes, purement théorique²) de l'accord, en B♭ majeur.

La fonction *secondaire* (IIIm⁷♭⁵/VI) est indiquée par un *crochet* (cadence II-V).

Analysons maintenant un nouveau morceau, ‘I Should Care’ (Cahn/Stordahl/Weston).

¹ © 1947, 1950, 1987 Enoch Et Cie. (renewed 1975, 1978)

² Exact ! Il ne s'agit pas « réellement » du VIIm⁷♭⁵ primaire, mais du IIIm⁷♭⁵-relatif vers VIIm. Mais, pour être cohérent et rigoureux (et éviter ainsi des malentendus au niveau de la méthode), il faut analyser ce II-relatif comme tout autre II-relatif : avec un crochet (fonction secondaire) et avec le chiffre romain indiquant la fonction « primaire ».

I Should Care (Cahn/Stordahl/Weston)

Sheet music for "I Should Care" showing harmonic analysis and fingerings.

Harmonic Analysis:

- M1: Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, G7, C^A
- M5: IIIm⁷ [Dor], V⁷ [Mixo], IIIIm⁷ [Dor], V^{7/II} [Mixo], IIIm⁷ [Dor], V⁷ [Mixo], I^A [Ion]
- M9: C Maj, D Maj, C Maj
- M13: Em7^{b5}, A^{7sus}, A7, Dm7, Fm7, Bb7
- M17: ? [Locr], V^{7sus/II} [Sp.Phr], V^{7/II} [Sp.Phr], IIIm⁷ [Dor], V^{7/VI} [Sp.Phr], V^{7/IV} [Mixo], IV^A [Ion]
- M21: Dm Nat, Dm Harm, Am Harm, Am Mel, G Maj, F Maj
- M25: VIIIm^{7b5} [Locr], V^{7/VI} [Sp.Phr], V^{7/V} [Mixo], IIIm⁷ [Dor], V⁷ [Mixo], C Maj
- M29: VIm⁷ [Aeol], VIIIm^{7b5} [Locr], V^{7/VI} [Sp.Phr], VIm⁷ [Mel], VIm⁷ [Dor], V^{7/V} [Mixo], ?
- M33: C/E, Eb^o, Dm7, G7, C⁶, F7, Em7, A7
- M37: I^A [Ion], IIIm⁷ [Dor], V⁷ [Mixo], I⁶ [Ion], IV⁷ [?], IIIm⁷ [Dor], V^{7/II} [Mixo]
- M38: C Maj, ?

Fingerings:

- M1: 3 (over Em7), 3 (over A7)
- M5: 3 (over Em7^{b5}), 3 (over A^{7sus})
- M9: 3 (over C^A)
- M13: 3 (over Bm7^{b5}), 3 (over E7)
- M17: 3 (over Am7), 3 (over D7)
- M21: 3 (over Em7^{b5}), 3 (over A^{7sus})
- M25: 3 (over Am7), 3 (over Bm7^{b5}), 3 (over E^{7b9}), 3 (over Am), 3 (over Am/G), 3 (over D7/F#)
- M29: 3 (over C/E), 3 (over Eb^o), 3 (over Dm7), 3 (over G7), 3 (over C⁶), 3 (over F7), 3 (over Em7), 3 (over A7)
- M37: 3 (over C Maj), 3 (over ?), 3 (over C Maj), 3 (over V⁷ [Mixo]), 3 (over I⁶ [Ion]), 3 (over IV⁷ [?]), 3 (over IIIm⁷ [Dor]), 3 (over V^{7/II} [Mixo])
- M38: 3 (over C Maj), 3 (over ?)

Commentaires sur l'analyse :

La chose la plus importante à mentionner est que cette analyse n'est qu'une illustration de ce que l'on *pourrait* jouer, parce que...

1. La plupart des II relatifs, même le II^m primaire, ont en réalité plusieurs options, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre.
2. Chaque dominant a également plusieurs options, comme nous le verrons au prochain chapitre sur les [Gammes V7](#).
3. Même les accords diatoniques peuvent avoir plusieurs options, comme nous l'avons vu aux [Changements tonals sur accords diatoniques](#) (et comme nous verrons aux [Changements modaux](#)).

On aurait pu tout aussi bien arriver à d'autres conclusions. Voici les raisons de mes choix.

- **Mesure 2 (et 18)** : Je suis ici [La règle consacrée](#) [Dor] [Mixo] (au lieu de [Phr] [Mixo^{b13}]) pour renforcer le parallélisme avec la mesure précédente ([Cadences II-V contiguës](#)).
- **Mesure 6 (et 22)** : V7/II devrait être [Mixo^{b13}]. Mais, je cède à la note résiduelle B♭ (quinte diminuée de l'accord Em7^{b5} précédent) : avec B♭, la gamme d'accord est [Sp.Ph].
- **Mesure 8 (et 24)** : Fm7 B♭7 *ressemble* à une cadence II-V, et est analysée comme telle, avec un *crochet*, et avec les gammes d'accords [Dor] et [Mixo].

Mais que fait ici cette cadence II-V de E♭ ? Dans un morceau en C majeur ? Sans accord de E♭ (ou de modulation) dans les parages ? D'où les points d'interrogation en analyse. E♭ majeur comme gamme source est une bonne solution, pour le moment. Mais nous analyserons ces accords plus tard comme [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#).

- **Mesure 10** : [Locr¹³] sur Bm7^{b5} (au lieu de [Locr]) pour illustrer le principe de *gamme source homogène* (dans ce cas, Harmonique) pour l'entièreté de la cadence II-V. ([Introduction à l'harmonie fonctionnelle en mineur](#)).

À la reprise, similaire, de la [mesure 26](#), j'ai choisi de suivre [La règle consacrée](#).

- **Mesure 12** : IV^Δ [Ion] au lieu de [Lyd] comme exemple de [Changement tonal sur IV^Δ](#). Pourtant, la plupart des musiciens de jazz joueraient [Lyd] (voir [Avoid the AVOIDS](#)).
- **Mesure 14** : VIm [Mel] au lieu de [Aeol]. Exemple de [Changement tonal sur VIm](#).
- **Mesure 15** : VIm7 [Dor] au lieu de [Aeol]. Je maintiens la note résiduelle F♯ provenant de Am mélodique à la mesure précédente. En passant de [Mel] à [Dor], seul le G♯ est rabaisé au G bémol (septième de Am7).

Et aussi, bien sûr, [Dor] [Mixo] est [La règle consacrée](#) pour les cadences II-V majeures.

- **Mesure 27** : VIm [Mel], voir [mesure 14](#) ci-dessus.
Cette fois, le choix est renforcé par le G♯ à la mélodie.

VIm7 [Dor] – voir [mesure 15](#) ci-dessus.

- **Mesure 28** : Fm6 sera expliqué aux [Changements modaux](#).
- **Mesure 29** : E♭° sera expliqué aux [Acc. d'approche et acc. auxiliaires](#).

-
- Mesure 31 : F7 est analysé comme l'accord Blues-IV7 pour une « petite touche de blues » (voir [Improviser en Blues](#)).

On peut choisir librement entre les gammes d'accords [F Maj.Bluess], [F Blues] et [F Ext.Bluess]. D'où le point d'interrogation.

(C Blues) noté comme gamme source *entre parenthèses*, parce que ce n'est pas une « vraie » gamme source. Mais c'est tout-à-fait une gamme d'improvisation possible.

Une autre analyse est possible. Nous la verrons aux [Dominants de substitution](#).

- Mesure 32 : [La règle consacrée](#) [Dor] [Mixo] comme rappel des mesures 2 et 18.

Conclusion

Avec les changements tonals, les options possibles pour gammes d'accords (et gammes sources) se retrouvent multipliées. Et de nouvelles options seront encore ajoutées dans les chapitres qui suivent. Les choix dépendront des préférences propres et du style que l'on joue (bien que le style musical soit parfois imposé par le contexte professionnel, plutôt que par le goût personnel).

Mais les choix sont aussi souvent dictés par facilité ou par habitude. Nous préférerons jouer ce que nous connaissons et maîtrisons déjà. Et l'instrument que l'on joue, avec sa technique spécifique, a aussi une grande influence : les guitaristes (par ex.) ne font pas toujours les mêmes choix que les pianistes. Le choix de « facilité » est certainement justifié. Il vaut en effet mieux sonner solide et confiant avec des gammes « faciles », que timide et hésitant avec des gammes « difficiles ».

Il faut cependant faire attention à ne pas rester coincé dans de vieilles habitudes, et dans un choix limité, rien que par commodité. Il faut au moins essayer toutes les options et, si possible, pratiquer toutes les gammes jusqu'à les maîtriser. Ce n'est que comme ça qu'on apprend à connaître, et reconnaître, les modes avec leur son, leur couleur, leurs tensions et leurs notes à éviter. Et les choix peuvent alors devenir conscients, basés sur la connaissance (plutôt que sur la facilité et l'habitude).

Mais surtout, c'est ainsi que l'on devient libre et créatif.

GAMMES V7

Les huit gammes d'accords de dominante

Les **gammes d'accords de dominante** sont des gammes d'improvisation que l'on peut jouer *sur n'importe quel dominant* (V7). On trouve une abondance de « gammes dominantes » dans les livres et sur Internet, mais elles peuvent toutes être ramenées à seulement **huit**¹:

Quatre dominants **de base** (que nous avons déjà rencontrés)

Quatre dominants **lydiens** (que nous allons apprendre dans ce chapitre)

CARACTÉRISTIQUES DES ACCORDS DE DOMINANTE

- Ils sont construits sur le 5^e (ou V^e) degré de la tonalité (... de l'accord cible), qui est la fondamentale du dominant.
- Ils contiennent le triton, degrés 4 et 7, de la tonalité (... de l'accord cible), qui sont, dans l'ordre, la septième mineure ($\flat 7$) et la tierce majeure (3) du dominant.
- Ils n'ont pas de notes à éviter (sauf Av11) et peuvent, en raison de leur instabilité déjà inhérente, prendre *n'importe quelle tension*, même les tensions non diatoniques.
 - Tension 9 *normale* OU Tension $\flat 9$ avec $\sharp 9$ ² *altérée(s)*
 - Avoid 11 *normale* OU Tension $\sharp 11$ *altérée*
 - Tension 13 *normale* OU Tension $\flat 13$ *altérée*

Remarques importantes sur l'utilisation des tensions

- La note à éviter (*avoid*) Av11 peut être ajoutée à l'accord, mais alors la tierce majeure (3) doit être supprimée. L'accord devient ainsi un **accord sus4**.

Sans la tierce majeure, et donc sans triton (voir point 2 ci-dessus), l'accord perd sa fonction de dominante et devient un accord de sous-dominante.

Mais, comme l'accord est construit sur la note dominante (V^e degré) de la gamme source (voir point 1 ci-dessus), certains théoriciens, comme moi-même, donnent à cette fonction le nom **SD(D)** (sous-dominant « à tendance dominante »).

- La quinte *juste* peut toujours être omise, dans n'importe quel accord, sans perte notable de son ou de couleur. On supprimera donc la quinte lorsqu'on combine les tensions $\flat 13$ et $\sharp 11$. Cela permet d'éviter les demi-tons consécutifs (trop de notes en « cluster »).

¹ Le nombre beaucoup plus important de gammes V7 que l'on trouve ailleurs est dû à des variantes sur ces huit gammes, certaines avec notes de passage chromatiques ajoutées, d'autres avec des notes exclues. Je mentionnerai quelques variantes courantes, les associant à leur gamme d'origine. Cependant, étant donné le grand nombre de musiciens qui cherchent à (ré)inventer de nouvelles gammes d'impro (pour V7) suivant leur oreille, leur instrument ou leur doigté, il est impossible d'être complet. Je ne mentionnerai pas non plus les éventuelles gammes pentatoniques. Veuillez pour cela vous reporter à l'[Utilisation des gammes pentatoniques](#).

² La tension 9 peut être baissée à $\flat 9$, ou haussée à $\sharp 9$, mais elle peut aussi se scinder en $\flat 9$ et $\sharp 9$.

Bon à retenir : Lorsqu'un accord V7 (par exemple, G7) passe à un accord

- **Majeur** (C^Δ), sa gamme d'accord contiendra (idéalement) la **tension 13** (E), car elle correspond à la *tierce majeure* (E) de l'accord cible.
- **Mineur** (Cm7), sa gamme d'accord contiendra (idéalement) la **tension $\flat 13$** (E \flat), car elle correspond à la *tierce mineure* (E \flat) de l'accord cible.¹

LISTE DES GAMMES V7

Pour découvrir les huit gammes d'accords, nous ajoutons toutes les configurations possibles de tensions à l'accord.

TYPE DE V7	GAMME D'ACCORD	GAMME SOURCE (DE CIBLE)	NOTES D'ACCORD	TENSIONS	AVOID (OU SUS4)
Dominants de Base – avec Av11 (ou sus4)					
V7 ¹³	[Mixolydien]	Majeure (cible majeure)	1 3 5 $\flat 7$	9 13	11
V7 ^{$\flat 9-13$}	[Mixolydien ^{$\flat 9$}]	Majeure ^{$\flat 6$} ² (cible majeure)	1 3 5 $\flat 7$	$\flat 9 \sharp 9$ 13	11
V7 ^{$\flat 9+\flat 13$}	[Phrygien Esp.]	Harmonique (cible mineure)	1 3 5 $\flat 7$	$\flat 9 \sharp 9 \flat 13$	11
V7 ^{$9+\flat 13$}	[Mixolydien ^{$\flat 13$}]	Mélodique (cible mineure)	1 3 5 $\flat 7$	9 $\flat 13$	11
Dominants Lydiens – avec T#11					
V7 ^{$\sharp 11$}	[Lydien ^{$\flat 7$}]	(Sans source) cible majeure	1 3 5 $\flat 7$	9 $\sharp 11$ 13	Sans avoids
V7 ^{$\flat 9-13$}	[Diminué $\frac{1}{2}-1$]	(Sans source) cible majeure	1 3 5 $\flat 7$	$\flat 9 \sharp 9 \sharp 11$ 13	Sans avoids
V7alt	[Altéré]	(Sans source) cible mineure	1 3 (5) $\flat 7$	$\flat 9 \sharp 9 \sharp 11 \flat 13$	Sans avoids
V7 ^{$9+\flat 13$}	[Whole Tone]	(Sans source) cible mineure	1 3 (5) $\flat 7$	9 $\sharp 11 \flat 13$	Sans avoids

Pour rappel

Pour rester aussi clair que possible, nous utiliserons les normes de notation suivantes :

V7 [Mixo ^{$\flat 13$}] (mélodique) = Degré d'accord [Gamme d'accord] (source de l'accord)

¹ Mais les surprises (et les Changements modaux) sont toujours possibles.

L'inverse reste donc possible aussi : V7¹³ vers mineur, et V7 ^{$\flat 13$} vers majeur.

² Voir [Présentation de la gamme source Majeurb6](#).

Pour les **dominants lydiens**, il n'y aura **jamais de gamme source**. En analyse, on notera **NPS** (*No Parent Scale*) dans la ligne du bas, ou en texte (par ex.) V7 [Alt] (NPS).

LES QUATRE DOMINANTS DE BASE

Le dominant majeur : V7 [Mixolydien]

G7 [Mixolydian]

1 T9 3 Av11 5 T13 b7 G7 (G13)

La gamme [Bebop Dominant] est le mode [Mixolydien] auquel on rajoute une note de *passage chromatique* (p.t. = passage tone) 7.

G7 [Mixolydian] + passage tone 7 = [Bebop Dominant]

1 T9 3 Av11 5 T13 b7 p.t. 7

Le dominant majeur^{b6} : V7^{b9} [Mixolydien^{b9}]

G7 [Mixolydian b9]

1 Tb9 T#9 3 Av11 5 T13 b7 G7^{b9}

Du fait de la double tension b9 et #9, cette gamme est octotonique (à 8 notes). Il est donc préférable de supprimer Av11 pour éviter les demi-tons consécutifs (A#, B, C). Il existe des variantes sans b9, ou sans #9.

Lorsque joué V7sus4, on supprime la tierce majeure (3), évitant aussi les demi-tons.

Le dominant harmonique : V7^{b9} [Phrygien Espagnol]

G7 [Spanish Phrygian]

1 Tb9 T#9 3 Av11 5 Tb13 b7 G7^{b9} (G7^{b9b13})

Cette gamme est octotonique (avec b9 et #9). Donc, encore une fois, il vaut mieux supprimer Av11 (ou la tierce majeure pour sus4) pour éviter les demi-tons consécutifs A#, B, C. Et là encore, il existe des variantes sans b9, ou sans #9.

Lorsqu'on supprime la tierce majeure (V7^{b9}sus4), on obtient une copie enharmonique exacte de la gamme [phrygienne] :

G^{b9}sus4 [Phrygian]

1 T^{b9} T^{#9} sus4 5 Tb¹³ b7

1 b2 b3 4 5 b6 b7

G Phrygian

Le dominant mélodique : V9 [Mixolydien^{b13}]

G₇ [Mixolydian b13]

1 T₉ 3 Av₁₁ 5 Tb₁₃ b₇

G₉

Pour rappel, ces quatre dominants de base contiennent tous la note à éviter 11 (Av11).

LES QUATRE DOMINANTS LYDIENS

Tension #11

Pour éviter les notes à éviter¹ sur les dominants, il est courant – surtout en Jazz – d'altérer la note à éviter 11 en tension #11. Le dominant devient de type Lydien.²

Par exemple, G7 [Mixolydien] :

- Gamme source C majeur
- Accord cible C^Δ
- Note à éviter Av11 C
- **Tension #11 C#**

Cette tension (C#) semble nier l'existence de la tonique (C) sur laquelle tout le système harmonique est construit. Le dominant se soustrait ainsi à sa relation avec la tonique, avec la gamme source et avec l'accord cible. Le dominant devient un accord « indépendant ».

Les dominants lydiens (ou *altérés*) ne sont donc pas issus d'une gamme source existante, liée à la tonique.³ Et pourtant, ils gardent bien leur *fonction tonale*, comme dominants vers l'accord cible, grâce à la puissante fonction con-centrique de la basse (quinte juste au-dessus de la cible), et du triton (4 et 7 de la tonalité de la cible) toujours présent dans l'accord.⁴ La tonique conserve donc, elle aussi, son « rôle central ». Les dominants lydiens sont ainsi à la limite de ce qui est possible dans le système tonal.

¹ Voir [Avoid the Avoids](#).

² La note caractéristique du Lydien est #4 (ou T#11). Voir aussi le [Concept lydien](#).

³ Certains théoriciens voient les gammes de V7 lydiens comme issues *d'une autre gamme source*, qui n'a en soi rien à voir avec la tonique (voir [Gamme mineure mélodique en tant que source](#)). Je trouve cela intuitivement plutôt difficile à suivre, car la relation entre le dominant et son accord cible en est complètement perdue. Mais cela peut être un bon moyen de se souvenir de ces gammes d'accords.

⁴ Voir [Caractéristiques des accords de dominante](#).

Si pour chaque dominant de base ci-dessus, nous remplaçons Av11 par T#11, nous obtenons les quatre dominants lydiens avec leurs gammes d'accords spécifiques.

Remarque importante

Les ‘*adjectifs*’ des dominants lydiens (Lydien, Symétrique, Altéré, Whole Tone) ne font PAS référence à une gamme source, mais sont des noms couramment utilisés par les musiciens de jazz.

Le dominant ‘lydien’ : V7^{#11} [Lydien^{b7}]

Équivalent lydien du dominant majeur V7 [Mixolydien],
avec T#11 au lieu de A_v11.

A musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The notes are: G (open circle), A (solid dot), B (open circle), C# (solid dot), D (open circle), E (solid dot), F# (open circle), and G (open circle). Below the staff are the labels: 1, T9, 3, T#11, 5, T13, b7, and G7#11.

Ceci est le seul dominant lydien que l'on appelle couramment « le » dominant lydien.

Le dominant ‘symétrique’ : V7^{b9} [Diminué ½ - 1]

Équivalent lydien du dominant majeur^{b6} V7 [Mixolydien^{b9}],
avec T#11 au lieu de Ay11.

G7 [Dim 1/2 - 1]

1 T_b9 T_#9 3 T_#11 5 T13 b7 G7^{b9} (G7^{b9-#11})

Symétrique fait référence à la construction *symétrique* de la gamme qui alterne des demi-tons avec des tons entiers.¹

Le dominant ‘altéré’ : V7alt [Altéré]

Équivalent lydien du dominant harmonique V7 [Phrygien Espagnol],
avec T#11 au lieu de Av11.

G7 [Altered]

1 T₉ T_{#9} 3 T_{#11} (no 5th) T_{#13} b₇

G7alt

Le symbole **alt** fait référence à *toutes tensions altérées*.

Le 5^e degré de cette gamme est « *expulsé* » par T#11 et Tb13.

¹ Les gammes symétriques sont :

Le dominant ‘Whole Tone’ : V7^{#5} [Whole Tone]

Équivalent lydien du dominant mélodique V7 [Mixolydien^{b13}], avec T#11 au lieu de Av11.

G7 [Whole Tone]



G7^{#5} (G+)

Comme la quinte est, ici aussi, expulsée par T#11 et Tb13, on utilise couramment #5 (ou +) dans le symbole d'accord – au lieu de la tension b13 (D# = E♭).

Par conséquent, il est très souvent appelé « le dominant augmenté », avec une gamme d'accord [augmentée], qui est une gamme « par tons ». Mais selon d'autres écoles, il existe aussi encore d'autres types de « gammes augmentées », qui ont une construction différente.

Le nom [Whole Tone] (ou « par tons ») a l'avantage d'être sans ambiguïté.

Tétracordes utilisés

TABLEAU DES TÉTRACORDES			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier $\frac{1}{2}$ = demi-ton $1\frac{1}{2}$ = ton+demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – 2 – 3 – 4	Ionien
Mineur	1 – $\frac{1}{2}$ – 1	1 – 2 – \flat 3 – 4	Dorien
Phrygien	$\frac{1}{2}$ – 1 – 1	1 – \flat 2 – \flat 3 – 4	
Harmonique	$\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$	1 – \flat 2 – 3 – 4	
Lydien	1 – 1 – 1	1 – 2 – 3 – \sharp 4	
Lydien $^{\flat}$ 9	$\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$ – 1	1 – \flat 2 – 3 – \sharp 4	Hongrois Espagnol

Les tétracordes Harmonique et Lydien $^{\flat}$ 9 ont ci-dessous tous deux une note ajoutée¹
– \sharp 2 ou tension \sharp 9 – pour combler le « gouffre » harmonique (ton entier + demi-ton).

Major dominant: C7 or C7sus4 [Mixolydian]
WT (Whole Tone) scale: 1 T9 3 Av11 5 T13 \flat 7 (1)
Major tetrachord: 1 T9 3 Av11 minor tetrachord: 5 T13 \flat 7 (1)

Major \flat 6 dominant: C7 or C7sus4 [Mixolydian \flat 9]
WT scale: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 Av11 5 T \flat 13 \flat 7 (1)
Harmonic tetrachord + \sharp 9: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 Av11 minor tetrachord: 5 T \flat 13 \flat 7 (1)

Harmonic dominant: C7 or C7sus4 [Spanish Phrygian]
WT scale: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 Av11 5 T \flat 13 \flat 7 (1)
Harmonic tetrachord + \sharp 9: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 Av11 Phrygian tetrachord: 5 T \flat 13 \flat 7 (1)

Melodic dominant: C7 or C7sus4 [Mixolydian \flat 13]
WT scale: 1 T9 3 Av11 5 T13 \flat 7 (1)
Major tetrachord: 1 T9 3 Av11 Phrygian tetrachord: 5 T13 \flat 7 (1)

Lydian dominant: C7 [Lydian \flat 7]
st (Staggered) scale: 1 T9 3 T \sharp 11 5 T13 \flat 7 (1)
Lydian tetrachord: 1 T9 3 T \sharp 11 minor tetrachord: 5 T13 \flat 7 (1)

Symmetrical dominant: C7 [Dim 1/2 - 1]
st scale: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 T \sharp 11 5 T13 \flat 7 (1)
Lydian \flat 9 tetrachord + \sharp 9: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 T \sharp 11 minor tetrachord: 5 T13 \flat 7 (1)

Altered dominant: C7 [Altered]
st scale: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 T \sharp 11 (5) T \flat 13 \flat 7 (1)
Lydian \flat 9 tetrachord + \sharp 9: 1 T \flat 9 T \sharp 9 3 T \sharp 11 Phrygian tetrachord: (5) T \flat 13 \flat 7 (1)

Whole Tone dominant: C7 [Whole Tone]
st scale: 1 T9 3 T \sharp 11 (5) T \flat 13 \flat 7 (1)
Lydian tetrachord: 1 T9 3 T \sharp 11 Phrygian tetrachord: (5) T \flat 13 \flat 7 (1)

Les **noms en gras**, pour les dominants « de base », sont des **gammes sources**.

Les **noms en italique**, pour les dominants « lydiens », sont des **types de dominants**.

¹ Et deviennent ainsi des « pentacordes », des séries de 5 notes diatoniques consécutives.

CHANGEMENTS MODAUX SUR ACCORDS DOMINANTS

Nous venons d'apprendre qu'il est courant d'utiliser les gammes d'accords suivantes pour cibler un accord majeur :

(De base)	[Mixolydien]	ou	(alternatif lydien)	[Lydien ^{b7}]
	[Mixolydien ^{b9}]	ou		[Diminué ½-1]

Et, pour cibler un accord mineur :

[Phrygien Espagnol]	ou	[Altéré]
[Mixolydien ^{b13}]	ou	[Whole Tone]

Toutefois, les Changements modaux sont toujours possibles. Ils sont même plutôt courants. N'importe quelle de ces huit gammes V7 peut donc être utilisée sur n'importe quel dominant.

On peut, par exemple, remplacer le mode [Mixolydien] par [Phrygien Espagnol], ou le [Lydien^{b7}] par [Altéré]. Et c'est ainsi que l'on change du mode majeur au mode mineur.

Certains de ces changements modaux paraissent plus faciles à faire sonner que d'autres. C'est parce qu'il est beaucoup plus facile *d'assombrir* la couleur d'un mode (passer du majeur au mineur, à *plus de degrés baissés*) que d'éclaircir.

Il est donc utile de classer ces dominants par ordre de brillance :

De Clair à → Sombre	Dominants « de base »	Tensions ¹	Avoids	Mode (gamme source)	Équivalents « Lydiens »	Tensions
	[Mixo]	9 13	11	Majeur	[Lyd ^{b7}]	9 #11 13
	[Mixo ^{b9}]	♭9 13	11	Majeur (Majeur ^{b6})	[Dim ½-1]	♭9 #11 13
	[Mixo ^{b13}]	9 ♭13	11	Mineur (Mélodique)	[Wh.T]	9 #11 ♭13
	[Sp.Phr]	♭9 ♭13	11	Mineur (Harmonique)	[Alt]	♭9 #11 ♭13

Passer du *sombre* au *clair* est également possible, mais cela demande plus de détermination et un phrasé plus clair et plus soutenu.

Si les changements modaux sont toujours possibles, il est évident que tout type de dominant peut viser aussi bien un accord majeur qu'un accord mineur.

Essayez maintenant de jouer ‘**I Should Care**’² (ou un autre morceau si vous voulez), en remplaçant les dominants « présumés » par leurs équivalents lydiens et/ou modaux.

¹ Rappelez-vous que ♭9 vient toujours avec #9. J'ai délibérément laissé le #9 en dehors de ce tableau, pour des raisons de commodité.

² Voir [Analyse avec cadences II-V secondaires](#).

Dominants de substitution

SUBSTITUTION AU TRITON

La caractéristique principale des accords de dominante est qu'ils incluent le triton (degrés 4 et 7) de la tonalité.

Rappelez-vous comment le triton se résout lorsque G7 (V7) se résout à C (I).

The diagram shows two musical staves. The left staff is labeled "tritone resolution" and shows a resolution from 7 down to 1 and 4 down to 3. The right staff is labeled "or" and shows a resolution from 4 up to 7 and 3 up to 1. Both staves have note heads on the 7th and 4th degrees of a C major scale (F, G, A, B, C, D, E), with the 1st degree (C) and 3rd degree (E) also indicated.

Si on inverse le triton – 4 devient 7, et 7 devient 4 – alors F est maintenant le degré 7 **de G♭**, et B (converti en C♭ par enharmonie) le degré 4 **de G♭**.

On obtient le triton ci-dessous, dans l'accord D♭7 (V7), avec résolution à G♭ (I).

The diagram shows two musical staves. The left staff is labeled "tritone resolution" and shows a resolution from 4 up to 7 and 3 up to 1. The right staff is labeled "or" and shows a resolution from 7 down to 1 and 4 down to 3. Both staves have note heads on the 4th, 7th, 3rd, and 1st degrees of a G♭ major scale (D, E, G, A, B, C, D), with the 7th degree (A) and 1st degree (D) also indicated.

La tonique G♭ elle-même est située à un triton (au-dessus ou en-dessous) de la tonique C.

Ainsi, chaque triton (4 et 7 – F et B) peut se retrouver dans deux tonalités différentes (C et G♭), dont les toniques sont séparées par trois tons entiers (= triton). Leurs dominants (G7 et D♭7) partagent le même triton.

Par conséquent, D♭7, avec son triton, peut être utilisé pour résoudre à C (au lieu de G♭).

De même, G7, avec son triton, peut être utilisé pour résoudre à G♭ (au lieu de C).

The diagram shows four musical staves. The first staff is labeled D♭7, the second is C, the third is G7, and the fourth is G♭. All four staves have note heads on the 4th and 7th degrees of their respective scales (D, E, G, A, B, C, D for D♭7; C, D, E, G, A, B, C for C; G, A, B, C, D, E, G for G7; and D, E, G, A, B, C, D for G♭). Ellipses above the staves indicate they continue beyond the shown notes.

Accrochez-vous ! Les deux dominants, partageant le même triton, avec des fondamentales séparées d'un triton, peuvent se remplacer (*se substituer*) l'un l'autre. Voilà ce qu'on appelle la **substitution au triton**.

D♭7 est **SubV7/C** – dominant de substitution de C.

G7 est **SubV7/G♭** – dominant de substitution de G♭.

Caractéristiques des accords sub-V7

- Ils sont construits sur le 2^e degré baissé (bII) de la tonalité (de la cible).
- Ils incluent le triton, degrés 4 et 7 de la tonalité (de la cible).
- Ils incluent la T#11 (qui est le 5^e degré de la tonalité).

GAMMES D'ACCORDS POUR SUBV7

La gamme d'accord standard pour un accord SubV7 est le mode [Lydien^{b7}].

La tension lydienne #11 est le 5^e degré (G) de la tonalité.

D♭7 [Lydian b7]

1 2 3 #4 5 6 b7

Lorsque cette gamme est jouée à partir de G (T#11), et en utilisant l'écriture *enharmonique* (B♭ = A♯, C♭ = B, D♭ = C♯), on obtient G7 [Altéré].

G7 [Altered]

1 b2 #2 3 4 #4 (no 5th) b6 b7

Les deux accords – D♭7 [Lydien^{b7}] et G7 [Altéré] – sont en parfaite *enharmonie* (tout-à-fait « les mêmes »). La seule différence est la basse. En utilisant des symboles d'accords hybrides, on obtient :

V7 avec la fondamentale de SubV à la basse : G7/D♭ = D♭7 [Lydien^{b7}]

SubV7 avec la fondamentale de V à la basse : D♭7/G = G7 [Altéré].

On ne rencontre pas trop souvent des accords SubV7 sur une partition (quoiqu'ils ne soient pas rares non plus). Mais avec la connaissance des inversions mentionnées ci-dessus, ils sont très souvent utilisés en ré-harmonisation de la partition, même (surtout) en pleine improvisation. Vous trouverez à la page suivante quelques exemples de ré-harmonisation avec des SubV7 sur un « turnaround » standard I^Δ – VIm7 – IIIm7 – V7.

- Mesures 1 et 2 : le turnaround I^Δ – VIm7 – IIIm7 – V7.
- Mesures 3 et 4 : ré-harmonisation avec dominants étendus. La ligne de basse (un cliché jazz) utilise des sensibles descendantes (notes d'approche) vers l'accord cible.
- Mesures 5 et 6 : les notes d'approche de la basse sont réharmonisés avec des SubV7.
- Mesures 7 et 8 : les dominants étendus sont tous joués [Altérés]. Les accords sont hybrides (SubV7 avec la fondamentale de V en basse).
- Mesures 9 et 10 : les dominants étendus sont remplacés par leurs accords SubV7.
- Mesures 11 et 12 : construction possible avec le IIIm7 diatonique.
- Mesures 13 et 14 : construction possible avec le VIm7 diatonique.

1 C^Δ Am7 Dm7 G7 C^Δ A⁹ D^{7b9} G^{7b9}
I^Δ [Ion] VIm⁷ [Aeol] IIIm⁷ [Dor] V⁷ [Mixo] I^Δ [Ion] V^{7/VII} [Lyd b₇] V^{7/V} [Alt] V⁷ [Alt]

5 C^Δ B^{b9} A⁹ E^{b7} D⁷ A^{b9} G⁹ D^{b9}
I^Δ [Ion] SubV7/VI [Lyd b₇] V^{7/II} [Lyd b₇] SubV7/II [Lyd b₇] V^{7/V} [Lyd b₇] SubV7/V [Lyd b₇] V⁷ [Lyd b₇] SubV7/I [Lyd b₇]

7 C^Δ E^{b9/A} A^{b9#11/D} D^{b9/G} C^Δ E^{b9} A^{b9#11} D^{b9}
or C^Δ A^{b9#13} D^{b9#13} G^{b9#13} I^Δ [Ion] SubV7/II [Lyd b₇] SubV7/V [Lyd b₇] SubV7/I [Lyd b₇]

11 C^Δ E^{b9} D^{m9} D^{b9} C^Δ A^{m9} A^{b9} G⁹
I^Δ [Ion] SubV7/II [Lyd b₇] IIIm⁷ [Dor] SubV7/I [Lyd b₇] I^Δ [Ion] VIm⁷ [Aeol] SubV7/V [Lyd b₇] V⁷ [Lyd b₇]

Le **demi-ton** descendant à la basse est indiqué par des crochets et flèches en **pointillés** :

Flèche continue → quinte juste descendante vers cible

Flèche **pointillée** → **demi-ton** descendant vers cible

Crochet continu [] quinte juste descendante du II-relatif au (Sub)V7

Crochet **pointillé** [] **demi-ton** descendant du II-relatif au (Sub)V7

La gamme d'accord, pour tous les SubV7, est le [Lyd b⁷]. Les choix de gammes d'accord pour les autres dominants (« normaux ») sont plus ou moins aléatoires.¹

¹ La « parent scale line », qui indique d'habitude en bas d'analyse les gammes sources, n'est pas reprise ici, car la plupart de gammes d'accords utilisées n'ont pas de gamme source (en C).

Autres gammes d'accords optionnelles pour SubV7

La gamme d'accord pour accords SubV7 est le [Lydien^{b7}], rarement autre chose.

Mais il peut être intéressant d'explorer les autres possibilités qui s'offrent à vous.

Les SubV7 [Lydien^{b7}], joués à partir de la T#11, peuvent être vus comme « inversion » du V7 [Alt] (et inversement, voir plus haut). On peut, selon la même idée, « inverser » toutes les gammes V7 de type lydien (avec #11) en SubV7.

G7 [Altéré]	inversé sur #11	→ Db7 [Lydien ^{b7}]
G7 [Lydien ^{b7}]	inverse sur #11	→ Db7 [Altéré]

Les gammes d'accords symétriques restent les mêmes gammes symétriques lorsqu'elles sont inversées (forcément, *puisque elles sont symétriques*).

G7 [Diminué ½-1]	inversé sur #11	→ Db7 [Diminué ½-1]
G7 [Whole Tone]	inversé sur #11	→ Db7 [Whole Tone]

Tous ces accords (et gammes d'accords) conservent les caractéristiques des accords SubV7 :

- Ils sont construits sur le 2^e degré baissé (bII) de la tonalité (de la cible).
- Ils incluent le triton, degrés 4 et 7, de la tonalité (de la cible).
- Ils incluent la T#11 (qui est le 5^e degré de la tonalité).

Les gammes V7 de base (sur Db) [Mixo], [Mixo^{b9}], [Sp.Phr], et [Mixo^{b13}] perdent la troisième caractéristique car aucune ne contient la T#11 (le G). Sans le G (dominante de C), l'accord perd sa puissante fonction con-centrique vers la cible.

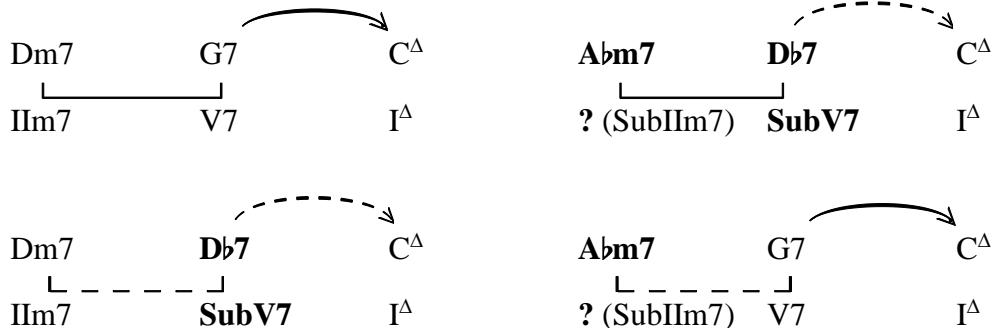
Gammes d'accord optionnelles pour SubV7 – contenant la tension #11 (inversions des gammes V7 “Lydiennes”)		
SubV7^{#11}	[Lydien^{b7}] = standard	NPS (no parent scale) (pas de gamme source)
SubV7alt	[Altéré]	NPS
SubV7 ^{b9-13}	[Diminué ½-1]	NPS
SubV7 ^{9+b13}	[Whole Tone]	NPS

CADENCES SUBSTITUÉES

Moins courant, mais également possible : SubV7, étant dominant, peut être précédé de son II-relatif, que l'on appellera le SubIIm7 (accord IIm7 de substitution). Le SubIIm7 doit être analysé, comme tous les II-relatifs, avec un chiffre romain indiquant sa fonction primaire, s'il y en a une, sinon avec un point d'interrogation (= pas de fonction primaire, ou, éventuellement un changement modal¹).

*Chaque V7 peut être remplacé par son SubV7.
Chaque IIm7 peut être remplacé par son SubIIm7.*

Voici alors toutes les cadences possibles : la cadence II-V normale et 3 variantes.



Gammes d'accord pour Sub-IIIm7

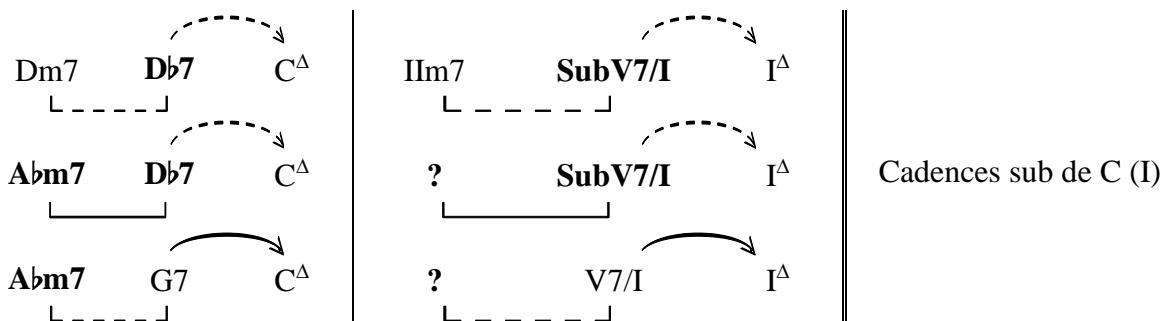
La gamme d'accord standard pour un SubIIIm7 est le [Dorien], qui n'est liée à aucune gamme source de la cible (NPS). Mais, n'oubliez pas qu'il existe généralement plusieurs options pour les II-relatifs, selon qu'on entende les notes résiduelles (ou un changement modal).

Mais, [La règle consacrée](#) (qui ignore les options multiples) pour une cadence SubII-SubV est

SubIIIm7 [Dorien] SubV7 [Lydien^{b7}]

Liste de cadences substituées

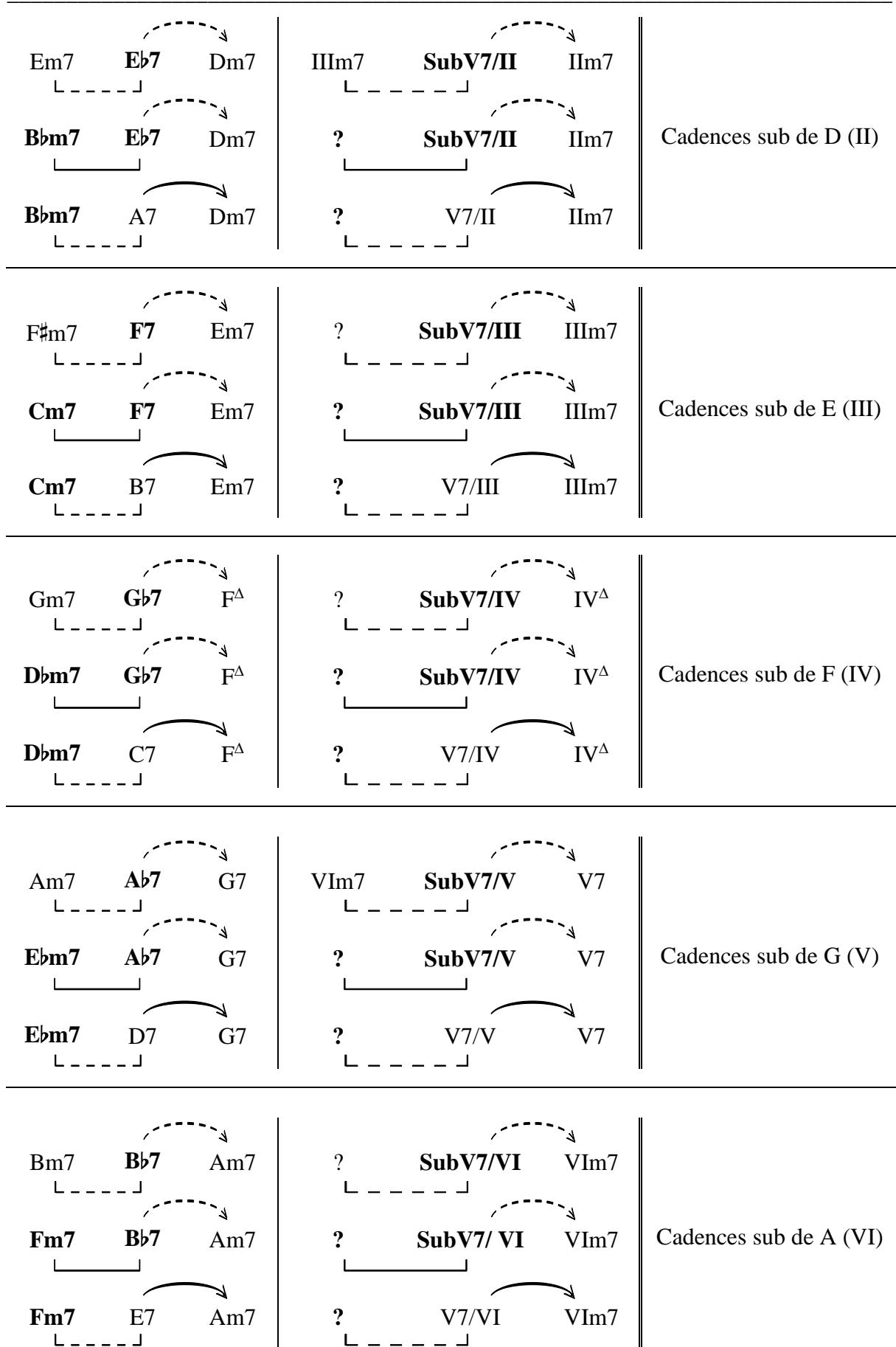
Cette liste (déjà assez longue) n'inclut pas les cadences II-V *normales*.², ni les alternatives mineures avec IIm7^{b5}-relatifs.³

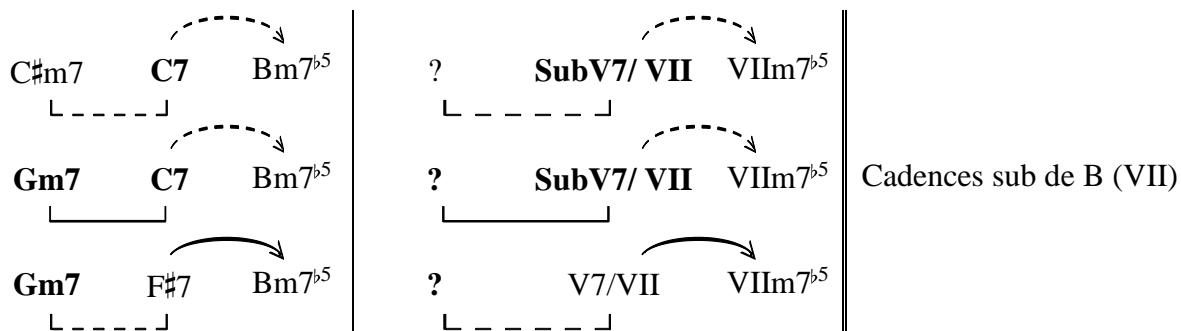


¹ Voir [Fonctions primaires des II-relatifs](#).

² Voir pour cela la [Liste des cadences II-V secondaires](#).

³ Un SubIIIm7^{b5} [Locrien] n'est pas du tout commun, bien qu'imagineable d'un point de vue strictement théorique.





Nous pourrons, plus loin dans le livre, remplacer la plupart des points d'interrogation par des accords d'[Échange modal](#).

CADENCES II-V ÉTENDUES AVEC CADENCES SUBSTITUÉES

Il existe six configurations possibles de cadences II-V étendues avec des cadences substituées. Dans ces constructions complexes, il devient de plus en plus difficile de voir une logique au niveau des gammes sources.¹ C'est beaucoup plus facile de se concentrer seulement sur les gammes d'accords, et de s'en tenir à [La règle consacrée](#) : [Dorien] pour chaque II- relatif et [Lydien^{b7}] pour chaque dominant (qu'il s'agisse d'un dominant de substitution ou non). C'est exactement ce que je fais dans les exemples suivants.

Afin de garder *quelque* logique au niveau des gammes sources, j'utilise ...

- L'abréviation NPS (*no parent scale*) = pas de gamme source pour cet accord.²
- (CMaj), *entre parenthèses*, pour les gammes sources plus ou moins liées à la cible *attendue* (mais pas à la cible réelle).

1. Crochets *pointillés* (*demi-tons descendants*) de II à V
Flèches *pointillées* (*demi-tons descendants*) de V à **II** (résolution *directe*)

F#m7	F7	Em7	Eb7	Dm7	Db7	CΔ
?	SubV7/III	IIIIm7	SubV7/II	IIm7	SubV7/I	IΔ
[Dor]	[Lyd ^{b7}]	[Dor]	[Lyd ^{b7}]	[Dor]	[Lyd ^{b7}]	[Ion]
EMaj	NPS	DMaj	NPS	CMaj	NPS	CMaj

A titre de comparaison :

Les [Cadences II-V étendues](#) normales, avec résolution directe, ont un mouvement de basses en quintes descendantes, ces cadences-ci, descendant en demi-tons.

Mais les deux constructions ont un motif par **tons entiers** descendants
= [Cadences II-V contiguës](#).

¹ Lorsque nous remplacerons les points d'interrogation par des accords d'[Échange modal](#), on retrouvera une certaine logique.

² C'est-à-dire sans gamme source *directement liée au contexte*.

2. Crochets *pointillés* (*demi-tons descendants*) de II à VFlèches *pointillées* (*demi-tons descendants*) de V à V (résolution *indirecte*)

Em7	E \flat 7	E \flat m7	D7	Dm7	D \flat 7	C Δ
III \flat m7	SubV7/II	?	V7/V	II \flat m7	SubV7/I	I Δ
[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Ion]
DMaj	NPS	D \flat Maj	NPS	CMaj	NPS	CMaj

Basses pivot de V à II.

Motif par **demi-tons** descendants = [Cadences II-V contiguës](#).

Dans ces cadences-ci, les SubV7 alternent avec des dominants secondaires. Comme ceux-ci (V7/V dans l'exemple ci-dessus) résolvent également par demi-tons, ils sonnent comme des SubV7 => gamme d'accord [Lyd \flat 7].

3. Crochets *continus* (*quintes descendantes*) de II à VFlèches *pointillées* de V à II

Cm7	F7	Em7	A7	A \flat m7	D \flat 7	C Δ
?	SubV7/III	III \flat m7	V7/II	?	SubV7/I	I Δ
[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Ion]
(B \flat Maj)	NPS	(DMaj)	NPS	(G \flat Maj)	NPS	CMaj

Motif par tierces majeures montantes.

Ces cadences-ci ferment la boucle après trois sauts seulement : si l'on remplaçait l'accord de C Δ final par l'accord de Cm7 initial, on recommenceraît les trois mêmes cadences.

4. Crochets *continus* de II à VFlèches *pointillées* de V à V

B \flat m7	E \flat 7	Am7	D7	A \flat m7	D \flat 7	C Δ
?	SubV7/II	VI \flat m7	V7/V	?	SubV7/I	I Δ
[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Dor]	[Lyd \flat 7]	[Ion]
(A \flat Maj)	NPS	(GMaj)	NPS	(G \flat Maj)	NPS	CMaj

Motif par **demi-tons** descendants = [Cadences II-V contiguës](#).

5. Crochets *pointillés* de II à VFlèches *continues* de V à II

Cm7	B7	Em7	E♭7	A♭m7	G7	CΔ
?	V7/III	IIIIm7	SubV7/II	?	V7/I	IΔ
[Dor] (B♭Maj)	[Lyd ^{b7}] NPS	[Dor] (DMaj)	[Lyd ^{b7}] NPS	[Dor] (G♭Maj)	[Lyd ^{b7}] NPS	[Ion] CMaj

Motif par tierces majeures montantes.
(Boucle fermée après trois sauts.)

6. Crochets *pointillés* de II à VFlèches *continues* de V à V

B♭m7	A7	E♭m7	D7	A♭m7	G7	CΔ
?	V7/II	?	V7/V	?	V7/I	IΔ
[Dor] (A♭Maj)	[Lyd ^{b7}] NPS	[Dor] (D♭Maj)	[Lyd ^{b7}] NPS	[Dor] (G♭Maj)	[Lyd ^{b7}] NPS	[Ion] CMaj

Motif par quintes descendantes.

Crochets *continus* de II à VFlèches *continues* de V à II

... et

Crochets *continus* de II à VFlèches *continues* de V à V... sont des Cadences II-V étendues normales.

ANALYSE AVEC CADENCES SUBSTITUÉES

Revoyons la partie B de ‘I Should Care’.¹

I Should Care (Cahn/Stordahl/Weston) - B part

The musical score consists of four staves of music for a single voice. Each staff includes a harmonic analysis below the staff line. The analysis uses Roman numerals with subscripts (e.g., I⁶, V⁷/III) and square brackets containing genre names (e.g., [Locr], [Sp.Phr]). Some chords are labeled with their natural forms (e.g., Em Nat, Dm Harm) followed by their harmonic function.

Staff 1 (Measures 17-20):

- 17: F#m7(b5) → B7(b9) → Em7 → A7 → Dm7 → G7 → C^A
- Analysis: ? [Locr] V⁷/III [Sp.Phr] IIIIm⁷ [Dor] V⁷/II [Mixo] IIIm⁷ [Dor] V⁷ [Mixo] I^A [Ion]
- Chords: Em Nat, Em Harm, D Maj, C Maj

Staff 2 (Measures 21-24):

- 21: Em7(b5) → A7(sus4) → A7 → Dm7 → Fm7 → Bb7
- Analysis: ? [Locr] V⁷sus/II [Sp.Phr] V⁷/II [Dor] ? [Dor] SubV⁷/VI [Lyd b7] (E^b Maj) NPS
- Chords: Dm Nat, Dm Harm, C Maj

Staff 3 (Measures 25-28):

- 25: Am7 → Bm7(b5) → E7(b9) → Am → Am/G → D7/F# → Fm⁶
- Analysis: VIm⁷ [Aeol] VIIIm⁷b5 [Locr] V⁷/VI [Sp.Phr] VIIm [Mel] VIm⁷ [Dor] V⁷/V [Mixo] ?
- Chords: C Maj, Am Nat, Am Harm, Am Mel, G Maj

Staff 4 (Measures 29-32):

- 29: C/E → Eb^o → Dm7 → G7 → C⁶ → F7 → Em7 → A7
- Analysis: I [Ion] ? IIIm⁷ [Dor] V⁷ [Mixo] I⁶ [Ion] SubV⁷/III [Lyd b7] IIIIm⁷ [Dor] V⁷/II [Mixo]
- Chords: C Maj, ?

- **Mesure 24 :** Cette cadence II-V pourrait être analysée comme SubII-SubV de VIIm⁷. Nous verrons que ces accords sont plus communément analysés comme [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#).
- **Mesure 31 :** L'accord de F7 avait été analysé précédemment comme IV7 Blues. Il peut maintenant être analysé comme SubV⁷/III. Mais il pourra aussi être analysé comme un type de [Changements modaux](#).

Analysons maintenant la partie B de ‘Autumn Leaves’² (Jacques Prévert et Joseph Kosma), en G mineur, mais encore toujours analysé en relatif majeur, B^b majeur.

¹ Voir [Analyse avec cadences II-V secondaires](#).

© 1943, 1945 Hanover Music, Cahn Music & Dorsey Bros. Music

² © 1947, 1950, 1987 Enoch Et Cie. (renewed 1975, 1978)

Autumn Leaves (B-part) - Joseph Kosma (1905 - 1969)

chord scales:
parent scales:

- VIIIm7^{b5} [Locr] B♭ Major
- V7/VI [Alt] NPS
- VIIm [Mel] Gm Melodic
- IIm7 [Dor] B♭ Major
- V7 [Lyd b7] NPS
- Imaj7 [Ion] B♭ Major
- IVmaj7 [Lyd]
- VIIIm7^{b5} [Locr]
- V7/VI [Sp.Phr] Gm Harmonic
- VIIm [Dor] F Major
- SubV7/V [Lyd b7] NPS
- ? [Dor] E♭ Major
- SubV7/IV [Lyd b7] NPS
- IVmaj7 [Lyd] B♭ Major
- VIIIm7^{b5} [Locr]
- V7/VI [Alt] NPS
- VIIm [Dor] Gm Dorian

Commentaires sur l'analyse

Encore une fois, les choix effectués ne sont qu'illustratifs. D'autres choix étaient possibles.

- Mesure 2 (sans compter la mesure d'anacrouse) : D7 [Alt], équivalent lydien du dominant [Sp.Phr] attendu. Mais, ce choix ne fonctionne qu'en improvisation, sans mélodie ! Parce que, avec A (quinte) et G (Av11) à la mélodie, [Sp.Phr] est un meilleur choix (ou une autre gamme V7 de base – voir mesure 10).
- Mesures 3-4 : Gm [Mel]. Mais, en fait, plusieurs options possibles.
- Mesure 6 : F7 [Lyd^{b7}]. Plusieurs options possibles.
J'ai choisi l'équivalent lydien de la gamme [Mixo] attendue.
- Mesure 10 : D7 [Sp.Phr]. Cette fois (voir mesure 2), j'ai bien choisi le mode [Sp.Phr] prévu, en tenant compte du A à la mélodie (absent de la gamme [Alt]).
Mais en impro, sans mélodie, toutes les options sont ouvertes.
- Mesures 11-12 : Gm [Dor] – G^{b7} [Lyd^{b7}] – Fm7 [Dor] – E7 [Lyd^{b7}] = La règle consacrée pour cadences de substitution. Ce choix renforce également le parallélisme des cadences contiguës. Mais plusieurs options sont possibles.
- Mesure 14 : D7 [Alt], pas de conflit avec la mélodie cette fois (voir mesure 2).
Plusieurs options possibles.
- Mesures 15-16 : Gm [Dor]. Plusieurs options possibles.

Cadences dominantes vers les accords diatoniques de C majeur

IIm7 ^(b5) -relatif ¹	(Dm7) ^(b5)	Em7 ^(b5)	F#m7 ^(b5)	Gm7 ^(b5)	Am7 ^(b5)	Bm7 ^(b5)	C#m7 ^(b5)	[Dor] ² or [Locr]
V7 secondaire	(G7)	A7	B7	C7	D7	E7	F#7	[Mult.Opt.] ³
Accords Diat.	C^Δ [Ion]	Dm7 [Dor]	Em7 [Phr]	F^Δ [Lyd]	G7 [Mixo]	Am7 [Aeol]	Bm7^{b5} [Locr]	
SubV7 ⁴	D♭7	E♭7	F7	G♭7	A♭7	B♭7	C7	[Lyd ^{b7}] ⁵
SubIIm7 ⁶	A♭m7	B♭m7	Cm7	D♭m7	E♭m7	Fm7	Gm7	[Dor]

¹ Sans, ou avec, b5 = cadence majeure OU mineure.

² Règle consacrée, mais ... Faites attention à la fonction *primaire* de **Em7** = IIm7 [Phr] et **Am7** = VIm7 [Aeol].

³ N'importe laquelle des huit gammes d'accords V7 possibles. Mais en privilégiant ...

T13 vers accord majeur : [Mixo], [Mixo^{b9}], [Lyd^{b7}] et [Dim ½-1]

Tb13 vers accord mineur : [Sp.Ph], [Mixo^{b13}], [Alt] et [Wh.T]

⁴ Interchangeable avec V7 secondaire.

⁵ Ou alternatives [Dim ½-1], [Alt] et [Wh.T]

⁶ Interchangeable avec IIm7-relatif.

ACC. D'APPROCHE ET ACC. AUXILIAIRES

Les **accords d'approche** et les **accords auxiliaires** sont (le plus souvent) *non fonctionnels*. Ils sont construits avec des approches diatoniques et/ou chromatiques aux notes de leur accord cible. Le *mouvement de basse* – et *non pas nécessairement celui de la fondamentale* – joue un rôle essentiel.

Les accords *d'approche* ont une basse qui se *résout par demi-ton* (vers le haut ou vers le bas). Les accords *auxiliaires* ont une basse *statique*, la même basse que l'accord cible.

Accords diminués

Les accords d'approche les plus courants sont les accords **diminués**, par exemple, C° (en intégral : accords de septième diminuée).

Il s'agit d'accords symétriques construits en *tierces mineures* : 1 – ♭3 – ♭5 – ♭♭7 (C – Eb – Gb – Bbb). En ajoutant une autre tierce mineure, on revient à la fondamentale.¹

Une autre caractéristique frappante est qu'ils contiennent deux quintes diminuées (deux tritons) : de 1 à ♭5 (C à Gb), et de ♭3 à ♭♭7 (Eb à Bbb).

Généralement écrit en enharmonie comme ceci

Il existe trois types d'accords diminués :

- Deux accords **d'approche** : le diminué *ascendant* et le diminué *descendant*
- Un accord **auxiliaire** : le diminué *statique*

LE DIMINUÉ ASCENDANT : ACCORD DE DOMINANTE

Cet accord est analysé en jazz comme *accord d'approche non fonctionnel*, bien qu'il s'agisse en fait d'un *dominant VII° tout à fait fonctionnel* qui inclut le triton (4 et 7) de la tonalité. Raison pour laquelle il est beaucoup plus courant que les diminués descendants ou statiques.

Les compositeurs classiques des 18^e et 19^e siècles l'utilisaient beaucoup, le plus souvent dans des tonalités mineures² (mais quelquefois majeures aussi³), comme accord de substitution au V7.

¹ Il existe aussi un accord symétrique construit en *tierces majeures* : 1 – 3 – #5 (C – E – G#).

Là aussi, on revient à la fondamentale quand on ajoute une autre tierce majeure.

Cette triade augmentée (C#5 or C+) est le plus souvent utilisée comme dominant [Sp.Phr], [Mixo^{b13}], [Alt] ou [Wh.T], vers un accord mineur. Le #5 dans le symbole d'accord correspond en fait à la tension ♭13 (qui annonce la tierce mineure de l'accord cible). Voir [Gammes V7](#).

² Voir [Le dominant harmonique : VII° \[U.Locr\]](#).

³ Voir [Principaux accords en Majeur](#).

B° C B° Cm
VII° I VII° Im
s.t. wh.t. s.t. wh.t.
s.t. s.t. s.t. s.t.

Sa propriété *d'approche* est évidente quand on observe la résolution des deux quintes diminuées (tritons), presque entièrement en demi-tons. Chaque note d'accord, sauf une, est une sensible ascendante ou descendante vers une note de l'accord cible.

L'accord VII° ascendant

- Se construit sur le degré 7 (VII) de la tonalité (de l'accord cible)
- Sa fondamentale se résout par demi-ton ascendant vers la fondamentale de l'accord cible.
- Inclut le triton (4 et 7) de la tonalité de l'accord cible, et est donc un dominant fonctionnel à part entière (non pas « seulement un accord d'approche non fonctionnel »).

Le dominant secondaire VII°

Tout dominant (secondaires et de substitution¹ inclus) peut être remplacé par un accord diminué construit sur sa tierce majeure, soit VII°.

Étant donné que ces accords sont analysés en jazz comme accords d'approche *non fonctionnels*, on leur attribue un chiffre romain indiquant *leur place exacte dans la tonalité*.

Dressons la liste de tous les dominants secondaires VII° possibles pour un morceau en C Majeur :

Dim > Cible	Analyse possible	Analyse en jazz	
B° CΔ	VII° IΔ	VII° IΔ	VII° primaire
C#° Dm7	VII°/II IIIm7	#I° IIIm7	VII° secondaire de D (II)
D#° Em7	VII°/III IIIIm7	#II° IIIIm7	VII° secondaire de E (III)
E° FΔ	VII°/IV IVΔ	III° IVΔ	VII° secondaire de F (IV)
F#° G7	VII°/V V7	#IV° V7	VII° secondaire de G (V)
G#° Am7	VII°/VI VIIm7	#V° VIIm7	VII° secondaire de A (VI)
A#° Bm7 ^{b5}	VII°/VII VIIIm7 ^{b5}	#VI° VIIIm7 ^{b5}	VII° secondaire de B (VII)

¹ Le diminué construit sur la tierce majeure de G7 est B° (= VII°).

Le diminué construit sur la tierce majeure du SubV D^b7 est F°, une inversion de B° (= VII°)

Inversions d'accords diminués

Comme les accords diminués sont symétriques, toute note d'accord peut être fondamentale d'un autre diminué avec exactement les mêmes notes d'accord.

Donc, lorsque l'on utilise des renversements, on écrit habituellement « un autre » accord diminué au lieu du symbole d'accord plus lourd avec barre oblique.

VII° inversé vers accord cible		« autre » dim vers accord cible
B°/D vers Cm/E♭	que l'on écrit	D° vers Cm/E♭
B°/F vers C/E	que l'on écrit	F° vers C/E
B°/A♭ vers C/G	que l'on écrit	A♭° vers C/G

Remarquez le *mouvement typique de la basse en demi-ton* allant vers l'accord cible inversé.

Cela crée beaucoup de confusion :

- Les deux accords F° à C/E, et A♭° à C/G, semblent être des diminués descendants, alors qu'ils sont en fait des renversements du VII° ascendant.
- De plus, on trouve souvent, sur des partitions mal écrites (sans barre oblique pour indiquer les renversements), D° à Cm – F° à C – A♭° à C – (apparemment) sans basse en demi-ton.

Pour contourner la difficulté et pour rester pratique à l'improvisation, le musicien de jazz utilise un seul type de gamme d'accord pour tous les accords diminués (qu'ils soient ascendants, descendants, statiques ou aléatoires).

GAMMES D'ACCORDS POUR ACCORDS DIMINUÉS

La gamme [Diminuée 1-½]

En improvisation jazz, on joue [Diminué 1-½] sur tous les accords diminués.

Cette gamme est parfois appelée [Diminuée symétrique], par opposition à la gamme [Dominante symétrique] ou [Diminuée ½-1].¹ L'une est une inversion de l'autre.

VII° ressemble effectivement à un renversement de V7^{b9} sur sa tierce, et sans fondamentale.

Et le mode [Diminué 1-½] (ton/demi-ton) est également une inversion du mode [Diminué ½-1] (demi-ton/ton) qui correspond au dominant symétrique V7^{b9/13}.

¹ Voir [Le dominant ‘symétrique’ : V7b9 \[Diminué ½ - 1\]](#).

Notez la tension 7 (T7) bizarre dans la gamme [Dim 1-½], un ton entier au-dessus de $\flat\flat 7$. C'est notre tout premier exemple de scission de la septième « normale » ($\flat 7$) en deux nouvelles septièmes ($\flat\flat 7$ et 7).¹

Gammes d'accords alternatives

Afin de découvrir toutes les gammes d'accords possibles du dominant VII°, nous devons ...

1. Anticiper les chapitres suivants pour en déterminer les origines : voir [Principaux accords en Majeur b6](#) et [Le dominant harmonique : VII° \[U.Locr\]](#).
2. Les comparer avec leur V7 de substitution, équivalents lydiens inclus. On les retiendra effectivement plus facilement comme inversions de gammes V7 déjà connues (voir [Dim 1-½] comme inversion de [Dim ½-1] ci-dessus).

Origine

Les dominants V7 proviennent, comme mentionné précédemment, de quatre gammes sources différentes : majeure, majeure^{b6}, harmonique et mélodique.

Les dominants VII° proviennent eux de *seulement deux gammes sources* : majeure^{b6} et harmonique. En majeur et en mélodique, nous avons VIIIm7^{b5}, un accord *demi-diminué*.

Comparaison avec V7

Gamme source	Accord cible	V7	VII°
Majeur ^{b6}	Majeur	V7 [Mixo ^{b9}]	VII° [Locrien ^{b7}]
équivalent lydien		V7 [Dim ½-1]	VII° [Dim 1-½]
Harmonique	Mineur	V7 [Sp.Phr]	VII° [Ultra-Locrien]
équivalent lydien		V7 [Alt]	VII° [Ultra-Locrien ⁹]

L'accord cible majeur ou mineur mentionné ci-dessus découle de la logique théorique. En réalité, les changements modaux sont courants, et en improvisation ils sont fort pratiques. Lorsque le musicien de jazz joue [Dim 1-½] sur *chaque* accord diminué, *même vers un accord mineur*, il joue *avec* changement modal.

¹ Voir [Exceptions](#) au paragraphe [Degrés tonals et degrés modaux](#).

Gamme [Locrien^{b7}]Inversion de [Mixolydien^{b9}].

B° [Locrian b7]

G7 [Mixolydian b9] 1 Avb9 b3 T11 b5 Tb13 bb7 T7

1 Tb9 T#9 3 Av11 5 T13 b7 1 Tb9 T#9

Gamme [Diminuée 1-½]

Inversion de [Diminué ½-1].

B° [Dim 1 - 1/2] or [Symmetrical Diminished]

G7 [Dim 1/2 - 1] or [Symmetrical Dominant] 1 T9 b3 T11 b5 Tb13 bb7 T7

1 Tb9 T#9 3 T#11 5 T13 b7 1 Tb9 T#9

C'est grâce à leur symétrie (l'alternance tons/demi-tons, ou vice versa), que ces deux gammes sont les gammes de prédilection pour improviser sur *tous* les accords diminués.

Gamme [Ultra-Locrien]

Inversion de [Phrygien Espagnol].

B° [Ultra-Locrian]

G7 [Spanish Phrygian] 1 Avb9 b3 Tb11 b5 Tb13 bb7 T7

1 Tb9 T#9 3 Av11 5 Tb13 b7 1 Tb9 T#9

Gamme [Ultra-Locrien⁹]

Inversion de [Altéré].

B° [Ultra-Locrian 9]

G7 [Altered] 1 T9 b3 Tb11 b5 Tb13 bb7 T7

1 Tb9 T#9 3 T#11 (5) Tb13 b7 1 Tb9 T#9

Tétracordes utilisés

TABLEAU DES TÉTRACORDES			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier $\frac{1}{2}$ = demi-ton $1\frac{1}{2}$ = ton+demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – 2 – 3 – 4	Ionien
Mineur	1 – $\frac{1}{2}$ – 1	1 – 2 – \flat 3 – 4	Dorien
Phrygien	$\frac{1}{2}$ – 1 – 1	1 – \flat 2 – \flat 3 – 4	
Harmonique	$\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$	1 – \flat 2 – 3 – 4	
Lydien	1 – 1 – 1	1 – 2 – 3 – \sharp 4	
Lydien ^{b9}	$\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$ – 1	1 – \flat 2 – 3 – \sharp 4	Hongrois Espagnol
Diminué (Espagnol)	$\frac{1}{2}$ – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – \flat 2 – \flat 3 – \flat 4	Espagnol = enharmonique 1 – \flat 2 – \sharp 2 – 3
Mineur ^{b4}	1 – $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$	1 – 2 – \flat 3 – \flat 4	

Ces gammes sont toutes *octotoniques*.

Il faut rajouter la tonique à la fin pour compléter la gamme.

LE DIMINUÉ DESCENDANT : ACCORD D'APPROCHE

Outre le fait qu'il résout par demi-ton **descendant**, cet accord est très similaire au diminué ascendant. Mais, alors que l'accord ascendant a une fonction de dominante, le diminué descendant est lui un accord d'approche sans aucune fonction : ni dominant, ni sous-dominant, ni tonique.

On l'utilise généralement comme *passage chromatique* entre deux accords diatoniques à distance d'un ton entier. L'exemple le plus courant est le passage de III^m7 à II^m7. Mais il peut également être utilisé comme *approche* de (ou *préparation* à) l'accord cible (on l'appelle aussi accord *d'appoggiature*¹ en théorie classique).²

¹ Voir [Approches chromatiques](#).

² La différence entre un *passage* et une *approche* est en fait purement théorique : le premier fait un passage entre deux accords séparés d'un ton entier, tandis que le second s'approche de l'accord cible, peu importe d'où l'on vient. En pratique, on remarque peu de différence.

Et, évidemment, le diminué ascendant peut lui aussi être un passage ou une approche.

passage from IIIm7 to IIIm7 approach to IIIm7

J'ai utilisé dans cet exemple l'écriture enharmonique pour une lecture plus facile :

- La note A sur $E\flat^\circ$ est la quinte diminuée et *devrait être* $B\flat$.
- La note C sur $E\flat^\circ$ est la septième diminuée et *devrait être* $D\flat$.

La logique de ce type d'accord vient du **contrepoint**¹: toutes les notes de l'accord sont des *préparations mélodiques* aux notes de l'accord cible, soit *approches chromatiques* (demi-tons), soit *anticipations*. Avec l'écriture enharmonique, ces préparations deviennent plus visibles :

- La note A *anticipe* la quinte (A) de l'accord cible Dm7.
- La note C *anticipe* la septième (C) de l'accord cible Dm7.
- Les autres notes, $E\flat$ et $G\flat$, sont des *approches chromatiques* aux notes D et F.

Remarquez le mouvement typique par demi-ton de la basse qui descend vers l'accord cible. Le chiffre romain dans l'analyse situe l'accord *exactement là où il se trouve dans la tonalité*, $bIII^\circ$ descendant à IIIm7.

Puisqu'il s'agit d'un accord d'approche chromatique qui n'a rien à voir avec la tonalité du morceau (ou de l'accord cible), il n'a pas de gamme source. Par conséquent, il n'y a aucune déduction logique possible pour déterminer la gamme d'accord.

Les musiciens de jazz utilisent, pour ce diminué-ci aussi, la gamme **[Dim 1-1/2]**. Ainsi, toutes les notes supplémentaires deviennent des tensions situées un ton entier au-dessus des notes d'accord : T9, T11, T \flat 13 et T7.

$E\flat^\circ$ [Dim 1 - 1/2]

1 T9 b3 T11 b5
 actually $B\flat$ T \flat 13 actually C b7
 actually $D\flat$ T7

D'autres options sont cependant possibles. Comme cet accord vient du contrepoint, et non de l'harmonie, il n'y a plus en soi de contradiction entre *tension* et *note à éviter*.

¹ En *contrepoint*, on ne prête attention qu'au mouvement des *mélodies* et aux interactions entre elles. L'harmonie qui en résulte (qui existe bien sûr toujours) n'a pas la moindre importance en soi.

Le contrepoint est une technique de composition qui s'est développée avec la polyphonie à la fin du Moyen Âge, avant même que la notion d'harmonie n'existe. Il est donc considéré comme l'ancêtre de l'harmonie. Mais le contrepoint est encore souvent utilisé aujourd'hui (à la place et/ou à côté de l'harmonie).

Toutes les notes (« tensions » et « notes à éviter ») peuvent être vues comme...

- ... anticipation ...

(“Tension”)	9	F	<i>anticipe</i> F	tierce mineure de la cible Dm7
	b13	B	<i>anticipe</i> B	tension 13 de Dm7
	T7	D	<i>anticipe</i> D	fondamentale de Dm7
- ... ou approche chromatique.

11	A ♭	<i>approche</i> A	quinte de Dm7
		<i>approche</i> A	tension 11 de Dm7

Mais, pareillement ...

- (“Note à éviter”)

b9	F ♭	<i>approche</i> E ♭	fondamentale du E ♭ ^o lui-même
		<i>approche</i> F	tierce mineure de Dm7
		<i>anticipe</i> E	tension 9 de Dm7
b11	A ♭ ♭	<i>approche</i> G ♭	tierce mineure de E ♭ ^o
		<i>anticipe</i> G	tension 11 de Dm7
bb13	B ♭	<i>approche</i> B ♭ ♭	quinte diminuée de E ♭ ^o
		<i>approche</i> A	quinte de Dm7
b7	D ♭	<i>approche</i> D ♭ ♭	septième diminuée de E ♭ ^o
		<i>approche</i> C	septième mineure de Dm7

Tout dépend de la structure rythmique de la mélodie : résolution à l'intérieur de l'accord lui-même (E**♭**^o), ou à la transition vers l'accord cible (Dm7). Tant que vous conservez les notes de l'accord diminué dans la gamme d'accord, tout est en fait possible.

Nous avons rencontré un accord diminué descendant dans le turnaround de ‘**All of Me**’ (Simons & Marks)¹. Nous pouvons maintenant l'analyser comme suit.

Première mesure : E**♭**^o est un accord diminué descendant qui approche le II^m7.

Notez le mouvement de **basse** par demi-ton de E**♭**^o à Dm7.

Et nous avons exactement la même cadence à la dernière ligne de ‘**I Should Care**’ (Cahn/Stordahl/Weston)² que nous pouvons analyser comme suit.

¹ Voir [Analyse avec dominants secondaires](#).

© 1931 by Irving Berlin Inc.

² Voir [Analyse avec cadences II-V secondaires](#).

© 1943, 1945 Hanover Music, Cahn Music & Dorsey Bros. Music

Première mesure : $E\flat^\circ$ est un accord diminué descendant qui approche le $IIm7$.

Notez le mouvement de **basse** par demi-tons, venant de C/E , passant par $E\flat^\circ$ vers $Dm7$.

LE DIMINUÉ STATIQUE : ACCORD AUXILIAIRE

Le **diminué statique** n'a pas de fonction, comme le diminué descendant. Pour comprendre le concept **d'accord auxiliaire**, il est utile de faire une brève digression.

Dans les trilles classiques, on parle de **note principale** (*main tone*), celle qui est notée sur la partition, et de **note auxiliaire** (*auxiliary tone*), la note d'approche (diatonique ou chromatique) qui est utilisée pour pouvoir alterner en trille.

Lorsque plusieurs notes auxiliaires sont utilisées simultanément, à l'intérieur d'un accord, on obtient un **accord auxiliaire**. Un accord auxiliaire partage donc **la même basse** que l'accord « cible », car il ne s'agit pas vraiment d'un nouvel accord, mais d'un ornement sur un accord existant. C'est aussi pourquoi l'accord auxiliaire est rarement noté sur la partition.

- Les notes auxiliaires, $E\flat$ et $G\flat$, sont des *approches chromatiques* vers E et G .¹
- La note A (au lieu de $B\flat\flat$) *anticipe* (*est, en fait*) la sixte (A) de $C6$.
- La *basse statique C* *anticipe* (*est*) la fondamentale (C) de $C6$.

Le chiffre romain situe l'accord *exactement là où il se trouve*, I° allant à $I6$.

Cet accord n'a pas non plus de gamme source. La gamme d'accord préconisée est **[Dim 1-1/2]**. Mais, tant que l'on conserve les notes de l'accord diminué dans la gamme d'accord, en gros, tout est permis (voir paragraphe précédent).

Mieux ! On peut, à la place des *diminués* d'approche ou auxiliaires, construire ses propres accords, même « inexistant », avec des anticipations et des approches.
(Voir plus loin, [Harmonie parallèle](#) et [L'auxiliaire IV](#)).

¹ Au sens strict, ces approches chromatiques *devraient* être D^\sharp et F^\sharp , puisqu'elles résolvent en montant. Cependant, cela compliquerait nettement la dénomination, et le symbole, de l'accord.

RÉSOLUTIONS PAR DEMI-TONS DES ACCORDS DIMINUÉS

Avec les renversements d'accords diminués, il y a de nombreuses résolutions possibles aux renversements de l'accord cible. Le tableau ci-dessous montre comment toutes ces résolutions respectent le mouvement de basse en demi-tons ascendants et descendants, ou statiques.

Mais, les basses écrites peuvent induire en erreur. Un diminué, *apparemment* ascendant, peut être à *l'origine* un diminué descendant, et vice versa. Et la confusion est encore plus grande lorsque le copiste néglige d'indiquer les renversements de l'accord cible avec barre oblique, dissimulant ainsi les intentions de résolution.

Accord écrit	Accord cible	Basse	En réalité	Ou
B°	C	ascendante	Diminué ascendant VII°	B°
D°	Cm/E♭	ascendante		B°/D
F°	C/E	descendante		B°/F
F°	Cm7 ^{b5} /G♭	ascendante		B°/F
A♭°	C/G	descendante		B°/A♭
B°	C7/B♭	descendante		B°
B°	C ^Δ /B	statique		B°
D♭°	C	descendante	Diminué descendant ♭II°	D♭°
E°	Cm/E♭	descendante		D♭°/F♭
E°	C/E	statique		D♭°/F♭
G°	Cm7 ^{b5} /G♭	descendante		D♭/A♭
G°	C/G	statique		D♭/A♭
B♭°	C7/B♭	statique		D♭/C♭
B♭°	C ^Δ /B	ascendante		D♭/C♭
C°	C	statique	Diminué statique I°	C°
E♭°	Cm/E♭	statique		C°/E♭
E♭°	C/E	ascendante		C°/E♭
G♭°	Cm7 ^{b5} /G♭	statique		C°/G♭
F♯°	C/G	ascendante		C°/G♭
A°	C7/B♭	ascendante		C°/B♭
C°	C ^Δ /B	descendante		C°

Voilà une bonne raison de plus pour utiliser la gamme [Dim 1-½] pour tous les accords diminués, sans distinction, surtout en improvisation !

En revanche, en composition on a le temps et la liberté pour d'autres options. Pour le diminué ascendant VII°, on a [Locrien^{♭7}] ou [Dim 1-½] vers les accords majeurs, et [Ultra-Locrien] ou [Ultra-Locrien⁹] vers les accords mineurs. Et la liberté est quasi totale pour les autres types de diminués.

Autres accords d'approche ou auxiliaires

HARMONIE PARALLÈLE

Il est possible d'approcher chromatiquement un type d'accord spécifique avec le même type d'accord, en demi-tons descendants (généralement) ou ascendants : m7 à m7, Δ à Δ, et 7 à 7 (rarement ou jamais m7^{b5} à m7^{b5}). Cette façon de penser est appelée **harmonie parallèle**.

Plus loin dans ce livre, il apparaîtra que certains de ces accords ne sont pas juste des approches mais, par exemple, des accords d'échange modal avec des gammes d'accords spécifiques. Pourtant, on rencontre des accords que l'on ne peut expliquer autrement que comme « approche chromatique ».

Dans presque tous les cas, le **type** d'accord est décisif :

- m7 => [Dorien] (m7^{b5} => [Locrien])
- Δ => [Lydien]
- 7 => [Lydien^{b7}]

m7 à m7

L'approche la plus courante est de **m7 à m7**. Il s'agit le plus souvent¹ d'un accord [Dorien] approchant un II-relatif [Dorien] par demi-tons descendants ; souvent comme accord de passage, venant d'un autre accord m7, mais pas nécessairement.

Venant de IIIm7 (ou non) :

C ^Δ	(Em7)	E♭m7 ²	Dm7	G7
I ^Δ [Ion] CMaj	(III ^b m7) ([Phr]) _____	? [Dor] NPS	IIIm7 [Dor] CMaj	V7 [Mixo] _____

Venant de VIIm7 (ou non) :

C ^Δ	(Am7)	A♭m7	Gm7	C7
I ^Δ [Ion] CMaj	(VIIm7) ([Aeol]) _____	? [Dor] NPS	? [Dor] (FMaj)	V7/IV [Mixo] _____

Venant de IIIm7 (ou non) :

... Em7	(Dm7)	D♭m7	Cm7	F7
... III ^b m7 ... [Phr] ... CMaj	(IIIm7) ([Dor]) _____	? [Dor] NPS	? [Dor] (B♭Maj)	SubV7/III [Lyd ^{b7}] NPS

¹ Pour ne pas dire « toujours ».

² E♭m7 est également un accord d'[Échange modal](#), de gamme source Locrienne : bIIIm7 également [Dorien].

Δ à Δ

L'accord d'approche Δ sera presque toujours un accord [lydien], mais une analyse plus approfondie pourrait révéler d'autres types de gammes d'accords.¹

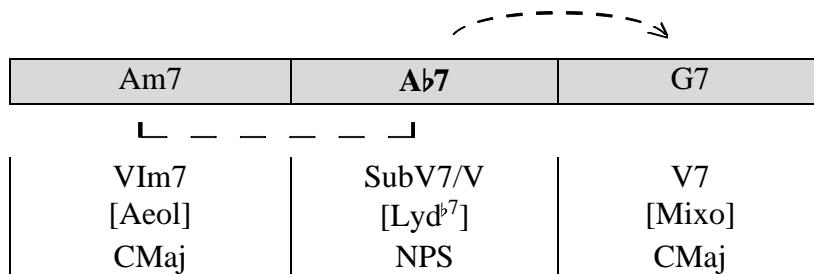
Pour l'instant, restons-en au [Lydien].

Dm7	D\flat^Δ	C ^Δ
IIm7	?	I ^Δ
[Dor]	[Lyd]	[Ion]
CMaj	NPS	CMaj

7 à 7

L'accord 7, avec résolution par demi-ton descendant, est déjà connu.

Il s'agit d'un dominant de substitution [Lyd^{b7}].²



L'AUXILIAIRE IV

L'auxiliaire IV est un cliché. On le trouve rarement noté sur la partition car il s'agit d'un *ornement improvisé librement* sur un accord existant. Par exemple :

A musical staff diagram illustrating a harmonic progression. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure shows a C major chord (C, E, G) in the treble staff and an A note (the fifth of the chord) in the bass staff, labeled 'I'. The second measure shows an F/C chord (F, A, C) in the treble staff and a D note (the fifth of the chord) in the bass staff, labeled '(IV/I)'. The third measure shows a C major chord (C, E, G) in both the treble and bass staves, labeled 'I'.

L'accord noté C (I) est approché par F (IV).

La basse reste C (F/C) car il s'agit d'un *accord auxiliaire* (pas d'un nouvel accord).

Lorsque ce cliché fait partie intégrante de la composition, il est préférable de le noter sur la partition (entre parenthèses, ou non), et je l'analyse alors toujours comme IV/I (lire IV **de** I).³

¹ Voir Sous-dominants mineurs (SDm).

² Voir Dominants de substitution.

³ Je l'appelle aussi souvent « *l'effet plagal* » car il ressemble à, et sonne comme, une cadence plagale.

Une caractéristique de cet accord auxiliaire est qu'il utilise des approches *diatoniques*, par demi-tons, mais *aussi par tons entiers*.

- La note A approche la quinte (G) de l'accord cible C, par *ton entier*.
- La note F approche la tierce (E) de l'accord C par demi-ton *diatonique*.
- C *reste en basse* (pas de changement d'accord, mais ornement).

De tels accords auxiliaires confirment la couleur modale de l'accord noté.

C (I) est un accord [Ionien], et A et F sont tous deux des notes diatoniques au mode ionien.¹

D'autres accords auxiliaires diatoniques sont donc concevables :

- Dm/C avec trois notes *auxiliaires* descendantes : D vers C, F vers E, A vers G.
- G/C avec deux notes *auxiliaires* ascendantes : B vers C, D vers E.

Dm et F sont modalement les plus forts, car ils contiennent tous deux la *note caractéristique* (F) du mode ionien.² Et l'auxiliaire-IV mérite une mention toute particulière car il est utilisé beaucoup plus fréquemment que les autres.

En Blues

Les accords Blues, notés sur la partition, sont C7, F7 et G7.

Les accords en petit servent l'analyse, mais *ne sont pas* d'habitude notés sur la partition.

Les accords entre parenthèses sont les auxiliaires-IV.

Chaque accord Blues est [Mixolydien]³, et les accords auxiliaires confirment cette couleur Mixolydienne. L'accord auxiliaire fonctionne ici aussi comme passage entre C et C7.

En Pop/Country/Folk/ ...

C	(F/C)	C	F	(B♭/F)	F	G	(C/G)	G	C	(F/C)	C
I	(IV/I)	I	IV	(IV/IV)	IV	V	(IV/V)	V	I	(IV/I)	I

Les accords principaux C, F, et G, sont chacun approchés par leur propre auxiliaire-IV.

Le C [Ionien] est ainsi confirmé dans sa couleur modale.

Le G [Mixolydien] est également confirmé dans sa couleur.

Le F devient maintenant [Ionien] au lieu de [Lydien], un changement modal « bluesy ».

¹ Pour comparaison : l'accord auxiliaire C° utilise les notes *chromatiques* E♭ et G♭.

² Voir [Voicings modaux](#).

³ Voir [Approche modale du blues](#).

En Jazz

‘So What’ (Miles Davis)¹

Dm⁷

(G/D)
IV/I Dm⁷
Im⁷

Le Im7 [Dorien] (Dm7) est confirmé dans sa couleur par son auxiliaire-IV.

Auxiliaires IV étendus

Une « cascade » d'auxiliaires-IV est également possible, et provoque aussi une cascade de changements modaux. Dans ce cas, il faut écrire les accords auxiliaires sur la partition.

C pedal (= keep C in the bass all the time)

L'accord de départ est C [Mixolydien] (ou C Blues). La basse reste C sous toute la construction. Chaque accord est précédé de son IV^e degré (IV/IV/IV ... /I).

1^{re} cascade : E♭/C, B♭/C et F/C donnent une couleur [Doriennne] à l'accord de C.

L'accord de C ne redevient [Mixolydien] que lors de la dernière résolution sur C.

2^e cascade : D♭/C = [C Phrygien], A♭/C = [C Aeolien], E♭/C, B♭/C et F/C = [C Dorien], pour finir sur C = [C Mixolydien].

“Cadences plagales” étendues

Construction similaire à la précédente, mais cette fois la basse suit les « accords auxiliaires ». Chaque accord se situe une quarte juste au-dessus du suivant (IV/IV/IV ...).

‘Hey Joe’ (Billy Roberts)² avec basse rétrogressive (*en remontant le cycle de quintes*).

Hey Joe (Billy Roberts) - best known in the Jimmy Hendrix version

A musical score in 4/4 time, G major (three sharps). The score consists of two staves. The top staff shows a bassoon line with notes and rests. The bottom staff shows a cello line with notes and rests. Above the music, the letters C, G, D, A, and E are written above the corresponding measures. Below the music, Roman numerals indicate harmonic functions: bVI, (IV/...), bIII, (IV/...), bVII, (IV/...), IV, (IV/...), and I.

Voir [Échange modal](#) et [Structure multimodale Majeur/Mineur](#) pour les chiffres romains.

¹ © 1959 Jazz Horn Music Corporation

² © 1962 [Renewed] Third Palm Music

MORE ABOUT THE BLUES

La structure du blues à 12 mesures¹ est en évolution constante, avec ajout de dominants secondaires, de cadences II-V, de dominants de substitution et d'accords d'approche. Il est impossible d'énumérer toutes les idées créatives des compositeurs et des improvisateurs. Je ne mentionne ci-dessous que les variations les plus courantes.

BLUES AVEC DOMINANTS SECONDAIRES

Probablement les variations les plus rencontrées, parce que l'utilisation d'accords 7 (seulement) est si typique du blues.

C7	F7	C7	C7
I7 [Blues]	IV7 [Blues]	I7 [Blues]	I7 (=V7/IV) [Mixo]
(C Blues)			F Major

F7	F7	C7	A7
IV7 [Blues]	IV7 [Blues]	I7 [Blues]	V7/II [Sp.Phr]
(C Blues)			Dm Harmonic

D7	G7	C7	A7	D7	G7
V7/V [Mixo]	V7 [Mixo]	I7 [Blues]	V7/II [Sp.Phr]	V7/V [Mixo]	V7 [Mixo]
G Major	C Major	(C Blues)	Dm Harm	G Major	C Major

- I7 et IV7 : [Blues] comme « gamme d'accord », et (C Blues) comme « gamme source »². Ces mentions regroupent toutes les options vues sous [Improviser en Blues](#) qui sont ...
 - La gamme **C Blues** traditionnelle. Eventuellement même sur l'ensemble du chorus, au risque de créer des conflits avec les dominants secondaires. Les irréductibles du blues plieront leurs notes là où nécessaire.
 - [Blues] (avec tierce majeure), [Maj.Blue] (ou [Ext.Blue]) comme gammes d'accords (c.a.d. adaptées aux accords) est typiquement « l'option du pianiste ».
 - La gamme d'accord [Mixolydienne] pour les deux accords est l'option modale.³
- V7/IV, V7/V et V7 : [Mixo] est l'option de base pour dominants vers accords majeurs.⁴

¹ Voir [Structure Blues](#).

² (C Blues) est *entre parenthèses* car il ne s'agit pas d'une gamme source, mais d'une gamme d'improvisation.

³ Voir [Approche modale du blues](#).

⁴ Voir [Le dominant majeur : V7 \[Mixolydien\]](#).

- V7/II : [Sp.Phr], avec B \flat (T \flat 9) sur A7 (au lieu de [Mixo \flat^{13}], qui a B). Parce que cet accord vient après C7 (avec B \flat) dans un blues en C (avec blue note B \flat).

On peut toutefois, pour sonner plus « jazz », utiliser [Les huit gammes d'accords de dominante](#) sur les dominants secondaires, ouvrant ainsi à des options de changements modaux et/ou d'alternatives lydiennes. Et [Les "gammes d'accords" du Blues](#) sont possibles aussi, pour sonner plus « blues ».

BLUES AVEC CADENCES II-V SECONDAIRES

Avec des cadences II-V secondaires, le Blues commence à sonner encore plus « jazz ».

C7	F7	C7	Gm7	C7
I7 [Blues]	IV7 [Blues]	I7 [Blues]	? * [Dor]	V7/IV [Mixo]
(C Blues)			F Major	

F7	F7	C7	Em7	A7
IV7 [Blues]	IV7 [Blues]	I7 [Blues]	IIIIm7 [Phr]	V7/II [Mixo \flat^{13}]
(C Blues)			C Major	Dm Mel

Dm7	G7	Em7	A7	Dm7	G7
IIIm7 [Dor]	V7 [Mixo]	IIIIm7 [Phr]	V7/II [Mixo \flat^{13}]	IIIm7 [Dor]	V7 [Mixo]
C Major		Dm Mel		C Major	

- [Mesure 4](#) : Le point d'interrogation sous Gm7 sera remplacé au chapitre sur les [Changements modaux](#).

- **[Blues]** : toutes les options Blues (voir page précédente)

Les autres gammes d'accords proposées sont des options de base vues aux chapitres précédents.

- [Mesure 4](#) : V7/II. Dans ce contexte, je propose **[Mixo \flat^{13}]**, avec B (T \flat 9) sur A7. Car cette fois, l'accord suit Em7 (avec B).

BLUES AVEC DOMINANTS DE SUBSTITUTION

Dans cet exemple, j'ai noté *tous les dominants de substitution possibles* entre parenthèses, comme accords *optionnels*. On ne jouerait en effet jamais *tous* les subV7.

C7 (G♭7)	F7 (D♭7)	C7	C7 (G♭7)
I7 (SubV7/IV)	IV7 (SubV7/I)	I7	V7/IV (SubV7/IV)
F7	F7 (D♭7)	C7 (B♭7)	A7 (E♭7)
IV7	IV7 (SubV7/I)	I7 (SubV7/VI)	V7/II (SubV7/II)
D7 (A♭7)	G7 (D♭7)	C7 A7	D7 G7
V7/V (SubV7/V)	V7 (SubV7/I)	I7 V7/II	V7/V V7

- Voir pages précédentes pour les options de gammes d'accords.
- Pour les accords SubV7 : [Lydien^{b7}]

BLUES AVEC ACCORDS DIMINUÉS

#IV°¹, comme passage de IV7 à I7, est un « classique » du Blues.

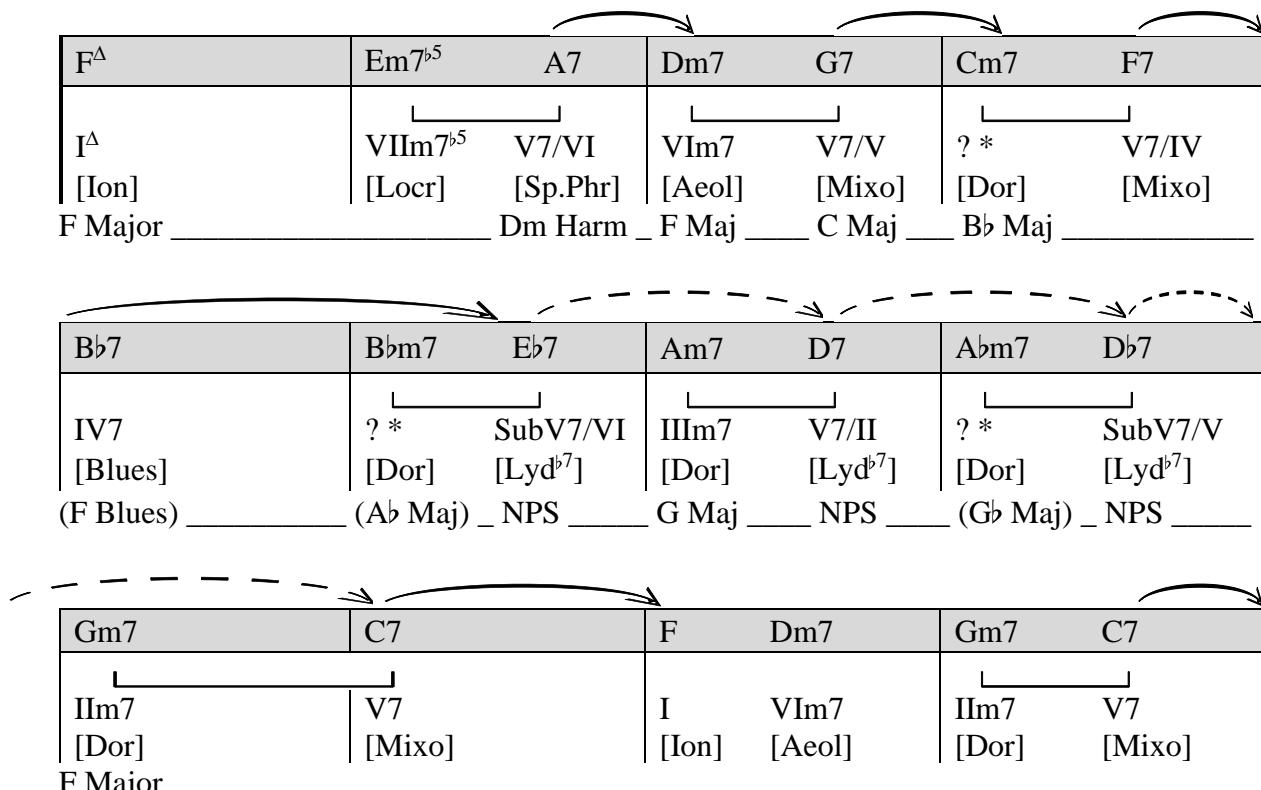
C7	F7 (F♯°)	C (/G)	C7
I7	IV7 (#IV°)	I	I7 (=V7/IV)
F7	F♯°	C/G E7/G♯	A7
IV7	#IV°	I V7/VI	V7/II
D7	G7	C7 A7	D7 G7
V7/V	V7	I7 V7/II	V7/V V7

- Voir pages précédentes pour les options de gammes d'accords.
- Pour #IV° : [Dim 1- ½]
- V7/VI : [Sp.Phr] (source : Am Harmonique) ... ou mieux, [Alt]: T♯11 = A♯ = blue note B♭.

¹ Voir aussi les [Sous-dominants à altération chromatique](#).

“SWEDISH BLUES” OU “BIRD CHANGES”

Ce style de Blues mélange des structures typiques du jazz avec seulement quelques éléments restants du Blues. ‘**Blues For Alice**’¹ de Charlie Parker, surnommé « Bird » figure sur l’album « Swedish Schnapps » (1951). D'où l'appellation « *Swedish Blues* » et « *Bird Changes* ».



- La structure de Blues à 12 mesures reste :
 - La 1^{re} phrase commence sur l'accord de tonique
 - La 2^e phrase commence sur le sous-dominant
 - La 3^e phrase commence sur une cadence II-V, de type dominant.
- Mesure 5 : on garde le IV7 Blues typique.
Ou, on le considère comme dominant [Mixolydien] de E♭7 (voir flèche).
- Mesures 4, 6 et 8 : Pour les points d'interrogation, voir [Changements modaux](#).
- Mesures 6, 7 et 8 : trois cadences consécutives [Dor] – [Lyd^{b⁷}] pour renforcer le parallélisme de l'harmonie.
- Mesure 3 : [Dor] – [Mixo], comme à la mesure 4, est également une option (parallélisme). Cependant, Dm7 [Aeol] prend en compte la note B♭ résiduelle de la mesure 2.

Les autres gammes d'accords suggérées sont des options de base, comme nous les avons vues aux chapitres précédents. N'oubliez pas qu'il existe toujours d'autres options.

¹ © 1956 Atlantic Music Corp. (renewed 1984)

‘Bluesette’ de Toots Thielemans est un autre bon exemple de « blues suédois ». ¹ Bien que ce morceau soit habituellement écrit en valse jazz sur 24 mesures de 3/4, il est noté ici sur 12 mesures de 6/8 pour pouvoir mieux comparer avec le blues à 12 mesures.

The diagram consists of three horizontal tables, each representing a section of the blues progression. Each table has four columns representing measures. The first column contains the key signature and mode for the first measure. The second column contains the chords and their analysis. The third column contains the mode for the second measure. The fourth column contains the chords and their analysis. Arrows above the tables indicate the flow from one section to the next.

B \flat $^\Delta$	Am7 $^{\flat 5}$ D7	Gm7 C7	Fm7 B \flat 7	
I $^\Delta$ [Ion]	VIIIm7 $^{\flat 5}$ V7/VI [Locr] [Sp.Phr]	VIIm7 V7/V [Aeol] [Mixo]	? * V7/IV [Dor] [Mixo]	
B \flat Major	Gm Harm	B \flat Maj	F Maj	E \flat Maj

E \flat $^\Delta$	E \flat m7 A \flat 7	D \flat $^\Delta$	D \flat m7 G \flat 7		
IV $^\Delta$ [Ion]	? * SubV7/VI [Dor] [Lyd $^{\flat 7}$]	? *	? * SubV7/V [Dor] [Lyd $^{\flat 7}$]		
E \flat Maj	D \flat Maj	NPS	D \flat Maj	C \flat Maj	NPS

C \flat $^\Delta$	Cm7 $^{\flat 5}$ F7	Dm7 D \flat 7	Cm7 F7		
? *	IIIm7 $^{\flat 5}$ V7 [Locr] [Sp.Phr]	IIIIm7 SubV7/II [Phr] [Lyd $^{\flat 7}$]	IIIm7 V7 [Dor] [Mixo]		
C \flat Maj	B \flat m Nat	B \flat m Harm	B \flat Maj	NPS	B \flat Maj

- La structure du blues demeure.
- Les accords blues I7 et IV7 ont été « rétablis » en accords Δ réguliers. IV $^\Delta$ [Ion] (au lieu de [Lyd]), car introduit par son dominant secondaire.²
- Mesure 3 : Gm7 [Aeol] tient compte de la note E \flat résiduelle de la mesure 2.
- Mesures 4, 6, 7, 8 et 9 : Pour les points d’interrogation, voir [Changements modaux](#). Les gammes d'accords proposées pour les accords Δ sont [Ion], car ils sont chacun introduits par leur dominant secondaire. Cependant, il est possible, et sans doute plus pratique, d'analyser ces mesures comme des modulations consécutives IIIm7 [Dor] – V7 [Mixo] – I $^\Delta$ [Ion] :
 - Mesures 4 et 5 : modulation vers E \flat majeur
 - Mesures 6 et 7 : modulation vers D \flat majeur
 - Mesures 8 et 9 : modulation vers C \flat majeur
- Mesures 10 à 12 : Retour à B \flat , d’abord à B \flat mineur avec sa cadence II-V [Locr] – [Sp.Phr], ensuite à B \flat majeur avec un turnaround standard (avec SubV7/II).

¹ Également enregistré à l'origine pour la maison de disques suédoise Metronome Records.
© 1963,1964 MCA-Duchess Music Corp. and New Thunder Music Inc.

² Voir [Changement tonal sur IV \$^\Delta\$](#) .

HARMONIE FONCTIONNELLE EN MINEUR

Nous allons voir dans ce chapitre combien l'harmonie mineure est beaucoup plus complexe, mais permet aussi beaucoup plus de possibilités, que l'harmonie majeure. Pour être *fonctionnel*, le ton mineur¹ a déjà besoin *d'au moins deux gammes sources différentes*. Mais en pratique, il y en a *quatre*, ce qui représente *vingt-huit accords diatoniques possibles* !²

Gamme mineure antique en tant que source

Souvenez-vous du chiffrage des degrés de la gamme mineure antique (ou Aeolienne).

Ce chiffrage, avec degrés modaux baissés $\flat 3$, $\flat 6$ et $\flat 7$, se retrouvera également dans les chiffres romains des accords.

SÉRIE DIATONIQUE EN MINEUR ANTIQUE

Pour générer la série des accords diatoniques, on empile des tierces, jusqu'à quatre notes (1-3-5-7), sur chaque note de la gamme source. Seules les notes diatoniques sont permises (sans altérations par rapport à l'armure).

Les accords diatoniques de C mineur antique sont :

I	accord de C	C – Eb – G – Bb	1 – $\flat 3$ – 5 – $\flat 7$	→	Cm7
II	accord de D	D – F – Ab – C	1 – $\flat 3$ – $\flat 5$ – $\flat 7$	→	Dm7^5
\flat III	accord de E\flat	E \flat – G – B \flat – D	1 – 3 – 5 – 7	→	E \flat Δ
IV	accord de F	F – Ab – C – Eb	1 – $\flat 3$ – 5 – $\flat 7$	→	Fm7
V	accord de G	G – Bb – D – F	1 – $\flat 3$ – 5 – $\flat 7$	→	Gm7
\flat VI	accord de A\flat	A \flat – C – Eb – G	1 – 3 – 5 – 7	→	A \flat Δ
\flat VII	accord de B\flat	B \flat – D – F – A \flat	1 – 3 – 5 – $\flat 7$	→	B \flat 7

Mémorisez la série diatonique en mineur antique

Im7 – II m 7^5 – \flat III Δ – IV m 7 – V m 7 – \flat VI Δ – \flat VII7

¹ Voir [Tonalité majeure-mineure ou musique fonctionnelle](#).

² Même si certains de ces accords (et gammes d'accords) sont moins courants, ils existent comme options.

Im7 est le *Tonique*.

Les *trois accords principaux*, construits sur les degrés *tonals*, sont *tous mineurs* : **Im7**, **IVm7** et **Vm7**. Nous verrons dans un instant comment cela perturbe la *fonctionnalité* du ton.

Les *accords parallèles*, construits sur les degrés *modaux*, sont tous *majeurs* – **♭III^Δ**, **♭VI^Δ** et **♭VII7** – sauf **IIm7^{♭5}**⁵.

FONCTIONS DES ACCORDS

DOMINANTS

Nous savons maintenant que les dominants doivent contenir le triton (4 et 7) de la tonalité. Comme la gamme mineure antique n'a *pas de sensible* (7), mais une sous-tonique (♭7) ...

... il n'y a pas de dominant !

L'accord censé être dominant, construit sur le V^e degré, est **Vm7**, sans triton. C'est un sous-dominant (contenant 4, mais pas 7) ou, comme l'accord **V7sus4**¹, un dominant affaibli **SD(D)**.

SOUS-DOMINANTS

Les accords qui contiennent le degré 4 (mais pas 7) sont des sous-dominants.

IIm7^{♭5}, **IVm7**, (**Vm7**) et **♭VII7** sont sous-dominants (SD).

A musical staff in G minor (two flats) showing seven chords. From left to right: **T** (Im7), **SD** (IIm7^{♭5}), **T** (♭IIIImaj7), **SD** (IVm7), **SD(D)** (Vm7), **T** (♭VIImaj7), and **SD** (♭VII7). The chords are represented by vertical stacks of three notes on a five-line staff.

TONIQUES

Les accords qui ne contiennent pas le degré 4 sont des toniques.

Im7, **♭III^Δ** et **♭VI^Δ** sont toniques (T).

A musical staff in G minor (two flats) showing seven chords. From left to right: **T** (Im7), **SD** (IIm7^{♭5}), **T** (♭IIIImaj7), **SD** (IVm7), **SD(D)** (Vm7), **T** (♭VIImaj7), and **SD** (♭VII7). The chords are represented by vertical stacks of three notes on a five-line staff.

Bien sûr, **Im7** est le seul *accord central*, le véritable *finalis* ou *accord de fin*.

¹ Voir [L'accord V7sus4](#).

GAMMES D'ACCORDS EN MINEUR ANTIQUE

Mémorez l'ordre des gammes d'accords en mineur antique

[Aeolien] – [Locrien] – [Ionien] – [Dorien] – [Phrygien] – [Lydien] – [Mixolydien]

E♭ majeur et C mineur antique sont des *gammes relatives*. La seule différence, mais elle est essentielle, est que le centre de gravité (la tonique de la structure tonale) est déplacé de E♭ à C. Ainsi, ces deux gammes sources *partagent les mêmes accords diatoniques*, avec les mêmes gammes d'accords. Seul l'accord de départ est différent.

Gammes relatives C mineur antique et E♭ majeur								
1	2	♭3	4	5	♭6	♭7		
C	D	E♭	F	G	A♭	B♭		
[Aeol] ¹	[Locr]	[Ion] ²	[Dor] ³	[Phr] ⁴	[Lyd] ⁵	[Mixo] ⁶		
Im7	IIm7 ⁵	♭III ^Δ	IVm7	Vm7	♭VI ^Δ	♭VII7		
T	SD	T	SD	SD(D)	T	SD		
Cm7	Dm7 ⁵	E♭ ^Δ	Fm7	Gm7	A♭ ^Δ	B♭7		
		E♭ ^Δ	Fm7	Gm7	A♭ ^Δ	B♭7	Cm7	Dm7 ⁵
		T	SD	T	SD	D	T	D
		I ^Δ	IIm7	III ⁷	IV ^Δ	V7	VIm7	VII ⁷ ⁵
		[Ion]	[Dor]	[Phr]	[Lyd]	[Mixo]	[Aeol]	[Locr]
		E♭	F	G	A♭	B♭	C	D
		1	2	3	4	5	6	7

¹ On évitera la T11 sur l'accord final Im7, car cette tension (degré 4 de la tonalité) entraîne un changement de fonction de tonique à sous-dominant. Avec T11, l'accord final sonnera « imparfait ».

² Avec T9, la fonction virera de tonique à sous-dominant !

³ T13 est très clairement une tension disponible, et même une note caractéristique, sur le IVm7 [Dor] (comparé au IIm7 [Dor], voir [Caractéristiques des gammes d'accords](#)). On le rencontre donc très souvent comme IVm6.

⁴ Le Vm7 [Phr] SD(D) est rarement utilisé en musique fonctionnelle. On le rencontre comme II-relatif dans une cadence secondaire vers IVm7, ou en [Harmonie modale non-fonctionnelle](#).

⁵ T#11 est très clairement une tension disponible, et même une note caractéristique, sur le ♭VI^Δ [Lydien] (voir le point 3 ci-dessus). Mais, avec T13, la fonction virera de tonique à sous-dominant !

⁶ Quoique cet accord soit un accord 7, il n'est PAS dominant !

Mode	Note caractéristique	Comparé à	... avec
Aeolien	$A\flat 13$ $A\flat 13$ $\flat 7$	Dorien Mélodique Harmonique	T13 T13 7
Locrien	$\flat 5$	Phrygien	5
Ionien	Av11	Lydien	T \sharp 11
Dorien	T13	Aeolien	$A\flat 13$
Phrygien	Av9	Aeolien	T9
Lydien	T \sharp 11	Ionien	Av11
Mixolydien	$\flat 7$ Av11	Ionien Lydien $\flat 7$ ¹	7 T \sharp 11

Au fur et à mesure que nous en apprendrons davantage sur l'harmonie fonctionnelle mineure, nous verrons qu'un système tonal mineur, avec quatre gammes sources, présente beaucoup plus de caractéristiques modales que le système majeur. On jouera davantage avec les couleurs spécifiques des modes, et des gammes d'accords, et pas toujours pour des raisons fonctionnelles.

On voit par exemple, dans le tableau des notes caractéristiques ci-dessus, que le mode aeolien est comparé à trois autres modes. Un tel tableau reste donc incomplet, car on peut faire encore plus de comparaisons modales. Mais, il devient maintenant crucial de bien comprendre ce que signifie, en pratique, le fait de *jouer avec des couleurs spécifiques*, de « *jouer modal* ».

Gamme mineure harmonique en tant que source

Avec la découverte de l'harmonie fonctionnelle, les modes *Ionien* (majeur) et *Aeolien* (mineur) ont supplanté les autres modes ecclésiastiques comme systèmes tonals (c.a.d. *fonctionnels*).

Le mode Aeolien est une très ancienne référence, comme en témoignent les noms de notes absous A B C D E F G (= les **notes** de la gamme de **A mineur antique**).

Le mode ionien est devenu progressivement une nouvelle référence, comme en témoignent les « nouveaux » noms de notes relatifs DO RÉ MI FA SOL LA SI (les **degrés de n'importe quelle gamme majeure**).

Enfin, le mode majeur a prédominé grâce à la présence de la note sensible (7), qui a son tour permet le triton (**4** et **7**), nécessaire à la fonction de dominante.

¹ Cette opposition s'applique à la fois entre les dominants [Mixo] et [Lyd $\flat 7$] (voir [Les quatre dominants lydiens](#)), et entre ce sous-dominant \flat VII7 [Mixo] et le sous-dominant mineur \flat VII7 [Lyd $\flat 7$] que nous verrons plus loin (voir [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#))).

Aucun des autres modes d'église – classés ci-dessous, du plus clair au plus sombre – ne contient ce triton.

Modes majeurs (avec <u>3</u>)	Lydien	1	2	<u>3</u>	#4	5	6	7
	Ionien	1	2	<u>3</u>	4	5	6	7
	Mixolydien	1	2	<u>3</u>	4	5	6	b7
Modes mineurs (avec <u>b3</u>)	Dorien	1	2	<u>b3</u>	4	5	6	b7
	Aeolien	1	2	<u>b3</u>	4	5	b6	b7
	Phrygien	1	b2	<u>b3</u>	4	5	b6	b7
	Locrien ¹	1	b2	<u>b3</u>	4	b5	b6	b7

Sans sensible, l'ancienne référence **mineure**, le mode Aeolien, était voué à « disparaître » comme les autres modes, car sans pouvoir générer de dominant, il était inadapté à l'harmonie fonctionnelle. Pour lui fournir un dominant, il fallait remplacer sa sous-tonique (**b7**) par la sensible (7). C'est ainsi que fut inventée la gamme harmonique, une gamme *synthétique*², avec un degré altéré par rapport à l'armure :

C Harmonic minor scale

leading tone

WT + st
harmonic gap

C D Eb F G Ab B C (1)

Cette gamme présente un « *gouffre harmonique* » entre Ab (**b6**) et B (7), que l'on peut combler à son gré avec Bb (**b7** = la sous-tonique). La gamme devient alors octotonique.

Comme elle est synthétique, elle génère également de nouveaux accords (et de nouvelles gammes d'accords) synthétiques et parfois bizarres. L'harmonie devient beaucoup plus complexe. Nous allons donc aborder les accords un par un. Nous commencerons par le dominant qui est la raison d'être de la gamme harmonique.

SÉRIE DIATONIQUE EN MINEUR HARMONIQUE

Cm^Δ Dm7^{b5} Eb^{Δ#5} Fm7 G^{7b9} Ab^Δ B^o

ImMaj7 IIIm7^{b5} IIIImaj7#5 IVm7 V7^{b9} VIImaj7 VII^o

T SD T SD D T D

¹ Le mode Locrien n'était pas un mode d'église existant au Moyen Âge, à cause de sa quinte diminuée qui déstabilise le mode. Il n'est mentionné ici que pour être théoriquement complet.

² Les modes d'église sont des modes *naturels*. Ils peuvent, contrairement aux modes *synthétiques*, être joués sur un piano sans utiliser de touches noires.

Le dominant harmonique : V7^{b9} [Sp.Phr]

On a déjà rencontré cet accord [Phrygien Espagnol] à maintes reprises.¹

G7 [Spanish Phrygian] or [Mixolydian b9-b13]

1 T₉ T_{#9} 3 A_{v11} 5 T_{b13} b₇

- V7^{b9} (avec T₉ typique) désigne très souvent le dominant harmonique.²
- La T_{b13} est aussi typique du [Sp.Phr], d'où le nom alternatif de [Mixolydien^{b9/b13}].
- Notez également que 11 est (encore³) à éviter.

La T_{b9} est toujours accompagnée de la tension (optionnelle) T_{#9} (= gamme octotonique).

La T_{#9} (A[#]) est enharmonique à B_b (ou b3).

On peut dès lors comparer le [Phrygien Espagnol] à une gamme Phrygienne avec ...

- ... *tierce majeure* (3) au lieu de la tierce mineure (b3) (= sans T_{#9})
- ... *les deux tierces* (3 et b3) (= avec T_{#9})

Sur le V7^{b9sus4} harmonique, on joue juste [**Phrygien**], gamme heptatonique (à sept notes) *avec T_{#9} mais sans tierce majeure* (3) (et sans notes à éviter).

G7sus4 [Phrygian]

1 T₉ T_{#9}^{no 3rd} T₁₁ 5 T_{b13} b₇

La gamme *avec les deux tierces* est utilisée comme gamme source pour des musiques typiquement espagnoles, d'où le nom de phrygienne *espagnole*.⁴

Le dominant harmonique : VII° [U.Locr]

Contrairement au VIIIm7^{b5} en majeur, le VII° [**Ultra Locrien**], en **harmonique**, est un dominant *fonctionnel* souvent utilisé, que nous avons déjà rencontré comme *diminué ascendant*.⁵

B° [Ultra Locrian]

1 A_vb₉ b₃ T_{b11*} b₅ T_{b13} b_{b7} T₇ 6

¹ Voir [Gammes sources des dominants secondaires](#).

² Par opposition au dominant mélodique, V9 avec T9.

³ Voir [Les quatre dominants lydiens](#).

⁴ Voir [Cadences modales – Mode phrygien](#).

⁵ Voir [Le diminué ascendant : accord de dominante](#).

⁶ bb7 est toujours accompagnée de la tension (optionnelle) T7 (= qui comble le gouffre harmonique).

Cet accord avec sa gamme d'accord bizarre est plus facile à comprendre, et à retenir, comme **inversion de V7 [Sp.Phr]** avec tierce en basse.

	B	C	D	E♭	F	G	A♭	A♯
VII° [Ultra Locrien]	1	A♭9	♭3	T♭11	♭5	T♭13	♭7	T7
V7/3 [Phrygien Espagnol]	3	A♭11	5	T♭13	♭7	1	T♭9	T♯9

Les deux gammes partagent les mêmes (*notes* de) tensions et avoids (pas les mêmes *degrés*).

Le fait que l'on rencontre si souvent B° avec G en mélodie semble également confirmer l'idée d'inversion.

Le tonique harmonique : Im^Δ [Harm]

On ne voit pas souvent des accords m^Δ sur les partitions, mais on les entend souvent en improvisation jazz. Mais ce qu'on entend le plus souvent est le Im^Δ mélodique, qui n'a pas de notes à éviter (et que nous apprendrons bientôt).

Ici encore, on comble parfois le gouffre harmonique avec B♭. La gamme octotonique qui en résulte est appelée [Harmonic minor Bebop], ou [Natural minor Bebop].

Attention ! Avec T11, la fonction vire de tonique à sous-dominant.

Autres accords possibles en harmonique

Dans la pratique courante, la gamme harmonique est essentiellement une gamme de *dominante*. Elle n'a été créée que par besoin *harmonique* pour un accord de dominante.

Les autres accords – II $m7^{\flat 5}$, $\flat III^{\Delta \# 5}$, IV $m7$ et $\flat VI^{\Delta}$ – sont rarement, voire jamais, utilisés.

Le sous-dominant harmonique : II $m7^{\flat 5}$ [Locr¹³]

Dm $7^{\flat 5}$ [Locrian 13]

1 Av $b9$ $b3$ T11 $b5$ (T $b13$) T13 $b7$

Cet accord peut être utilisé dans une cadence mineure II $m7^{\flat 5}$ -V7 pour avoir la même gamme source harmonique sur toute la cadence (dominante).¹

Le tonique harmonique : $\flat III^{\Delta \# 5}$ [Ion^{#5}]

E \flat maj $7\#5$ [Ionian #5]

1 T9 3 Av11 (5) $\#5$ Av13 7

Le sous-dominant harmonique : IV $m7$ [Dor^{#4}]

Fm 7 [Dorian #4]

1 T9 $b3$ (T11) T $\#11$ 5 T13 $b7$

Le tonique harmonique : $\flat VI^{\Delta}$ [Lyd^{#9}]

A \flat maj 7 [Lydian #9]

1 (T9) T $\#9$ 3 T $\#11$ 5 T13 7

¹ Voir [Introduction à l'harmonie fonctionnelle en mineur](#).

Tétracordes utilisés

TABLEAU DES TÉTRACORDES			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier $\frac{1}{2}$ = demi-ton $1\frac{1}{2}$ = ton+demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – $1\frac{1}{2}$	1 – 2 – 3 – 4	Ionien
Mineur	1 – $1\frac{1}{2}$ – 1	1 – 2 – $\flat 3$ – 4	Dorien
Phrygien	$\frac{1}{2}$ – 1 – 1	1 – $\flat 2$ – $\flat 3$ – 4	
Harmonique	$\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$	1 – $\flat 2$ – 3 – 4	
Lydien	1 – 1 – 1	1 – 2 – 3 – $\sharp 4$	
Lydien ^{b9}	$\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$ – 1	1 – $\flat 2$ – 3 – $\sharp 4$	Hongrois Espagnol
Diminué (Espagnol)	$\frac{1}{2}$ – 1 – $\frac{1}{2}$	1 – $\flat 2$ – $\flat 3$ – $\flat 4$	Espagnol = enharmonique 1 – $\flat 2$ – $\sharp 2$ – 3
Mineur ^{b4}	1 – $1\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$	1 – 2 – $\flat 3$ – $\flat 4$	
Lydien ^{#9}	$1\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$ – 1	1 – $\sharp 2$ – 3 – $\sharp 4$	Hongrois majeur
Mineur ^{#4}	1 – $1\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$	1 – 2 – $\flat 3$ – $\sharp 4$	Hongrois mineur

Pour la construction en tétracordes de l'harmonique, du phrygien espagnol (et phrygien) et de l'ultra-locrien, voir les chapitres précédents.

LOCRIAN 13 MODE

IONIAN #5 MODE

C phrygian tetrachord G \flat lydian #9 tetrachord C Major tetrachord G \sharp spanish tetrachord

DORIAN #4 MODE

LYDIAN #9 MODE

C minor #4 tetrachord G minor tetrachord C lydian #9 tetrachord G Major tetrachord

Gamme mineure mélodique en tant que source

Quand on chante, au-dessus du dominant harmonique, on rencontre un écart bizarre entre $\flat 6$ et 7 (le gouffre harmonique entre $A\flat$ et B) qui génère une mélodie de type arabe.

On peut, comme on l'a déjà mentionné, combler cet écart en rajoutant la sous-tonique ($B\flat$) à la gamme. Mais on a alors des demi-tons consécutifs ($B\flat - B - C$).

Mais, on peut aussi ramener $\flat 6$ ($A\flat$) à 6 (A). Et c'est ainsi que l'on a créé la gamme mélodique, par besoin *mélodique* sur l'accord de dominante.¹

Cm Melodic scale

C D E_{flat} F G A B_{flat} B 2

SÉRIE DIATONIQUE EN MINEUR MÉLODIQUE

Le dominant V9 mélodique

Nous avons aussi déjà rencontré cet accord [Mixolydien^{b13}] à de nombreuses reprises.³

G⁹ [Mixolydian $\flat 13$]

1 T9 3 Av11 5 Tb13 b7

La T9 est la seule différence, mais elle est caractéristique, comparé au dominant harmonique (avec $T\flat 9$).

¹ La sonorité arabe du mode harmonique (parfois appelé aussi gamme arabe) a peut-être été l'une des raisons de la création du mode mélodique. À l'époque de sa création, une période qui suivait les croisades, l'Église catholique était l'autorité absolue en matière de pratique musicale.

² Pour rappel, les deux tétracordes consécutifs sont *mineur/majeur* (voir [Gamme mineure mélodique](#)). C'est pourquoi cette gamme est aussi appelée *l'hybride mineure*.

³ Voir [Gammes sources des dominants secondaires](#).

Le sous-dominant mélodique : IV^{#11} [Lyd^{b7}]

F^{#11} [Lydian b7]

1 T9 3 T#11 5 T13 b7

On joue aussi souvent le 6^e degré rétabli en mélodie sur le *sous-dominant* IV, devenant tierce majeure (A) de l'accord au lieu de la tierce mineure (Ab).

Ce sous-dominant mélodique IV^{#11}, très fréquemment utilisé, est à l'origine du nom **Dür-Moll** (école classique allemande) pour la gamme mélodique. Ce nom signifie « La gamme qui fournit un sous-dominant majeur (*dür*) à la tonalité mineure (*moll*) ».¹

Ce qui est frappant, c'est que nous connaissons déjà cette gamme *d'accord sous-dominant* [Lydian^{b7}]² comme gamme d'accord pour le *dominant lydien*³, et pour le *dominant de substitution*.⁴ Nous la rencontrerons également comme gamme d'accord pour un *sous-dominant mineur*.⁵

Le sous-dominant mélodique : II^{m7} [Dor^{b9}]

Dm7 [Dorian b9]

1 Avb9 b3 T11 5 T13 b7

Même observation que ci-dessus : *sous-dominant*, avec utilisation possible du 6^e degré rétabli (A – quinte de cet accord) en mélodie.

Cet accord peut être utilisé dans une cadence mineure II^{m7}-V7 (qui *ressemble* à une cadence majeure) pour utiliser la même gamme source mélodique sur toute la cadence.⁶

Le tonique mélodique : Im^A ou Im6 [Mel]

Cm^A aka Cm⁶ [Melodic]

1 T9 b3 T11 5 T13 7

Im^A sera plus souvent [Mélodique], avec T13, que [Harmonique] (avec Avb13).

Aussi, cet accord est très souvent joué Im6, pour marquer cette T13.

Mais Im6 peut aussi être [Dorien], comme nous allons le découvrir bientôt.

Attention ! Avec T11, la fonction vire de tonique à sous-dominant.

¹ Voir aussi [Gamme Majeurb6 en tant que source](#).

² Voir [Gamme lydienneb7](#).

³ Voir [Le dominant 'lydien' : V7^{#11} \[Lydienb7\]](#).

⁴ Voir [Gammes d'accords pour SubV7](#).

⁵ Voir [Baisser le 6 des gammes sources majeures](#).

⁶ Voir [Introduction à l'harmonie fonctionnelle en mineur](#).

Le (tonique) mélodique : $\text{VIm}^{7\flat 5}$ [Locr⁹]

A musical staff in A minor (two flats). The notes are: A (1), B-flat (T9), C (b3), D (T11), E-flat (b5), F (Tb13), and G (b7). The title above the staff is "Am7b5 [Locrian 9]".

On n'utilisera guère cet accord comme *tonique*, à cause de sa quinte diminuée instable.

Mais, on peut très bien le rencontrer comme *sous-dominant II-relatif* dans une cadence vers V. Sa gamme d'accord [Locrien⁹] (fonction primaire) est une alternative intéressante au [Locrien] habituel (fonction secondaire).

Le tonique mélodique : $\flat\text{III}^{\Delta 5}$ [Lyd^{#5}]

A musical staff in E-flat major (one flat). The notes are: E-flat (1), F (T9), G (3), A (T#11), B (sharp 5), and C (Tb13). The note D is labeled "(T13)". The title above the staff is "Eflat^A#5 aka G/Eflat [Lydian #5]".

Cet accord est plutôt inhabituel, mais on le rencontre parfois noté G/Eflat (= exactement la même chose, mais plus facile à lire). Avec sa quinte augmentée, il sonne plutôt instable comme tonique.

Le fait que la T13 (C) sonne plus comme tension que comme note à éviter (ce qu'elle devrait être étant à un demi-ton au-dessus d'une note d'accord) semble indiquer que nous entendons cet accord comme Im^{Δ9} avec tierce en basse.

Attention ! Avec T9, la fonction vire de tonique à sous-dominant.

Le dominant mélodique : $\text{VIIIm}^{7\flat 5}$ [S.Locr]

A musical staff in B minor (one flat). The notes are: B (1), C (flat 9), D (b3), E (flat 11), F (b5), G (Tb13), and A (b7). The title above the staff is "Bm7b5 [Super Locrian]".

Tout comme son équivalent majeur VIIIm^{7b5}, cet accord n'est « jamais » utilisé.

Sa gamme d'accord [Super Locrien] est souvent considérée comme l'origine de la gamme [Altérée].¹ En effet, les deux gammes sont enharmoniquement similaires.

Voici la comparaison entre Bm7^{b5} [Sup.Locr] et B7alt (V7 en E mineur).

Bm7 ^{b5} [Super Locrien]	B	C	D	Eflat	F	G	A
B7alt [Altéré]	B	C	Cx ²	Dsharp	Esharp	G	A

¹ Une hypothèse que je ne partage pas.

² x est le symbole du double dièse (ou ##).

Tétracordes utilisés

TABLEAU DES TÉTRACORDES			
Nom du tétracorde	Construction 1 = ton entier ½ = demi-ton 1½ = ton+demi-ton	Numéros des degrés	Autre appellation
Majeur	1 – 1 – ½	1 – 2 – 3 – 4	Ionien
Mineur	1 – ½ – 1	1 – 2 – b3 – 4	Dorien
Phrygien	½ – 1 – 1	1 – b2 – b3 – 4	
Harmonique	½ – 1½ – ½	1 – b2 – 3 – 4	
Lydien	1 – 1 – 1	1 – 2 – 3 – #4	
Lydien ^{b9}	½ – 1½ – 1	1 – b2 – 3 – #4	Hongrois Espagnol
Diminué (Espagnol)	½ – 1 – ½	1 – b2 – b3 – b4	Espagnol = enharmonique 1 – b2 – #2 – 3
Mineur ^{b4}	1 – ½ – ½	1 – 2 – b3 – b4	
Lydien ^{#9}	1½ – ½ – 1	1 – #2 – 3 – #4	Hongrois majeur
Mineur ^{#4}	1 – ½ – 1½	1 – 2 – b3 – #4	Hongrois mineur

MELODIC MODE

C minor tetrachord G major tetrachord C phrygian tetrachord G minor tetrachord

DORIAN b9 MODE

C lydian tetrachord G# diminished tetrachord C lydian tetrachord G minor tetrachord

LYDIAN #5 MODE

C major tetrachord G phrygian tetrachord C minor tetrachord G b-flat lydian tetrachord

MIXOLYDIAN b13 MODE

C major tetrachord G phrygian tetrachord C minor tetrachord G b-flat lydian tetrachord

LOCRIAN 9 MODE

C minor tetrachord G b-flat lydian tetrachord

SUPER LOCRIAN MODE

C spanish tetrachord G b-flat lydian tetrachord

Gamme mineure dorienne en tant que source

Le mode dorien génère également des accords en harmonie fonctionnelle mineure. Il n'est jamais tombé complètement en désuétude, malgré la « révolution tonale fonctionnelle » de la Renaissance. Il est sans conteste resté présent en musique folklorique et ethnique, et a été ainsi récupéré par les compositeurs romantiques au XIX^e siècle.

Le mode dorien est très utilisé en **Blues**¹, car il contient les deux blue notes $\flat 3$ et $\flat 7$.² Tous les accords doriens qui contiennent l'une, l'autre ou les deux blue notes sont vus comme **accords Blues**, sur lesquels on peut improviser en utilisant à loisir les « gammes d'accords » **[Blues]**.³

La couleur dorienne est aussi une « signature typiquement jazz ».

SÉRIE DIATONIQUE EN MINEUR DORIEN

A musical staff in G minor (two flats) showing seven chords: Cm7, Dm7, Eb^Δ, F7, Gm7, Am7^{b5}, and Bb^Δ. Below each chord are its Roman numeral and mode:
 Cm7: I^{m7} [Dor]
 Dm7: II^{m7} SD [Phr]
 Eb^Δ: III^{maj7} T [Lyd]
 F7: IV⁷ SD [Mixo]
 Gm7: V^{m7} SD [Aeol]
 Am7^{b5}: VI^{m7b5} (T) [Locr]
 Bb^Δ: VII^{maj7} SD [Ion]

Ces accords et gammes d'accords nous sont déjà familiers.

Puisque le Dorien est relatif à l'Ionien (majeur) et à l'Aeolien (mineur antique), il suffit de changer l'ordre des accords, en commençant par l'accord [Dorien].

Comme il n'y a pas de sensible (7) dans le mode, **il n'y a pas de dominants !**

Tonique dorien : I^{m7} [Dor]

I^{m7} sera plus souvent [Dorien], avec T13, qu'[Aeolien] (avec A \flat 13).

Et, comme en mélodique, la T13 est très souvent marquée en jouant I^{m7}.

Mieux ! Non seulement T13 est *clairement* une tension disponible, elle est *la note caractéristique* sur I^{m7} [Dorien].⁴

Ceci est le **Tonique I^{m7} en Blues** mineur.⁵

¹ Tout comme le mode Mixolydien, comme nous l'avons déjà vu en passant, et comme nous l'apprendrons dans l'[Approche modale du blues](#).

² À titre de comparaison : le mineur antique (aeolien) contient $\flat 3$ et $\flat 7$, mais aussi $\flat 6$.

L'harmonique contient $\flat 3$ et $\flat 6$, mais pas $\flat 7$. La mélodique ne contient que $\flat 3$. Le mixolydien ne contient que $\flat 7$.

³ Voir [Improviser en Blues](#).

⁴ Voir [Caractéristiques des gammes d'accords](#).

⁵ Voir [minor Blues](#).

Sous-dominant dorien : II^m7 [Phr]

Comme en mélodique, cet accord est un *sous-dominant* optionnel lorsqu'on joue le 6^e degré (A) en mélodie (au lieu de A \flat).

C'est le seul accord de la série qui ne contient pas de blue note.

Tonique dorien : bIII^A [Lyd]

On préférera jouer ce bIII^A [Lyd], avec T#11, plutôt que le bIII^A [Ion] de la gamme antique (avec Av11).

C'est un accord **Blues T(oniqe)**.

Sous-dominant dorien : IV7 [Mixo]

Cet accord [Mixolydien] est plus couramment utilisé que le II^m7 [Phrygien] (ci-dessus) comme *sous-dominant* optionnel lorsqu'on joue le 6^e degré (A) en mélodie, mais moins courant que IV7^{#11} [Lydian^{b7}] (de la gamme mélodique) sans notes à éviter.

Ceci est **le sous-dominant IV7** en **Blues** majeur.¹

Sous-dominant dorien : Vm7 [Aeol]

Vm7 [Aeol] n'est pas utilisé très fréquemment.

Sauf comme II-relatif vers IV, ou en [Harmonie modale non-fonctionnelle](#).

C'est un accord **Blues SD(D)**.

(Tonique) dorien : VI^m7^{b5} [Locr]

On n'utilisera pas cet accord comme *tonique*, parce que sa quinte diminuée le rend instable.

On le rencontre comme II-relatif vers V avec sa gamme [Locrienne] comme on s'y attendrait selon [La règle consacrée](#). Son équivalent mélodique VI^m7^{b5} [Locrien⁹], avec T9, est plus intéressant parce qu'il n'a pas de notes à éviter.

C'est un accord **Blues T**.

Sous-dominant dorien : bVII^A [Ion]

Sous-dominant optionnel lorsqu'on joue le 6^e degré (A) en mélodie (à la place du bVII7 en antique, avec A \flat).

C'est un accord **Blues SD**.

¹ Voir [Structure Blues](#).

La tonalité mineure : une structure multimodale

J'ai commencé ce chapitre en signalant que l'harmonie en mineur est beaucoup plus complexe qu'en majeur. Alors qu'en majeur nous n'avons que sept accords¹, issus d'une seule gamme source, en mineur il y a vingt-huit accords², issus de quatre gammes sources (ou modes) différentes.

La tonalité mineure est **multimodale**.³ Elle passe constamment d'un mode à l'autre : **Antique** (pour les accords T et SD), **Harmonique** (pour les accords D), **Mélodique** (pour les accords D et SD), et **Dorien** (pour les accords de T et SD).

Le ton mineur peut être résumé en une seule gamme composite qui contient tous les degrés des quatre modes :

C minor composite scale

Le tableau ci-dessous montre tous les accords possibles :

De Clair → Sombre	Mélodique	1	2	b3	4	5	6	7
		Im ^Δ [Mel] T	IIm7 [Dor ^{b9}] SD	bIII ^{Δ#5} [Lyd ^{#5}] T	IV7 [Lyd ^{b7}] SD	V7 [Mixo ^{b13}] D	VIm7 ^{b5} [Locr ⁹] T	VIIIm7 ^{b5} [S.Locr] D
Harmonique	1	2	b3	4	5	b6	7	
	Im ^Δ [Harm] T	IIm7 ^{b5} [Locr ¹³] SD	bIII ^{Δ#5} [Ion ^{#5}] T	IVm7 [Dor ^{#4}] SD	V7 [Sp.Phr] D	bVI ^Δ [Lyd ^{#9}] T	VII [°] [U.Locr] D	
Dorien	1	2	b3	4	5	6	b7	
	Im7 [Dor] T	IIm7 [Phr] SD	bIII ^Δ [Lyd] T	IV7 [Mixo] SD	Vm7 [Aeol] SD(D)	VIm7 ^{b5} [Locr] T	bVII ^Δ [Ion] SD	
Antique (Aeolien)	1	2	b3	4	5	b6	b7	
	Im7 [Aeol] T	IIm7 ^{b5} [Locr] SD	bIII ^Δ [Ion] T	IVm7 [Dor] SD	Vm7 [Phr] SD(D)	bVI ^Δ [Lyd] T	bVII7 [Mixo] SD	

Les accords en gris sont moins courants.

¹ Et même rien que six si on ne compte pas le VIIIm7^{b5}.

² Vingt-trois, sans compter les accords moins courants.

³ Je préfère le terme entièrement latin *Multimodal* au terme hybride (gréco-latin) *Polymodal* que l'on utilise aussi parfois.

Le tonique Im

Sur les partitions, on verra souvent l'accord **Im sans septième**.¹

Cela laisse le choix à l'improviseur entre ...

- Im7 [Aeolien] ou [Dorien]
- Im^A [Harmonique] ou [Mélodique]
- Im6 [Mélodique] ou [Dorien]

Le dominant V7

Pour le **V7**, on a le choix entre ...

- En harmonique : le V7^{b9} [Phrygien Espagnol] ou sa variante lydienne [Altéré]
- En mélodique : le V9 [Mixolydien^{b13}] ou sa variante lydienne [Whole Tone]

LINE-CLICHÉS

Un système multimodal offre la possibilité de créer des **Line-Clichés**. Les demi-tons consécutifs de la gamme composite de la page précédente (5, b6, 6, b7, 7, 1) peuvent être alternés mélodiquement dans un même accord. De cette façon, on provoque des changements modaux « sans changer d'accord ».²

Le cliché le plus courant consiste à changer les « septièmes » sur l'accord Im.³

The musical staff shows a sequence of chords: Cm, Cm^A, Cm⁷, Cm⁶, Cm, Cm/B, Cm/B^b, and Cm/A. Below the staff, there are two lines of text: "chord scales [multiple options]" and "parent scales C minor".

Dans les quatre premières mesures, la ligne mélodique se trouve au-dessus des accords. Dans les quatre mesures suivantes, la ligne mélodique se trouve en basse descendante.

L'analyse propose [**multiples options**] pour les gammes d'accords, car ...

- Im peut être [Aeolien], [Harmonique], [Mélodique] ou [Dorien].
- Im^A peut être soit [Harmonique] soit [Mélodique].
- Im7 peut être soit [Aeolien], soit [Dorien].
- Im6 peut être soit [Mélodique], soit [Dorien].

Pour la ligne des gammes sources, l'analyse suggère C mineur, non spécifié, car le mode peut être Antique, Harmonique, Mélodique ou Dorien.

¹ Comme nous l'avons vu lors des [Changements tonals sur accords diatoniques](#).

² « Sans changer d'accord », entre guillemets, car c'est une illusion.

Si la gamme d'accord change, alors l'accord change aussi, car une gamme d'accord = un accord.

³ On trouve un exemple célèbre dans les 4 premières mesures de "My Funny Valentine" (Richard Rodgers).
© 1937 (renewed) by Chappell & Co.

Un autre exemple célèbre joue sur le changement de « quintes » sur l'accord Im.¹:

The musical notation shows a treble clef and a bass clef. The first measure is labeled 'Cm'. The second measure is labeled 'A♭/C' with '(b13)' below it. The third measure is labeled 'Cm⁶'. The fourth measure is labeled 'A♭/C' with '(b13)' below it. Below the staff, the text 'chord scales [multiple options]' is followed by a horizontal line, and then 'parent scales C minor'.

Pour les mesures 2 et 4, on voit souvent écrit $Cm^{\sharp 5}$ ou $Cm+$ au lieu de $A\flat/C$. Ce symbole d'accord est plus cohérent avec le concept des « quintes changeantes », mais il s'agit bien en réalité du $A\flat$ ($b6$) et non du $G\sharp$ ($\#5$).

[**Multiples options**] pour les gammes d'accords, car...

- Im peut être [Aéolien], [Harmonique], [Mélodique] ou [Dorien].
- $Im^{(b13)}$ peut être soit [Aéolien] soit [Harmonique].
- Im^6 peut être soit [Mélodique] soit [Dorien].

C mineur, non spécifié, comme gamme *source*, qui peut être Antique, Harmonique, Mélodique ou Dorienne.

D'autres line-clichés sont possibles, sur d'autres accords que Im.

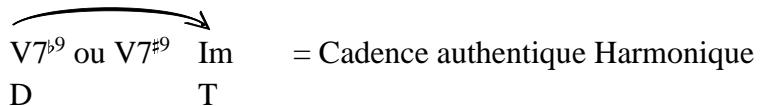
On verra, plus loin dans ce livre, que la multimodalité (et donc les line-clichés aussi) est également possible en majeur. Voir [Changements modaux](#).

¹ Par exemple : ‘James Bond Theme’ (Monty Norman/John Barry)
© 1962 EMI United Partnership Limited.

CADENCES MINEURES COURANTES

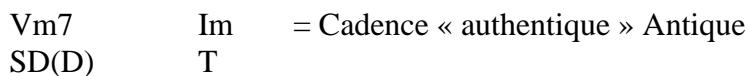
Dans le système multimodal mineur, il y a beaucoup plus de cadences possibles qu'en majeur. La meilleure façon de les mémoriser est de les comparer et de les traduire à partir des cadences majeures déjà connues.¹

La cadence authentique



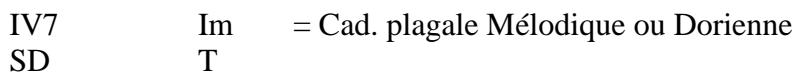
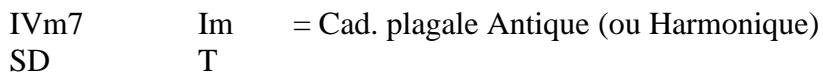
Avec substitution : VII° Im = Cadence « authentique » Harmonique
 (ou renversement de V7^{b9}) D T

Im est noté comme triade, parce qu'il peut être Im7, Im^Δ ou Im6 (voir pages précédentes).

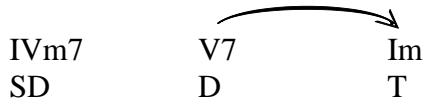


Cette dernière cadence est appelée cadence *modale* en théorie classique. On entend par là « en mode d'église Aeolian antique ». En effet, on ne l'utilise qu'en Harmonie modale non-fonctionnelle,² car il lui manque un *vrai dominant fonctionnel*.

La cadence plagale



La cadence complète IV-V



V7 noté sans T9, à vous de choisir V7^{b9}, V7^{#9} (Harmonique) ou V9 (Mélodique).

¹ Voir [Cadences fonctionnelles en majeur](#).

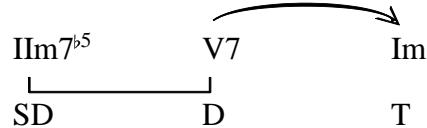
² Par exemple : 'Ain't No Sunshine' de Bill Withers (également avec cadence plagale complète Vm7 – IVm7 – Im). © 1971 Interior Music Incorporated, USA.

La cadence plagale complète

V7	IVm7	Im
D	SD	T

Et les variantes possibles avec IV7, en Mélodique ou Dorien.

La cadence complète II-V



Et les variantes possibles avec IIIm7, en Mélodique ou Dorien.

Anatole

"Rhythm Changes" 1

Im	VIm7⁵	IIIm7⁵	V7
T	(T)	SD	D
Im	♭VIΔ	IIIm7⁵	V7
T	T	SD	D

La première cadence utilise le VIm7⁵ Mélodique (ou Dorien) pour descendre le cycle des quintes *justes* (en partant du A, ou VI).

La deuxième cadence, avec ♭VIΔ Antique (ou Harmonique), est moins courante car elle *ne se déplace pas* en quintes *justes* (A♭ à D = quinte diminuée).

"Rhythm Changes" 2

C'est pour cette même raison que l'on trouve peu de traductions mineures de IIIIm7 – VIm7 – IIIm7 – V7. Il faut toujours interrompre quelque part le cycle des quintes *justes*.

Avec le III Antique ou Dorien

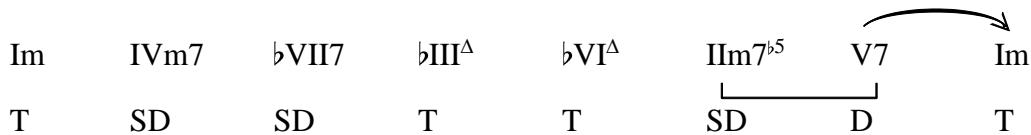
♭IIIΔ	♭VIΔ	IIIm7⁵	V7
T	T	SD	D
♭IIIΔ	VIm7⁵	IIIm7⁵	V7
T	(T)	SD	D

... III Mélodique ou Harmonique

♭IIIΔ♯⁵	♭VIΔ	IIIm7⁵	V7
(T)	T	SD	D
♭IIIΔ♯⁵	VIm7⁵	IIIm7⁵	V7

Mozart Changes

Les traductions mineures des “Mozart Changes” sont pourtant très courantes.¹



Une nouvelle cadence typique en mineur : bVII – Im

bVII7	Im	= Cadence Antique
SD	T	
bVII ^Δ	Im	= Cadence Dorienne
SD	T	

Cadence “Backdoor”	IVm7 bVII7	Im	= Cadence Antique
	SD SD	T	

La cadence IVm7 – bVII7 est marquée d'un crochet, comme s'il s'agissait d'un II-V, parce qu'elle *ressemble* à un II-V. *C'est en fait* le II-V du ton relatif majeur.

Le surnom amusant de « backdoor » s'explique comme suit :

Aller à Im en utilisant la cadence II-V normale (Dm7^{b5} – G7), c'est utiliser la « porte avant ».

Aller à Im en utilisant la cadence IV-bVII (Fm7 – B^b7), c'est utiliser la « porte arrière ».

Mais ce surnom est en fait surtout utilisé *en majeur* : Fm7 – B^b7 – C^Δ.²

Cadence “Eurovision”	bVI ^Δ	bVII7	Im	= Cadence Antique
	T	SD	T	

Le surnom « Eurovision » n'est pas courant du tout. Je l'ai baptisée ainsi parce qu'on l'entendait très souvent comme finale des chansons au Concours Eurovision des années 70/80. (Mais, comme la « backdoor », le plus souvent *en majeur*, avec I^Δ comme accord final).

Cette cadence est aussi très (*très*) courante en musique pop (*mineure*).³

En triades : bVI bVII Im

Et en descendant : Im bVII bVI

¹ 8 premières mesures de 'Fly Me to the Moon' (Bart Howard)
© 1954, 1962 & 1973 Almanac Music Incorporated, USA

On trouve aussi un très bel exemple classique dans les 8 premières mesures de la partie mineure de « l'Impromptu opus 90 n°2 » de Franz Schubert (domaine public).

² Voir [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#).

³ Voir [Cadences modales, Mode aeolien](#).

ANALYSE EN MINEUR

Revoyons l'analyse de ‘**Autumn Leaves**’ (Jacques Prévert et Joseph Kosma)¹, mais en G mineur cette fois. Vous trouverez une analyse comparative dans la tonalité relative de B♭ Majeur sur les pages suivantes.

Notes sur l'analyse en mineur

- **Mesure 2** (sans compter la mesure d'anacrouse) : F7, dominant V7/bIII secondaire [Lyd^{b7}]. Équivalent lydien de [Mixo] (avec multiples options de gammes V7).
Ou, le sous-dominant Antique bVII7 [Mixo] (entre parenthèses sur la partition). Analyse correcte, mais qui ne tient pas compte de la résolution évidente en quinte descendante (flèche) vers B♭. (Voir aussi les mesures 10 et 22).
- **Mesure 4** : Eb^A, *tonique* bVI^A [Lyd]. (Voir aussi les mesures 12, 24 et 29).
- **Mesure 6** : D7, **V7 primaire** [Mixo^{b13}].
La mélodie, avec E naturel (6), suggère en effet qu'il s'agit du dominant mélodique. Sa variante lydienne [Whole Tone] est une option.
Lorsque on ne joue pas la mélodie, pendant l'improvisation, le dominant harmonique [Sp.Phr] et son équivalent lydien [Alt] sont également des options.
- **Mesures 7 et 8** : Gm – (Gm^A - Gm7 – Gm6), **tonique Im** – (Im^A – Im7 – Im6).
Afin d'illustrer les [multiples options] sur cet accord, j'ai rajouté ce line-clinché entre parenthèses. D'où aussi, la gamme source G mineur (non spécifiée).²
(Voir aussi les mesures 15-16, 19-20 et 31-32).
- **Mesure 14** : D7, **V7 primaire** [Mixo^{b13}] ou [Sp.Phr].
Ici, la mélodie n'offre pas de choix concluant entre dominant mélodique ou harmonique. Les deux sont des options, tout comme leurs équivalents lydiens [Wh.T] et [Alt].
(Voir aussi les mesures 18 et 30).
- **Mesure 26** : D7, **V7 primaire** [Sp.Phr].
La mélodie, avec Eb, suggère le dominant harmonique, ou son équivalent lydien [Alt]. Sans mélodie, les dominants [Mixo^{b13}] et [Wh.T] (mélodiques) sont aussi des options.
- **Mesure 27** : Gm, **tonique Im** [Dor] ou IIIm7/bVII [Dor] (voir crochet pointé).
[Dor] correspond tant à la fonction primaire (Im) qu'à la fonction secondaire (IIIm7/bVII). Mais le symbole de l'accord, *sans septième*, suggère de [multiples options].
- **Mesure 28** : Fm7, sous-dominant bVIIIm7* [Dor]³, ou IIIm7/bVI [Dor] (crochet pointillé).
[Dor] correspond tant à la fonction primaire (*bVIIIm7 – accord *d'échange modal* que nous allons découvrir très bientôt) qu'à la fonction secondaire (IIIm7/bVI).

¹ © 1947, 1950, 1987 Enoch Et Cie. (Renewed 1975, 1978)

² Voir [Line-Clichés](#).

³ * Voir chapitre suivant [Changements modaux – Échange modal](#).

Autumn Leaves - Joseph Kosma (1905 - 1969) - Analysis in G minor

A

chord scales:
parent scales:

IVm⁷ [Dor] Gm Natural
V⁷/bIII [Lyd^{b7}] NPS
bIII^A [Ion] Gm Natural
bVI^A [Lyd]

5 Am^{7b5} D⁷ Gm (Gm^A) Gm⁷ Gm⁶
IIIm^{7b5} [Locr] V⁷ Im (Im^A) Im⁷ Im⁶
[Mixo^{b13}] Gm Melodic [multiple options]
G minor

9 Cm⁷ F⁷ BbA EbA
IVm⁷ [Dor] V⁷/bIII [Lyd^{b7}] Im [Ion] bVI^A [Lyd]
Gm Natural NPS Gm Natural

13 Am^{7b5} D⁷ Gm
IIIm^{7b5} [Locr] V⁷ Im [multiple options]
[Mixo^{b13}] or [Sp.Phr] Gm Melodic or Harmonic G minor

17 Am^{7b5} D⁷ Gm
IIIm^{7b5} [Locr] V⁷ Im [multiple options]
Gm Natural [Mixo^{b13}] or [Sp.Phr] Gm Melodic or Harmonic G minor

21 Cm⁷ F⁷ BbA EbA
IVm⁷ [Dor] V⁷/bIII [Lyd^{b7}] Im [Ion] bVI^A [Lyd]
Gm Natural NPS Gm Natural

25 Am^{7b5} D⁷ Gm Gb⁷ Fm⁷ E⁷
IIIm^{7b5} [Locr] V⁷ Im [Dor] SubV⁷/bVII [Lyd^{b7}] bVIIIm^{7*} [Dor] SubV⁷/bVI [Lyd^{b7}]
[Sp.Phr] Gm Harmonic F Major NPS Eb Major NPS

29 Eb^A Am^{7b5} D⁷ Gm
bVI^A IIIm^{7b5} V⁷ Im [multiple options]
[Lyd] [Locr] [Mixo^{b13}] or [Sp.Phr] Gm Melodic or Harmonic G minor

Autumn Leaves - Joseph Kosma (1905 - 1969) - Analysis in B \flat Major (Relative Major)

A

1 Cm⁷ F⁷ B^{bΔ} E^{bΔ}
chord scales:
parent scales:

IIm⁷ [Dor] V⁷ I^Δ IV^Δ
B^b Major NPS [Ion] B^b Major [Lyd]
VIIIm^{7b5} [Locr] V^{7/VI} VIm [mutiple options] G minor
Gm Melodic [Mixo^{b13}] G minor

5 Am^{7b5} D⁷ Gm (Gm^Δ Gm⁷ Gm⁶)
VIIIm^{7b5} [Locr] V^{7/VI} VIm (VIm^Δ VIm⁷ VIm⁶)
[Gm Melodic] [multiple options] G minor

9 Cm⁷ F⁷ B^{bΔ} E^{bΔ}
IIm⁷ [Dor] V⁷ I^Δ IV^Δ
B^b Major NPS [Ion] B^b Major [Lyd]

13 Am^{7b5} D⁷ Gm
VIIIm^{7b5} [Locr] V^{7/VI} VIm [mutiple options] G minor
Gm Melodic or Harmonic G minor

B

17 Am^{7b5} D⁷ Gm
VIIIm^{7b5} [Locr] V^{7/VI} VIm [mutiple options] G minor
B^b Major [Mixo^{b13}] or [Sp.Phr] Gm Melodic or Harmonic G minor

21 Cm⁷ F⁷ B^{bΔ} E^{bΔ}
IIm⁷ [Dor] V⁷ I^Δ IV^Δ
B^b Major NPS [Ion] B^b Major [Lyd]

25 Am^{7b5} D⁷ Gm G^{b7} Fm⁷ E⁷
VIIIm^{7b5} [Locr] V^{7/VI} VIm [Dor] SubV^{7/V} Vm^{7*} SubV^{7/IV}
Gm Harmonic F Major [Lyd] NPS [Dor] E^b Major [NPS] [Lyd]
IV^Δ VIIIm^{7b5} V⁷ Im SubV^{7/IV} NPS

29 E^{bΔ} Am^{7b5} D⁷ Gm
IV^Δ VIIIm^{7b5} V⁷ Im [mutiple options]
[B Lyd] [Locr] [Mixo^{b13}] or [Sp.Phr] Gm Melodic or Harmonic G minor

Notes sur l'analyse en majeur

Cette analyse-ci n'est en fait qu'un rappel de ce que nous avons déjà vu auparavant, juste légèrement adapté pour pouvoir mieux comparer avec l'analyse précédente, en mineur. Tous les accords qui étaient analysés comme accords de G mineur naturel (voir *gamme source*), sont ici des accords de B♭ majeur (voir *gamme source*). Comme les deux gammes sont relatives, les notes que vous pouvez jouer sur ces accords restent exactement les mêmes.

- **Mesure 2** : F7 [Lyd^{b7}] est ici le **V7 primaire** (du **I, B♭**). (Voir aussi mesures 10 et 22). Même choix de gamme d'accord que précédemment (avec les mêmes options multiples).
- **Mesure 4** : E♭^A, IV^A [Lyd] est *sous-dominant* en B♭ majeur. (Idem mesures 12, 24 et 29).
- **Mesure 6** : D7, dominant *secondaire* V7/VII [Mixo^{b13}]. Même choix de gamme d'accord (suivant la mélodie).
- **Mesures 7 et 8** : Gm – (Gm^A – Gm7 – Gm6), *tonique VIm* – (VIm^A – VIm7 – VIm6). Le line-clinché avec [multiples options] reste possible (voir Changement tonal sur VIm).
- **Mesure 18** : D7, dominant *secondaire* V7/VII [Mixo^{b13}] ou [Sp.Phr]. Même choix de gammes d'accord.
- **Mesure 26** : D7, dominant *secondaire* V7/VII [Sp.Phr]. Même choix de gamme d'accord (suivant la mélodie).
- **Mesure 27** : Gm, *tonique VIm* [Dor] ou IIIm7/V [Dor]. Même choix de gamme d'accord.
- **Mesure 28** : Fm7, *sous-dominant* Vm7* [Dor]¹ ou IIIm7/IV [Dor]. Même choix de gamme d'accord.

Conclusion

Les outils d'analyse que nous avons appris en harmonie majeure (avec les Changements tonals et les Gammes V7) sont tout-à-fait suffisants pour analyser des morceaux écrits en mineur. Les deux analyses (en mineur, et en relatif majeur) reviennent en fait au même en termes d'options de gammes d'accords. Pourquoi dès lors se donnerait-on la peine d'étudier l'harmonie mineure, tellement plus complexe ?

Parce qu'il existe aussi des morceaux qui sont écrits, *et en majeur, et en mineur, et en d'autres modes encore*, des morceaux avec Changements modaux.

¹ * Voir chapitre suivant Changements modaux – Échange modal.

CHANGEMENTS MODAUX

Brillance des modes

Avant de se lancer dans l'étude de toutes les possibilités de changements modaux, il est utile de se rappeler la notion de [Brillance des modes \(gammes d'accords\)](#), un concept typiquement *modal*. Les modes à *degrés haussés* ont une couleur plus *claire* ; plus la gamme comporte de *degrés baissés*, plus la couleur est *sombre*.

Faire un *changement modal* consiste à *éclaircir* ou *assombrir* la *couleur* du ton (du *mode*) du morceau, en modifiant certains degrés (*modaux* principalement) de la *gamme source*. Les accords (et les gammes d'accords) changent donc en même temps.

Le changement modal n'a rien de *fonctionnel* en soi (on ne cherche pas à changer les fonctions des accords). Il est purement *modal* (on cherche à jouer sur leur couleur).

Remarque importante

Certains accords (et gammes d'accords) que nous allons apprendre sont utilisés plus souvent que d'autres. Mais, il est à ce point de plus en plus difficile de distinguer entre « courant », « sporadique », « rare » et « jamais », d'autant plus que c'est une question de goût personnel. À vous de procéder à des essais et de faire des choix.

Gamme Majeur^{b6} en tant que source

Nous avons déjà rencontré cette gamme comme source du dominant [Mixo^{b9}].¹ Il est maintenant utile de mieux connaître ce mode pour pouvoir comprendre les chapitres suivants.

ORIGINE DU MODE MAJEUR^{b6}

Nous venons d'apprendre les quatre modes mineurs (gammes sources) – antique, harmonique, mélodique et dorien – qui forment ensemble la *structure multimodale mineur*. Une structure similaire, *multimodale*, existe aussi en majeur. Le mode majeur^{b6} est l'un des modes de cette structure. Comparons les deux systèmes pour mieux comprendre l'origine de ce mode.

Mineur

Le système mineur est devenu multimodal pour des raisons (principalement) *fonctionnelles*.

- Le mode antique ne peut pas générer un dominant. On a donc inventé le mode **harmonique** par besoin *harmonique* (donc *fonctionnel*) : il nous fallait un dominant.
- A cause du « gouffre harmonique » (entre b6 et 7), la mélodie sonne étrange et difficile à chanter. On a donc inventé le mode **mélodique**, pour des raisons *mélodiques*.

¹ Voir [Présentation de la gamme source Majeurb6](#) et [Le dominant majeurb6 : V7b9 \[Mixolydienb9\]](#).

Mais, et là est la clef, le mode mélodique fournit également au système mineur un *sous-dominant majeur* : IV au lieu de IVm. Raison pour laquelle les écoles classiques allemandes ont appelé ce mode le **Dür-Moll** : « La gamme qui fournit un sous-dominant majeur (*dür*) au ton mineur (*moll*) ».¹

L'utilisation d'un sous-dominant *majeur* en mineur ne découle pas d'un besoin *fonctionnel*, mais est purement *modal*.

La gamme **dorienne**, autre mode mineur important (utilisé en musique folklorique et en Blues), vient compléter le système comme quatrième gamme source, pour des raisons *modales* uniquement.

Majeur

Le système majeur est devenu multimodal uniquement pour des raisons *modales*.

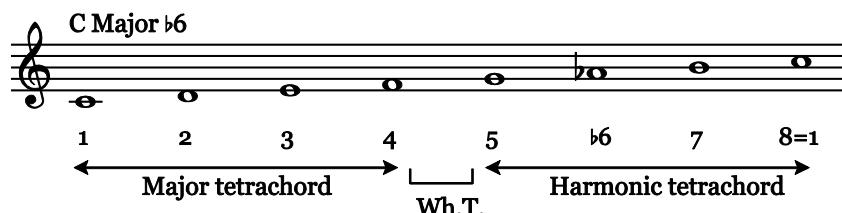
- Le mode majeur est parfaitement adapté pour générer un dominant.
Il n'y a aucune raison *fonctionnelle* d'inventer un nouveau mode (« harmonique »).
 - Il n'y a pas de « gouffre » dans le mode majeur.
Il n'y a aucune raison (mélodique) d'inventer un nouveau mode.

Mais, on peut fournir au système majeur un *sous-dominant mineur* : IVm au lieu de IV. C'est ainsi que naît le mode **Moll-Dür** (Major^{b6}), l'opposé du mode mélodique : « La gamme qui fournit un sous-dominant mineur (*moll*) au ton majeur (*dür*). »²

Voilà l'origine du concept, purement *modal*, de [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#).

Les modes **lydien** et **mixolydien**, autres modes importants en majeur (utilisés en musique folklorique et en Blues), complètent le système. Purement pour des raisons *modales*.

PRINCIPAUX ACCORDS EN MAJEUR^{b6}



Il existe de nombreux noms pour cette gamme : *Moll-Dür* (ordre inverse des tétracordes majeur/harmonique), *Hybride majeure*, *Mixte-majeure* (écoles classiques françaises), *Harmonique majeure* (gamme harmonique avec tierce majeure). Tous ces noms sont basés sur le concept de mixité majeur/mineur.³

Mais, la gamme mélodique (Dür-Moll, Hybride mineure), avec des tétracordes mineurs/majeurs consécutifs, est également mixte. Tout cela crée trop de confusion.

Le nom **Majeur^{b6}** utilisé dans ce livre a le grand avantage d'être sans ambiguïté sur la construction de la gamme : une gamme majeure avec 6^e degré baissé.

¹ La cadence complète mélodique (en classique) : Im – IV – V7 – Im

² La cadence complète majeur^{b6} (en classique) : I – IVm – V7 – I

³ En néerlandais : *Gemengd* (= mélangée).

Série diatonique

C^Δ Dm7^{b5} Em7 Fm^Δ G^{7b9} Ab^{Δ#5} B^o
 I^Δ IIIm7^{b5} IIIm7 IVm^Δ V7^{b9} bVI^{Δ#5} VII[°]
 T SDm T SDm D T D
 [Majb6] [Dorib5] [Phrb4] [Lydib3] [Mixob9] [Lyd#2/#5] [Loerb7]

Sous-dominants mineurs (SDm)

SDm IVm^Δ [Lydien^{b3}] (source Majeur^{b6})

Fm^Δ [Lydian b3]

1 T9 b3 T#11 5 T13 7

Cet accord est le *sous-dominant mineur* qui donne son nom au concept des sous-dominants *mineurs* (SDm).

A noter ! Les autres accords SDm que nous allons apprendre, ne sont pas tous forcément mineurs. Ils ne sont pas non plus générés par une gamme source mineure (même s'ils le sont parfois). Ils sont générés, comme ici, *en abaissant le 6^e degré de la gamme source*.¹

SDm IIIm7^{b5} [Dorien^{b5}] (source Majeur^{b6})

Dm7^{b5} [Dorian b5]

1 T9 b3 T11 b5 T13 b7

Cet accord est utilisé principalement dans une cadence IIIm7^{b5}-V7 *majeure* (qui ressemble à une cadence mineure) pour avoir la même gamme source Major^{b6} tout au long de la cadence.²

Dominants

Dominant V7^{b9} [Mixolydien^{b9}] (source Majeur^{b6})

G7b9 [Mixolydian b9]

1 Tb9 T#9 3 Av11 5 T13 b7

Nous avons rencontré cet accord au chapitre sur [Les quatre dominants de base](#).

¹ Et/ou en abaissant le 2^e degré. Voir [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#).

² Voir [Présentation de la gamme source Majeurb6](#).

Dominant VII° [Locrien^{b7}] (source Majeur^{b6})

B° [Locrian $\flat\flat 7$]

1 Av \flat 9 \flat 3 T11 \flat 5 Tb13 $\flat\flat$ 7 7

Nous avons rencontré celui-ci au chapitre sur [Le dominant secondaire VII°](#).

Exemple avec sous-dominant mineur

‘All Of Me’ (Simons & Marks)¹

Dans les 8 dernières mesures de ce morceau, nous avions un point d'interrogation pour l'accord **Fm**.

- Mesure 2 ci-dessus (mesure 26 du morceau) :

Fm, *sans septième*, peut être analysé comme **IVm Δ** .

Le *sous-dominant mineur* (SDm) IVm Δ [Lyd \flat 3] en majeur^{b6}.

Nous verrons très bientôt qu'on peut l'analyser aussi comme **IVm7**.

Accord d'échange modal IVm7 [Dor] en Aeolien.

¹ Voir [Analyse avec dominants secondaires](#).

STRUCTURE MULTIMODALE EN MAJEUR

		1	2	3	#4	5	6	7
De Clair à → Sombre	Lydien	I ^Δ [Lyd] T	II7 [Mixo] SD	III ^m 7 [Aeol] T	#IVm7 ^{b5} [Locr] SD	V ^Δ [Ion] SD(D)	VIm7 [Dor] T	VII ^m 7 [Phr] SD
		1	2	3	4	5	6	7
	Majeur (Ionien)	I ^Δ [Ion] T	II ^m 7 [Dor] SD	III ^m 7 [Phr] T	IV ^Δ [Lyd] SD	V7 [Mixo] D	VIm7 [Aeol] T	VII ^m 7 ^{b5} [Locr] D
	Majeur ^{b6}	1	2	3	4	5	6	7
		I ^Δ [Maj ^{b6}] T	II ^m 7 ^{b5} [Dor ^{b5}] SDm	III ^m 7 [Phr ^{b4}] T	IVm ^Δ [Lyd ^{b3}] SDm	V7 ^{b9} [Mixo ^{b9}] D	♭VI ^{Δ#5} [Lyd ^{#2-#5}] T	VII [°] [Locr ^{b7}] D
	Mixolydien	1	2	3	4	5	6	7
		I7 [Mixo] T	II ^m 7 [Aeol] SD	III ^m 7 ^{b5} [Locr] (T)	IV ^Δ [Ion] SD	Vm7 [Dor] SD(D)	VIm7 [Phr] T	♭VII ^Δ [Lyd] SD

Échange modal

L'**échange modal** consiste à permuter des accords entre les modes d'une structure multimodale.

- Lorsqu'on utilise, pour un morceau en majeur, le IVm^Δ [Lyd^{b3}] (de source majeur^{b6}) au lieu du IV^Δ [Lyd] (de source majeure) (voir le tableau ci-dessus), on fait un *échange modal* (et la couleur devient plus sombre).
- Lorsqu'on utilise, en mineur, le V7 [Sp.Ph] (harmonique) au lieu du Vm7 [Ph] (antique) – même si on le fait par nécessité *fonctionnelle* (pour avoir un dominant) – on fait un *échange modal* (et la couleur devient plus claire).¹

On peut aussi échanger des accords entre le majeur (clair) et le mineur (sombre), comme nous l'avons déjà vu avec les [Changements modaux sur accords dominants](#) et la [Cadence mineure II^m7^{b5}-V7](#).

Lorsque nous fusionnons les deux structures multimodales (majeure et mineure), les possibilités d'échanges modaux sont considérablement augmentées.² Et pour être complet, nous y ajoutons aussi les modes phrygien et locrien, comme gammes sources (mineures) potentielles.

Voyez le tableau à la page suivante. Les modes avec un dominant fonctionnel ([sur fond rose](#)) sont tous – sauf le mode majeur (ionien) – des gammes *synthétiques*. Le mode majeur et tous les autres modes (sans dominant) sont des gammes *naturelles* (les anciens modes d'église).

¹ Voir [La tonalité mineure : une structure multimodale](#).

² Le terme *interchange* que j'utilise en anglais (mais qui n'est pas disponible en français) à la place *d'échange* est plus précis. Il s'agit de « s'échanger » des accords à *l'intérieur d'une même tonalité* (C majeur et C mineur faisant partie d'une même tonalité). Le terme *ex-change* est une pensée plus classique (ou plus ancienne) : s'échanger des accords à *l'extérieur* du ton (de « l'armure »), majeur n'étant pas le même ton que mineur.

STRUCTURE MULTIMODALE MAJEUR/MINEUR

		1	2	3	#4	5	6	7
De Clair à → Sombre	Lydien	I ^Δ [Lyd] T	II7 [Mixo] SD	III ^m 7 [Aeol] T	#IVm7 ⁵ [Locr] SD	V ^Δ [Ion] SD(D)	VIm7 [Dor] T	VII ^m 7 [Phr] SD
	Majeur (Ionien)	1	2	3	4	5	6	7
		I ^Δ [Ion] T	II ^m 7 [Dor] SD	III ^m 7 [Phr] T	IV ^Δ [Lyd] SD	V7 [Mixo] D	VIm7 [Aeol] T	VII ^m 7 ⁵ [Locr] D
	Majeur ^{b6}	1	2	3	4	5	6	7
		I ^Δ [Maj ^{b6}] T	II ^m 7 ⁵ [Dor ^{b5}] SDm	III ^m 7 [Phr ^{b4}] T	IV ^m ^Δ [Lyd ^{b3}] SDm	V7 ^{b9} [Mixo ^{b9}] D	♭VI ^{Δ±5} [Lyd ^{#2-#5}] T	VII [°] [Locr ^{b7}] D
	Mixolydien	1	2	3	4	5	6	♭7
		I7 [Mixo] T	II ^m 7 [Aeol] SD	III ^m 7 ⁵ [Locr] (T)	IV ^Δ [Ion] SD	V ^m 7 [Dor] SD(D)	VIm7 [Phr] T	♭VII ^Δ [Lyd] SD
	Mélodique	1	2	♭3	4	5	6	7
		Im ^Δ [Mel] T	II ^m 7 [Dor ^{b9}] SD	♭III ^{Δ±5} [Lyd ^{#5}] T	IV7 [Lyd ^{b7}] SD	V7 [Mixo ^{b13}] D	VIm7 ⁵ [Locr ⁹] T	VII ^m 7 ⁵ [S.Locr] D
	Harmonique	1	2	♭3	4	5	6	7
		Im ^Δ [Harm] T	II ^m 7 ⁵ [Locr ¹³] SD	♭III ^{Δ±5} [Ion ^{#5}] T	IV ^m 7 [Dor ^{#4}] SD	V7 [Sp.Ph] D	♭VI ^Δ [Lyd ^{#9}] T	VII [°] [U.Locr] D
	Dorien	1	2	♭3	4	5	6	♭7
		Im7 [Dor] T	II ^m 7 [Phr] SD	♭III ^Δ [Lyd] T	IV7 [Mixo] SD	V ^m 7 [Aeol] SD(D)	VIm7 ⁵ [Locr] T	♭VII ^Δ [Ion] SD
	Mineur Antique (Aeolien)	1	2	♭3	4	5	6	♭7
		Im7 [Aeol] T	II ^m 7 ⁵ [Locr] SD	♭III ^Δ [Ion] T	IV ^m 7 [Dor] SD	V ^m 7 [Phr] SD(D)	♭VI ^Δ [Lyd] T	♭VII7 [Mixo] SD
	Phrygien	1	♭2	♭3	4	5	6	♭7
		Im7 [Phr] T	♭II ^Δ [Lyd] SD	♭III7 [Mixo] T	IV ^m 7 [Aeol] SD	V ^m 7 ⁵ [Locr] SD(D)	♭VI ^Δ [Ion] T	♭VII ^m 7 [Dor] SD
	Locrien	1	♭2	♭3	4	♭5	6	♭7
		Im7 ⁵ [Locr] (T)	♭II ^Δ [Ion] SD	♭III ^m 7 [Dor] T	IV ^m 7 [Phr] SD	♭V ^Δ [Lyd] SD(D)	♭VI7 [Mixo] T	♭VII ^m 7 [Aeol] SD

TROUVER LA GAMME SOURCE D'UN ÉCHANGE MODAL

Déterminer la gamme source d'un accord d'échange modal peut s'avérer délicat.

Prenons par exemple l'accord de **Fm7** dans un **contexte de C** (majeur ou mineur).

Il peut s'agir de n'importe lequel de ces échanges :

- Le IVm7 [Dor] (de source Aeolienne, ou mineur antique).
- Le IVm7 [Aeol] (source phrygienne).
- Le IVm7 [Phr] (source locrienne).

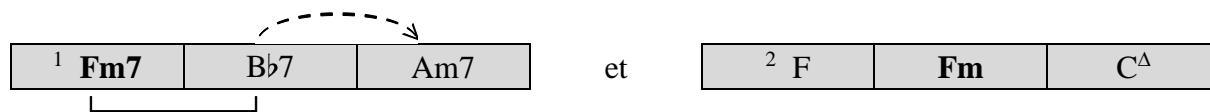
Et, moins courant, bien que théoriquement possible

- Le IVm7 [Dor#4] (source harmonique).

Et, si l'on considère également la *triade* IVm (sans septième), ce peut être

- Le IVm^(Δ) [Lydb3] (source majeure^{b6})

Chacune de ces solutions est une option. Sans contexte, impossible de savoir plus précisément laquelle est « la bonne ». Prenons deux extraits de morceaux analysés précédemment.



Dans le 1^{er} exemple, Fm7 est II-relatif d'une cadence II-V.

Dans le 2^e exemple, Fm (triade) est un accord isolé.

Nous avons trois méthodes à notre disposition pour déterminer la (les) gamme(s) source(s).

La règle consacrée

C'est clairement la méthode la plus simple, mais elle est aussi sans surprise.

Et, elle ne fonctionne qu'avec les accords II-relatifs (exemple 1).

1. [La règle consacrée](#) dit que le [Dorien] est la gamme d'accord des II-relatifs.
2. Dès lors, l'**Aeolien** (mineur antique) est la gamme source de cet accord.
(Voir le tableau de la page précédente).

Calcul de l'armure

Cette méthode est plus précise, et elle fonctionne aussi pour les accords isolés. Elle consiste à observer les notes altérées dans l'accord, et trouver l'armure qui contient ces altérations.

1. Fm7 contient **A♭** et **E♭** – Fm ne contient que **A♭**.
2. Dans les deux cas, l'armure doit contenir « jusqu'à » **A♭ : B♭ – E♭ – A♭**.
3. Gamme source = C mineur (antique) ou **Aeolien**.
4. Gamme d'accord = **[Dorien]**.

Le résultat est le même qu'avec la règle consacrée.

Ici, nous n'avons pas tenu compte de la fonction *secondaire* (II-relatif) du Fm7 de l'exemple 1. Mais sa fonction *primaire – échange modal IVm7 [Dor]* (de **source Aeolienne**) – confirme de toute façon sa fonction secondaire. Ce sera très souvent le cas, mais pas toujours !

¹ Mesures 8 et 9 de ‘I Should Care’ (voir [Analyse avec cadences II-V secondaires](#)).

² Mesures 25, 26 et 27 de ‘All of Me’ (voir [Analyse avec dominants secondaires](#) et aussi [Exemple avec sous-dominant mineur](#)).

Notes résiduelles

C'est la seule méthode qui permet de détecter les sous-dominants mineurs (SDm).

On ne change *que les notes requises par l'accord.*

Toutes les autres notes de la gamme sont conservées comme [Notes résiduelles](#).

Fm7	Gamme d'accord	1 2 b3 #4 5 6 b7	= [Dor ^{#4}]
	Gamme source	C D Eb F G Ab B 1 2 b3 4 5 b6 7	= C Harmonique

Le résultat est maintenant surprenant et différent.

La fonction primaire [Dor^{#4}] *ne confirme pas* la fonction secondaire [Dor] de Fm7.

Mais cette nouvelle option est assez inhabituelle, bien que théoriquement possible.¹

Fm	Gamme d'accord	1 2 b3 #4 5 6 7	= [Lyd ^{b3}]
	Gamme source	C D E F G Ab B 1 2 3 4 5 b6 7	= C Major ^{b6}

Ici, la méthode nous a permis de trouver le *sous-dominant mineur IVm^Δ* issu de **C majeur^{b6}**.

Fonctions primaires des II-relatifs

Prenons un moment pour revenir aux [Accords II-relatifs et cadences II-V secondaires](#).

Comme les II-relatifs ont (généralement) une double fonction, et comme *la fonction primaire prime* (généralement), j'ai proposé à l'analyse de

- Marquer la fonction secondaire avec un crochet (cadence II-V).
- Noter la fonction primaire, s'il y en a une, en chiffre romain relié au ton principal.
S'il n'y a pas de fonction primaire, nous notons un point d'interrogation.

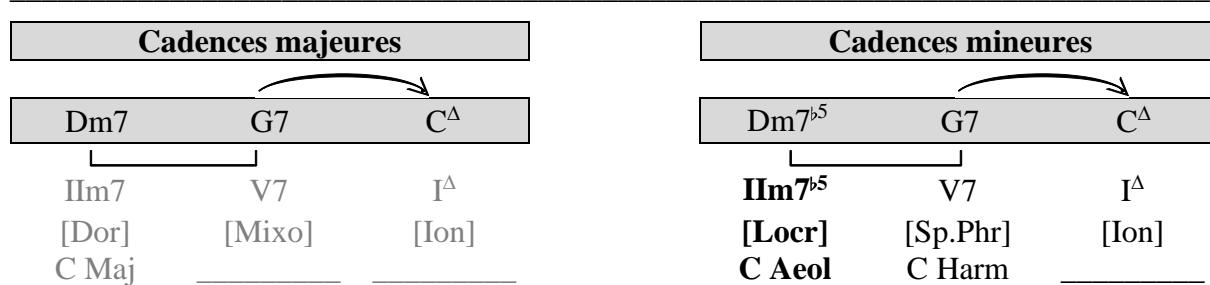
Et au bas de la [Liste des cadences II-V secondaires](#), j'ai fait cette promesse :

« *La plupart des points d'interrogation seront remplacés plus tard par des accords d'échange modal qui, dans la plupart des cas, confirmeront la fonction secondaire.* »

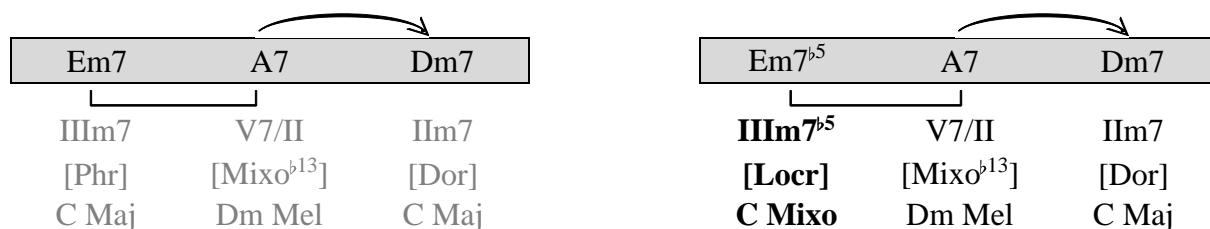
Il est temps de tenir cette promesse. J'ai complété la liste sur les pages suivantes :

- Les points d'interrogation sont maintenant analysés avec des échanges modaux **en gras**.
- Les analyses **en gris** ne contiennent pas d'échanges modaux.

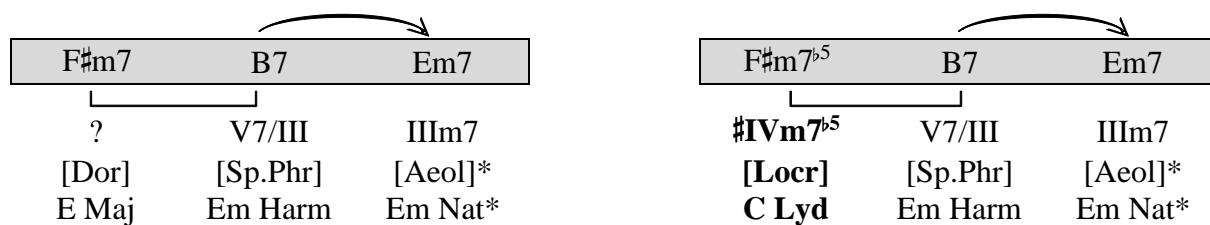
¹ Le contexte plus large – suivi de **Bb7** (**SDm**, ou **SubV7**) vers Am7 – aidera à conclure que Fm7 est quand même [Dorian], et que la règle consacrée est vraie pour ce cas particulier. Mais ça, c'est pour plus tard.



Ceci est la *cadence mineure primaire*, avec le IIIm7^⁵ [Locr] (source Aeolien).
Ou encore, le SDm IIIm7^⁵ [Dor^⁵] suivi du V7 [Mixo^{b⁹}] (source Majeur^{b⁶}).



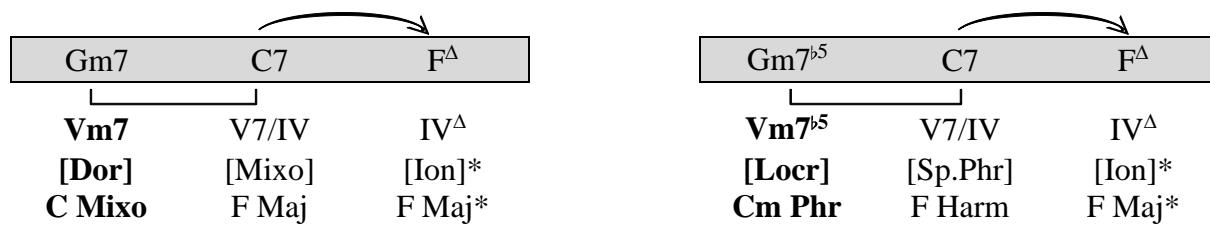
Le IIIm7^⁵ [Locr] (Mixolydien) *primaire* confirme la fonction secondaire.



F#m7 (avec C#) n'a pas de fonction primaire. On garde le point d'interrogation.

Le #IVm7^⁵ [Locr] (Lydien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

* Le IIIm7 devient [Aeolien] parce qu'il introduit par son dominant.¹



Le Vm7 [Dor] (Mixolydien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

Le Vm7^⁵ [Locr] (Phrygien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

Nous verrons qu'il existe des options SDm *plus claires* pour cet accord.

* Le IV^Δ devient [Ionien] parce qu'il introduit par son dominant.²

¹ Voir [Changement tonal sur IIIm](#).

² Voir [Changement tonal sur IV^Δ](#).

Am7	D7	G7	Am7 ^{b5}	D7	G7
VIm7	V7/V	V7	VIm7 ^{b5}	V7/V	V7
[Aeol]	[Mixo]	[Mixo]	[Locr]	[Sp.Phr]	[Mixo]
C Maj	G Maj	C Maj	Cm Dor	G Harm	C Maj

Le VIm7^{b5} [Locr] (Dorien) *primaire* confirme la fonction secondaire.
Nous verrons qu'il existe des options SDm *plus claires* pour cet accord.

Bm7	E7	Am7	Bm7 ^{b5}	E7	Am7
VIIIm7	V7/VI	VIm7	VIIIm7 ^{b5}	V7/VI	VIm7
[Phr]	[Sp.Phr]	[Aeol]	[Locr]	[Sp.Phr]	[Aeol]
C Lyd	Am Harm	C Maj	C Maj	Am Harm	C Maj

Le VIIIm7 [Phr] (Lydien) **primaire prime**.

C#m7	F#7	Bm7 ^{b5}	C#m7 ^{b5}	F#7	Bm7 ^{b5}
?	V7/VII	VIIIm7 ^{b5}	?	V7/VII	VIIIm7 ^{b5}
[Dor]	[Sp.Phr]	[Aeol]	[Locr]	[Sp.Phr]	[Aeol]
B Maj	Bm Harm	C Maj	Bm Nat	Bm Harm	C Maj

C#m7 (avec C#) n'a pas de fonction primaire. On garde le point d'interrogation.

C#m7^{b5} (avec C#) n'a pas de fonction primaire. On garde le point d'interrogation.

Liste de cadences substituées

(sans cadences mineures)

Abm7	Db7	C ^Δ	Bbm7	Eb7	Dm7
?	SubV7/I	I ^Δ	bVIIIm7	SubV7/II	IIIm7
[Dor]	[Lyd ^{b7}]	[Ion]	[Dor]	[Lyd ^{b7}]	[Dor]
(Gb Maj)	NPS	C Maj	Cm Phr	NPS	C Maj

Abm7 (avec Cb) n'a pas de fonction primaire. On garde le point d'interrogation.

Le bVIIIm7 [Dor] (Phrygien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

Cm7	F7	Em7	D♭m7	G♭7	F ^Δ
Im7	SubV7/III	IIIIm7	?	SubV7/IV	IV ^Δ
[Dor]	[Lyd ⁷]	[Phr]*	[Dor]	[Lyd ⁷]	[Ion]**
Cm Dor	NPS	C Maj	(C♭ Maj)	NPS	F Maj

Le Im7 [Dor] (Dorien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

D♭m7 (avec C♭) n'a pas de fonction primaire. On garde le point d'interrogation.

* SubV7/III ne contient pas F♯ => *pas de changement tonal* sur IIIIm7. Il reste [Phr].

** Le IV^Δ devient [Ionien] parce qu'introduit par son dominant.¹

E♭m7	A♭7	G7	Fm7	B♭7	Am7
♭IIIIm7	SubV7/V	V7	IVm7	SubV7/VI	VIm7
[Dor]	[Lyd ⁷]	[Mixo]	[Dor]	[Lyd ⁷]	[Aeol]
Cm Locr	NPS	C Maj	Cm Aeol	NPS	C Maj

Le ♭IIIIm7 [Dor] (Locrien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

Le IVm7 [Dor] (Aeolien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

Gm7	C7	Bm7 ^{♭5}
Vm7	SubV7/V	VIIIm7 ⁵
[Dor]	[Lyd ⁷]	[Locr]
C Mixo	NPS	C Maj

Le Vm7 [Dor] (Mixolydien) *primaire* confirme la fonction secondaire.

Conclusion

La règle consacrée, [Dor]-[Mixo] en majeur, [Locr]-[Sp.Ph] en mineur et [Dor]-[Lyd⁷] pour les cadences substituées, est d'application dans la plupart des cas.

Mais attention aux *fonctions primaires qui priment* ...

- IIIIm7 [Phr] (au lieu de IIIm7/II [Dor])
- VIm7 [Aeol] (au lieu de IIIm7/V [Dor])
- VIIIm7 [Phr] (au lieu de IIIm7/VI [Dor])

Et, nous sommes sur le point d'apprendre de nouvelles options de Sous-dominants mineurs (SDm) pour certains de ces accords II-relatifs.

¹ Voir [Changement tonal sur IV^Δ](#).

Échange modal en harmonie parallèle

Certains accords d'approche en [Harmonie parallèle](#) sont également restés avec des points d'interrogation.

m7 à m7

Venant de IIIm7 :

C Δ	Em7	E \flat m7	Dm7	G7
I Δ [Ion] CMaj	IIIm7 [Phr]	♭IIIΔm7 [Dor] Cm Locr	IIIm7 [Dor] CMaj	V7 [Mixo]

E \flat m7 est le ♭III Δ m7 [Dor] (Locrien).

Venant de VIIm7 :

C Δ	Am7	A \flat m7	Gm7	C7
I Δ [Ion] CMaj	VIIm7 [Aeol]	? [Dor] NPS	Vm7 [Dor] C Mixo	V7/VI [Mixo] F Maj

A \flat m7, avec C \flat , ne peut pas être un échange modal. Le point d'interrogation subsiste.
Ceci est de l'harmonie parallèle *pure*.

Venant de IIIm7 :

... Em7	Dm7	D \flat m7	Cm7	F7
... IIIm7 ... [Phr] ... CMaj	IIIm7 [Dor]	? [Dor] NPS	Im7 [Dor] Cm Dor	SubV7/III [Lyd \flat 7] NPS

D \flat m7, avec C \flat , ne peut pas être un échange modal. Le point d'interrogation subsiste.
Ceci est de l'harmonie parallèle *pure*.

$\Delta \rightarrow \Delta$

Dm7	D \flat Δ	C Δ
IIIm7 [Dor] CMaj	♭II Δ [Lyd] Cm Phr	I Δ [Ion] CMaj

D \flat Δ est le ♭II Δ [Lyd] (Phrygien).

ANALYSE AVEC ÉCHANGES MODAUX

'I Should Care' (Cahn/Stordahl/Weston)¹ (uniquement la partie B)

The musical score consists of four staves of chords, each with a mode analysis below it. The modes are identified by Roman numerals and mode names in brackets, such as [Locr] or [Dor]. The first staff starts with F#m7b5, followed by B7b9, Em7, A7, Dm7, G7, and CΔ. The second staff starts with Em7b5, followed by A7sus4, A7, Dm7, Fm7, and Bb7. The third staff starts with Am7, followed by Bm7b5, E7b9, Am, Am/G, D7/F#, and Fm6. The fourth staff starts with C/E, followed by Eb°, Dm7, G7, C6, F7, Em7, and A7.

Mesure 1 : F#m7b5 est le #IVm7b5 [Locr] (Lydien) et IIIm7b5/III [Locr]

Mesure 5 : Em7b5 est le IIIm7b5 [Locr] (Mixolydien) et IIIm7b5/II [Locr]

Mesure 8 : Fm7 et Bb7 sont le IVm7 [Dor] et le bVII7 [Mixo] (tous deux Aeoliens)
Ceci est la ‘cadence backdoor’ (trompeuse).²

Nous verrons très bientôt que ce sont des [Sous-dominants mineurs \(SDm\)](#).

Mesure 12 : Fm6 (*sans septième*) est le SDm IVmΔ [Lyd^{b6}] (Majeur^{b6})
ou le IVm7 [Dor] (Aeolien)

Mesure 15 : F7 est SubV7/III [Lyd^{b7}]
ou le IV7 [Mixo] (Dorien) (le **IV7 Blues**) ou le IV7 [Lyd^{b7}] (Mélodique)

¹ Voir [Analyse avec cadences II-V secondaires](#).

© 1943, 1945 Hanover Music, Cahn Music & Dorsey Bros. Music

² Voir [Une nouvelle cadence typique en mineur : b-II – Im](#).

Deux extraits du chapitre [L'auxiliaire IV](#) peuvent maintenant être analysés comme suit.

La "cascade" d'accords auxiliaires-IV

C pedal (= keep C in the bass all the time)

Chaque auxiliaire IV est analysé comme échange modal.

- C => I7 [Mixo] (Mixolydien) (= I7 Blues)
- E♭ => bIII^Δ [Lyd] (Dorien)
- B♭ => bVII^Δ [Ion] (Dorien)
- F => IV^Δ [Mixo] (Dorien) (= IV7 Blues)
- D♭ => bII^Δ [Lyd] (Phrygien)
- A♭ => bVI^Δ [Lyd] (Aeolien)

'Hey Joe' (Billy Roberts) en E Majeur

- C7 => bVI7 [Mixo] (Locrien)
- G7 => bIII7 [Mixo] (Prygian)
- D7 => bVII7 [Mixo] (Aeolian)
- A7 => IV7 [Mixo] (Dorian)
- E7 => I7 [Mixo] (Mixolydien) (= I7 Blues)

Lament

J.J. Johnson

Fm $E\flat m7$ $A\flat 7$ $D\flat \Delta$ $Gm7$ $C7$
 Im $\flat VII m7$ V7/VI $\flat VI^\Delta$ IIIm7 V7
 [Mel] [Dor] [Mixo] [Lyd] [Dor] [Mixo]
 F Mel _____ F Phr D \flat Maj F Aeol F Maj _____

F $Am7\flat 5$ D7 Gm7 $Em7\flat 5$ A7 \bigcirc
 I IIIIm7 $\flat 5$ V7/II IIIm7 VIIIm7 $\flat 5$ V7/VI
 [Ion] [Locr] [Sp.Phr] [Dor] [Locr] [Sp.Phr]
 F Maj F Mixo G Harm F Maj D Harm _____

Dm C7 B \flat m 6 Am7 Dm7 Gm7 $Em7\flat 5$ A7
 VIIm V7 IVm6 IIIm7 VIIm7 IIIm7 VIIIm7 $\flat 5$ V7/VI
 [Mel] [Mixo] [Lyd.m] [Phr] [Aeol] [Dor] [Locr] [Sp.Phr]
 D Mel F Maj F Maj $\flat 6$ F Maj _____ D Harm D Harm

Dm $E\flat m7$ A $\flat 7$ $D\flat \Delta$ $Gm7\flat 5$ $C7\sharp 9$ D.C. al \bigcirc
 VIIm $\flat VII m7$ V7/ $\flat VI$ $\flat VI^\Delta$ IIIm7 $\flat 5$ V7 $\flat 9$
 [Mel] [Dor] [Mixo] [Lyd] [Locr] [Sp.Phr]
 D Mel F Phr D \flat Maj F Aeol F Harm _____

\bigcirc Dm C7 B \flat m 6 Am7 Dm7 Bm7 $\flat 5$ B \flat m7 E \flat 7
 VIIm V7 IVm6 IIIm7 VIIm7 #IVm7 $\flat 5$ IVm7 $\flat VII 7$
 [Mel] [Mixo] [Lyd.m] [Phr] [Aeol] [Locr] [Dor] [Mixo]
 D Mel F Maj F Maj $\flat 6$ F Maj F Lyd F Aeol F Aeol

F Dm7 D \flat 7 C7 F (Gm7 $\flat 5$ C7 $\flat 9$)
 I VIIm7 SubV7/V V7 I (IIIm7 $\flat 5$ V7 $\flat 9$)
 [Ion] [Aeol] [Lyd \flat 7] [Mixo] [Ion] [Locr] [Sp.Phr]
 F Maj NPS F Maj F Maj F Aeol F Harm

‘Lament’ (J.J. Johnson) est un bon exemple de morceau qui est écrit tant en majeur qu’en mineur. D’après l’armure et l’accord final, il est en F majeur. Mais il utilise au moins autant d’accords de F mineur … et même d’autres modes encore.

Au fur et à mesure que l’on progresse dans le livre, les possibilités de choix deviennent de plus en plus étendues. Mes choix dans cette analyse ont été …

- De me limiter aux quatre dominants de base, afin d’avoir des gammes sources claires. Mais les variantes lydiennes sonnent vraiment bien sur ce morceau !
- De laisser la mélodie guider mes choix. Mais sans la mélodie, en improvisation, il y a bien sûr d’autres options.

Mesure 1

Fm Im [Mel] (Mélodique) on ne garde que le A♭ (b3) et le B♭ (armure).

Mesures 2-3 (et 14-15)

E♭m7 ♭VIIIm7 [Dor] (Phrygien) confirme la fonction secondaire.

A♭7 V7/♭VI [Mixo] (Majeur) (en D♭ Majeur).

Le F (T13) et le D♭ (4) en mélodie excluent une variante mineure, ou lydienne.

V7 [Mixo^{b9}] (Majeur^{b6}) est la seule alternative possible.

D♭Δ ♭VIΔ [Lyd] (en F mineur Antique). Après son dominant, il pourrait aussi être ♭VIΔ [Ion] (en F Phrygien, ou en fait, en D♭ majeur), plus sombre.

Mesure 6

Am7^{b5} IIIIm7^{b5} [Locr] (Mixolydien) confirme la fonction secondaire.

D7 V7/II [Sp.Phr] (Harmonique) avec notes résiduelles E♭ (b9), et B♭ (b13) en mélodie. Un V7 [Altéré] est la seule alternative possible.

Mesure 9 (et 13, et 17)

Dm Changement tonal sur VIIm => en fait le *Im* en D mineur Mélodique.

C7 V7 [Mixo] (Majeur).

Les notes résiduelles F (4) et A (T13) excluent une variante mineure, ou lydienne.

V7 [Mixo^{b9}] (Majeur^{b6}), comme alternative, pourrait être plus facile, parce que ...

B♭m6 IVm6 [Lyd^{b3}] (Majeur^{b6}) (SDm).

Mesure 19

Bm7^{b5} #IVm7^{b5} [Locr] (Lydien). Il ne s’agit pas, pour une fois, d’un II-relatif, mais d’un accord d’approche du B♭m7 (voir [Sous-dominants à altération chromatique](#)).

Mesure 20

B♭m7 IVm7 [Dor] (Aeolien), et **E♭7**, ♭VII7 [Mixo] (Aeolien) (cadence backdoor). (Nous verrons très bientôt que E♭7 peut aussi être SDm ♭VII7 [Lyd^{b7}]).

Mesure 22

D♭7 SubV7/V [Lyd^{b7}] est la meilleure option (fonctionnelle et brillante). ♭VI7 [Mixo] (Locrien) est une option possible (modale et sombre).

C7 V7 [Mixo] (Majeur). La mélodie (A) nécessite une gamme d'accord avec T13.

Approche modale du blues

Nous avons appris que le Blues est un système harmonique atypique, avec ses accords principaux, le tonique I7, le sous-dominant IV7 et le dominant V7, qui trouvent leur origine dans l'ajout des blue notes. Ces trois accords peuvent en fait être vus comme accords d'échange modaux dans une structure multimodale Blues.

MAJOR BLUES

Je vous rappelle tout d'abord le format Blues le plus simple (12 mesures) :

C7	C7	C7	C7
I7 [Blues] (C Blues)	I7 [Blues]	I7 [Blues]	I7 [Blues]

F7	F7	C7	C7
IV7 [Blues] (C Blues)	IV7 [Blues]	I7 [Blues]	I7 [Blues]

G7	F7	C7	C7
V7 [Blues] (C Blues)	IV7 [Blues]	I7 [Blues]	I7 [Blues]

Dans une analyse avec *accords d'échange modaux*, nous obtenons :

C7	C7	C7	C7
I7 [Mixo] C Mixolydien	I7 [Mixo]	I7 [Mixo]	I7 [Mixo]

F7	F7	C7	C7
IV7 [Mixo] C Dorien	IV7 [Mixo]	I7 [Mixo]	I7 [Mixo]
		C Mixolydien	

G7	F7	C7	C7
V7 [Mixo] C Ionien	IV7 [Mixo]	I7 [Mixo]	I7 [Mixo]
	C Dorien	C Mixolydien	

Déterminons les gammes sources en calculant l'armure pour chaque accord :

I7	avec B♭	1 bémol	=> I7 [Mixo]	venant du Mixolydien
IV7	avec E♭	2 bémols	=> IV7 [Mixo]	venant du Dorien
V7	avec B	pas de bémols => V7 [Mixo]		venant de l'Ionien

Le **Blues Majeur** est une structure multimodale *centrée sur le mode Mixolydien*.¹
Le mode dorien est nécessaire pour le IV7, et le mode ionien pour le V7.

De Clair → Sombre	Ionien	1	2	3	4	5	6	7
		I ^Δ [Ion]	IIIm7 [Dor]	IIIIm7 [Phr]	IV ^Δ [Lyd]	V7 [Mixo]	VIm7 [Aeol]	VIIIm7 ^{b5} [Locr]
		T	SD	T	SD	Blues D	T	D
	Mixo-lydien	1	2	3	4	5	6	b7
		I7 [Mixo]	IIIm7 [Aeol]	IIIIm7 ^{b5} [Locr]	IV ^Δ [Ion]	Vm7 [Dor]	VIm7 [Phr]	bVII ^Δ [Lyd]
		Blues T	SD	Blues T	SD	Blues SD(D)	T	Blues SD
	Dorien	1	2	b3	4	5	6	b7
		Im7 [Dor]	IIIm7 [Phr]	bIII ^Δ [Lyd]	IV7 [Mixo]	Vm7 [Aeol]	VIm7 ^{b5} [Locr]	bVII ^Δ [Ion]
		Blues T	SD	Blues T	Blues SD	Blues SD(D)	Blues T	Blues SD

Les **accords Blues principaux** sont en gras.

Les accords contenant des blue notes (b3 et/ou b7) sont également des accords Blues.²

Les accords en gris ne contiennent pas de blue notes.

Avec ces gammes d'accords [Jazz] (et les gammes sources), on élargit les possibilités d'improvisation. Cependant, cela sonne moins typiquement Blues que si l'on n'utilise que des gammes d'accords [Blues].

Cela peut sonner encore plus jazzy en ne gardant qu'une seule blue note par accord (« méthode des notes résiduelles » : ne changer à C majeur que ce qui est exigé par l'accord).

I7 avec B♭ => I7 [Mixo] venant du Mixolydien

IV7 avec E♭ seulement => IV7 [Lyd^{b7}] venant du *Mélodique*

V7 avec E♭ seulement³ => V7 [Mixo^{b13}] venant du *Mélodique*

(Voir aussi le Blues mineur à la page suivante.)

Mais ça marche aussi dans l'autre sens. Lorsque l'on rencontre ces accords de Blues (les principaux, mais aussi les autres) dans des standards de jazz (*pas* du Blues), on peut improviser dessus avec des gammes d'accords [Blues].

¹ Les harmonicistes qui jouent un blues en C majeur utilisent un harmonica diatonique en F majeur, ou en fait, en C Mixolydien.

² Voir aussi [Série diatonique en mineur dorien](#).

³ E♭ n'est pas une note résiduelle de C majeur, mais une blue note de C Blues.

MINOR BLUES

En **Blues mineur**, on joue le tonique **Im7** et le sous-dominant **IVm7**. Seul **V7** reste majeur, pour avoir un *dominant fonctionnel*.¹

Typique du Blues mineur est aussi l'accord **A♭7** qui introduit l'accord **G7**. Il est analysé ici comme **SubV7/V [Lyd♭7]**, mais plus tard nous pourrons l'analyser comme un des [Sous-dominants à altération chromatique](#). Les « vrais » musiciens de Blues jouent la gamme C Blues sur cet accord.

‘The Thrill Is Gone’ (Rick Darnell, Roy Hawkins)²

Cm7	Cm7	Cm7	Cm7
Im7 [Blues]	Im7 [Blues]	Im7 [Blues]	Im7 [Blues]
(C Blues)			

Fm7	Fm7	Cm7	Cm7
IVm7 [Blues]	IVm7 [Blues]	Im7 [Blues]	Im7 [Blues]
(C Blues)			

A♭7	G7	Cm7	Cm7
SubV7/V [Lyd♭7]	V7 [Blues]	Im7 [Blues]	Im7 [Blues]
(C Blues)			

Im7 avec E♭ et B♭ (2 bémols)	=> Im7 [Dor]	venant du Dorien
IVm7 avec E♭ et A♭ (3 bémols)	=> IV7 [Dor]	venant du Aeolien
V7 avec E♭ seulement	=> V7 [Mixo♭ ¹³]	venant du Mélodique

¹ Mais il existe aussi des blues mineurs avec un accord **Vm7** [Aeol] (Dorien).

² Rendu célèbre par B.B. King.

© 1951 Careers-BMG Music Publishing Inc. USA / Universal Music Publishing MGB Ltd.

Dans une analyse avec *accords d'échange modaux*, nous obtenons :

Cm7	Cm7	Cm7	Cm7
Im7 [Dor]	Im7 [Dor]	Im7 [Dor]	Im7 [Dor]
C Dorien _____			

Fm7	Fm7	Cm7	Cm7
IVm7 [Dor]	IVm7 [Dor]	Im7 [Dor]	Im7 [Dor]
C Aeolien _____		C Dorien _____	

A♭7	G7	Cm7	Cm7
SubV7/V [Lyd♭⁷]	V7 [Mixo♭¹³]	Im7 [Dor]	Im7 [Dor]
NPS _____	C Mélodique _____	C Dorien _____	

Le **Blues mineur** est une structure multimodale mineure *centrée sur le mode Dorien*.¹
 Le mode Aeolien est nécessaire pour IVm7, et le mode Mélodique est nécessaire pour V7.

De Clair à Sombre	Mélodique	1	2	3	4	5	6	7
		Im ^Δ [Mel]	IIm7 [Dor ^{b9}]	♭III ^{Δ#⁵} [Lyd ^{#⁵}]	IV7 [Lyd ^{b⁷}]	V7 [Mixo ^{b¹³}]	VIm7 ^{b⁵} [Locr ^⁹]	VIIIm7 ^{b⁵} [S.Locr]
		T	SD	T	SD	Blues D	T	D
Dorien	Blues T	1	2	3	4	5	6	7
		Im7 [Dor]	IIm7 [Phr]	♭III ^Δ [Lyd]	IV7 [Mixo]	Vm7 [Aeol]	VIm7 ^{b⁵} [Locr]	♭VII ^Δ [Ion]
		Blues T	SD	T	SD	SD(D)	T	SD
Aeolien	Blues SD	1	2	3	4	5	6	7
		Im7 [Aeol]	IIm7 ^{b⁵} [Locr]	♭III ^Δ [Ion]	IVm7 [Dor]	Vm7 [Phr]	♭VI ^Δ [Lyd]	♭VII7 [Mixo]
		T	SD	T	Blues SD	SD(D)	T	SD

Les **accords Blues principaux** sont en gras.

Les accords contenant des blue notes (♭3 et/ou ♭7) sont également des accords Blues.²

Les accords en gris ne contiennent pas de blue notes.

¹ Les harmonicistes qui jouent un blues en C mineur utilisent un harmonica diatonique en B♭ majeur, ou en fait, en C Dorien.

² Voir aussi [Série diatonique en mineur dorien](#).

ANALYSE MODALE DU BLUES

Passons en revue quelques progressions Blues déjà vues précédemment.¹

Blues avec cadences II-V secondaires

C7	F7	C7	Gm7	C7
I7 [Mixo]	IV7 [Mixo]	I7 [Mixo]	Vm7 [Dor]	I7 [Mixo]
C Mixolydien _____	C Dorien _____	C Mixolydien _____		

F7	F7	C7	Em7	A7
IV7 [Mixo]	IV7 [Mixo]	I7 [Mixo]	IIIIm7 [Phr]	V7/II [Mixo ^{b13}]
C Dorien _____		C Mixolydien _____	C Ion _____	Dm Mel _____

Dm7	G7	Em7	A7	Dm7	G7
IIIm7 [Dor]	V7 [Mixo]	IIIIm7 [Phr]	V7/II [Mixo ^{b13}]	IIIm7 [Dor]	V7 [Mixo]
C Ionien _____		Dm Mel _____		C Ionien _____	

Tous les accords (sauf A7, mesures 8 et 11) sont analysés comme accords d'échange modal.

Mesure 4 : L'analyse modale Vm7 [Dor] et I7 [Mixo] (tous deux venant du Mixolydien) confirme leur fonctions secondaires IIIm7/IV - V7/IV.

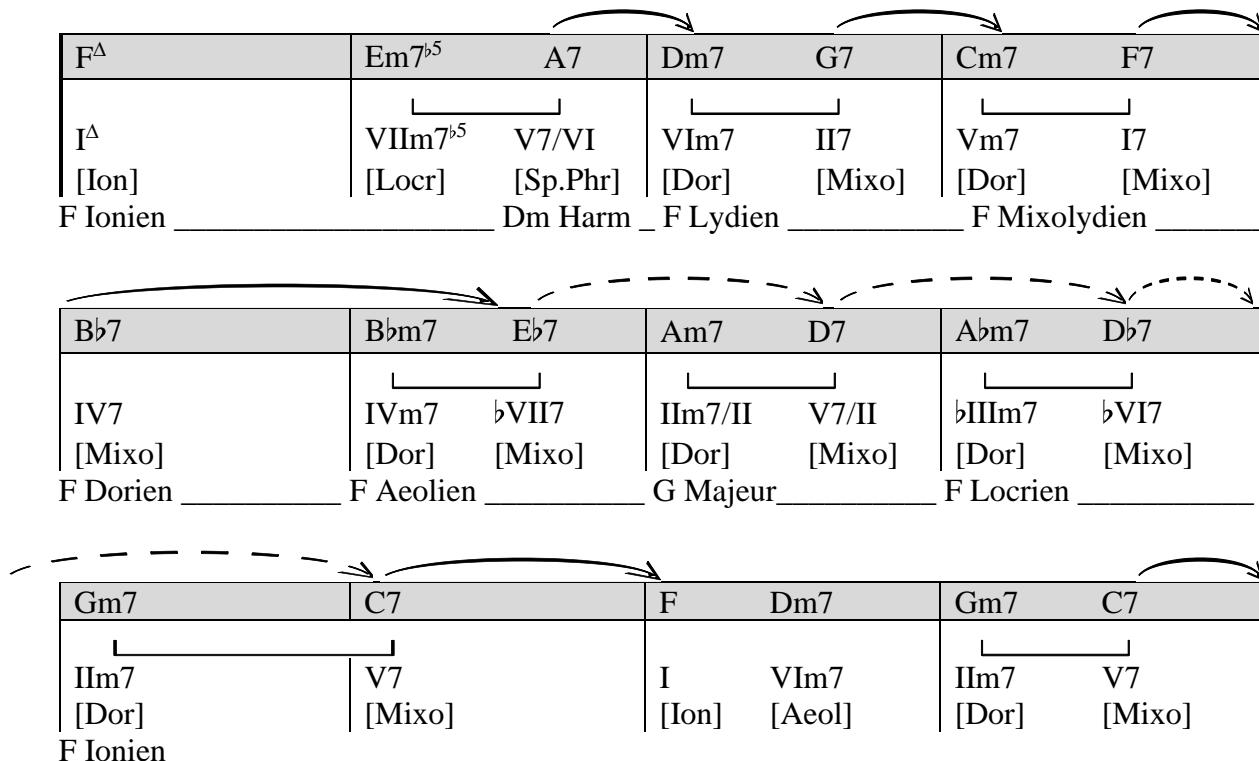
Mesures 8 et 11 : Em7 : la fonction primaire prime IIIIm7 [Phr] (venant de l'Ionien).
A7 : V7/II [Mixo^{b13}] en D mineur Mélodique.

Mais il y a bien sûr beaucoup plus d'options sur les cadences II-V !

¹ Voir [More About the Blues](#).

Swedish Blues

‘Blues For Alice’

(Charlie Parker)¹

Tous les accords sont analysés comme accords d'échange modal, sauf trois :

Mesure 2 : A7 V7/VI dominant secondaire

Mesure 7 : Am7 IIIm7/II pas de fonction primaire => II-relatif secondaire
D7 V7/II dominante secondaire

Mesures 1 à 4 : L'analyse modale de tous les accords (sauf A7 à la mesure 2) confirme leur fonction secondaire.

Mesures 6 à 10 : Quatre cadences [Dor] – [Mixo] consécutives pour renforcer le parallélisme de l'harmonie.

C'est pourquoi Am7, IIIm7/II [Dor], n'a pas de fonction primaire.

Et aussi, pourquoi E♭7 et D♭7 ne sont pas SubV7, malgré la flèche pointillée.
Quatre [Dor] – [Lyd^{b7}] consécutifs étaient bien sûr aussi possibles.

Encore une fois, il y a toujours *beaucoup plus* d'options.

¹ © 1956 Atlantic Music Corp. (renewed 1984)

‘Bluesette’

(Toots Thielemans) ¹

(En 12 mesures et en 6/8, au lieu des 24 mesures en 3/4 habituelles)

$B\flat^\Delta$	Am7 ^{b5}	D7	Gm7	C7	Fm7	$B\flat 7$
I^Δ [Ion]	VIIIm7 ^{b5} [Locr]	V7/VI [Sp.Phr]	VIIm7 [Dor]	II7 [Mixo]	Vm7 [Dor]	I7 [Mixo]
$B\flat$ Ionien	<u>Gm Harm</u>	<u>$B\flat$ Lydien</u>	<u>Fm7</u>	<u>$B\flat$ Mixolydien</u>		
$E\flat^\Delta$	$E\flat m7$	$A\flat 7$	$D\flat^\Delta$		$D\flat m7$	$G\flat 7$
IV^Δ [Ion]	IVm7 [Dor]	$\flat VII7$ [Mixo]	$\flat III^\Delta$ [Ion]		$\flat IIIIm7$ [Dor]	$\flat VI7$ [Mixo]
$B\flat$ Mixolydien	<u>$B\flat$ Aeolien</u>				<u>$B\flat$ Locrien</u>	
$C\flat^\Delta$	Cm7 ^{b5}	F7	Dm7	$D\flat 7$	Cm7	F7
$\flat II^\Delta$ [Ion]	IIIm7 ^{b5} [Locr]	V7 [Mixo ^{b13}]	IIIIm7 [Phr]	$\flat III7$ [Mixo]	IIIm7 [Dor]	V7 [Mixo]
$B\flat$ Locrien	<u>$B\flat$ Aeol</u>	<u>$B\flat$ Mel</u>	<u>$B\flat$ Ion</u>	<u>$B\flat$ Phr</u>	<u>$B\flat$ Ionien</u>	

Tous les accords (sauf D7, mesure 2) sont analysés comme des accords d'échange modal.

Partout, l'analyse modale confirme la fonction secondaire.

Sauf $D\flat 7$, mesure 11 : pas SubV7/II [Lyd^{b7}], mais $\flat III7$ [Mixo] (venant du Phrygien).

Mesures 4 et 5 : accords venant de $B\flat$ Mixolydien = modulation en $E\flat$ Majeur.

Mesures 6 et 7 : accords venant de $B\flat$ Aeolien = modulation en $D\flat$ majeur.

Mesures 8 et 9 : accords venant de $B\flat$ Locrien = modulation en $C\flat$ majeur.

Mesures 9 à 11 : éclaircissement progressif des modes (gammes sources) :

Locrien => Aeolien => Mélodique => Ionien

¹ © 1963,1964 MCA-Duchess Music Corp. and New Thunder Music Inc.

Avoid the Avoids

Les improvisateurs détestent les notes à éviter. Parce que dans le vif de l'improvisation, il nous arrive de tomber sur une note à éviter, sans la résoudre à la note d'accord stable. Et cela peut sonner assez gauche.

C'est pourquoi, depuis le style Be-Bop (années 1940-50), il y a une claire tendance à « éviter les notes à éviter » en éclaircissant les modes vers des gammes d'accords qui n'ont, de préférence, aucune note à éviter.

Ces éclaircissements sont aussi des *changements modaux*. Par exemple :

Catégorie	Gamme sombre	Note(s) à éviter		Gamme plus claire	Note(s) à éviter
Accords Δ	[Ion]	Av11	\Rightarrow	[Lyd]	–
	[Lyd]				
Accords m7	[Phr]	Av \flat 9 – Av \flat 13	\Rightarrow	[Aeol]	Av \flat 13
	[Aeol]	Av \flat 13	\Rightarrow	[Dor]	–
	[Dor]	–			
Accords m (sans septième)			\Rightarrow	[Dor] [Mel]	–
Accords m7 5	[Locr]	Av \flat 9	\Rightarrow	[Locr 9]	
Gammes V7	[Mixo]	Av11	\Rightarrow	[Lyd 7]	–
	[Mixo 9]	Av11	\Rightarrow	[Dim ½-1]	–
	[Mixo 13]	Av11	\Rightarrow	[Wh.T]	–
	[Sp.Phr]	Av11	\Rightarrow	[Alt]	–
Gammes Diminuées	[U.Locr]		\Rightarrow	[Dim 1-½]	–
	[Locr 7]				
	[U.Locr 9]				

Mais, attention ! Cela ne marche pas toujours ! Le phrasé est essentiel. Il faut que cela soit bien amené, et bien résolu.

Sous-dominants mineurs (SDm)

ENTRE LE MAJEUR ET LE MINEUR

Baisser le 6 des gammes sources majeures

Un compositeur écrit un morceau en C majeur et décide d'utiliser, au lieu du sous-dominant IV (majeur), un accord IVm, un **sous-dominant mineur**.

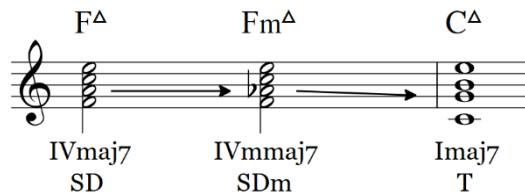
Il fait cela parce que **Fm** sonne *plus sombre* (*plus triste, plus doux, plus beau, etc.*) que **F**. Il sonne en quelque sorte *plus mineur*.

Pour obtenir l'accord de **Fm**, il doit baisser le degré 6 de la gamme source (C majeur) à Ab.¹

Le 3^e degré (E) – et donc la gamme elle-même – *reste cependant majeur*.

Le morceau sonne *entre le majeur et le mineur*.

Baisser le degré 6 vient du contrepoint, pour provoquer des résolutions mélodiques par demi-tons vers le degré 5 (vers la note dominante : 6 => b6 => 5), à l'intérieur des accords.



Cette technique est à l'origine même du concept de **sous-dominants mineurs** (SDm). On peut, en principe, l'appliquer à *tous les sous-dominants*. Cela donne bien sûr un nombre énorme de combinaisons possibles, et toutes les combinaisons ne sont pas si courantes. Je me limiterai ci-dessous aux accords de SDm les plus connus.

Sous-dominants d'origine		Sous-dominants mineurs (SDm)	Gamme d'accord	Gamme source
Gamme Source	Accord			
Majeur (Ion)	IIm7	IIm7^{b5}	[Dor ^{b5}]	Majeur^{b6}
	IV ^Δ	IVm^Δ	[Lyd ^{b3}]	
	IV6	IVm6	[Lyd ^{b3}]	
	V9sus4	V7^{b9}sus4	[Mixo ^{b9}]	
Mixo	IIm7	IIm7^{b5}	[Locr ⁹]	Mixo^{b13}
	IV ^Δ	IVm^Δ	[Mel]	
	bVII ^Δ	bVII7	[Lyd ^{b7}]	

Les **accords mineurs Aeoliens** IIm7^{b5} [Locr], IVm7 [Dor], bVI^Δ (bVI6) [Lyd] et bVII7 [Mixo] sont également des accords SDm, car ils contiennent également le 6^e degré baissé. Mais ce sont des échanges modaux ordinaires avec le mineur antique. Ils *ne sont pas suspendus entre le majeur et le mineur* ; ces accords *sont « mineurs »*.

¹ Voir [Gamme Majeurb6 en tant que source](#).

Baisser le 2 des gammes sources majeures

On peut aussi provoquer des résolutions par demi-tons vers la tonique, en venant du 2^e degré ($2 \Rightarrow \flat 2 \Rightarrow 1$). Baisser le degré 2 crée également des sous-dominants mineurs.

Dm⁷ D \flat Δ \sharp ⁵ C Δ
 IIIm⁷ bII+maj⁷ Imaj⁷
 SD SDm T

Sous-dominants d'origine		Sous-dominants mineurs (SDm)	Gamme d'accord	Gamme source
Gamme Source	Accord			
Majeur (Ion)	IIIm ⁷	bII+ Δ	Major \flat^2 [Mode II]	Major \flat^2
	IV6	bII+ Δ /IV	[Lyd \flat^6]	
	V9sus4	bII+ Δ /V	[Mixo \flat^5]	
Mixo	IIIm ⁷	bII+ Δ	Mixo \flat^9 [Mode II]	Mixo \flat^9
	IV6	bII+ Δ /IV	[Maj \flat^6]	
	Vm ⁷	Vm ⁷ \flat^5	[Dor \flat^5]	
	bVII Δ	bVIIIm Δ	[Lyd \flat^3]	

Baisser le 2 et le 6 des gammes sources majeures.

Et avec une combinaison des deux degrés baissés, on obtient également des sous-dominants mineurs.

Dm⁷ D \flat Δ C Δ
 IIIm⁷ bIIImaj⁷ Imaj⁷
 SD SDm T

Sous-dominants d'origine		Sous-dominants mineurs (SDm)	Gamme d'accord	Gamme source
Gamme Source	Accord			
Majeur (Ion)	IIIm ⁷	bII Δ	Major $\flat^{2/6}$ [Mode II]	Major $\flat^{2/6}$ ₁
	IV6	bII Δ /IV	[Harm \sharp^4] ²	
	V9sus4	bII Δ /V	[Mixo \flat^9/\flat^5]	
Mixo	IIIm ⁷	bII Δ	[Lyd \sharp^2]	Sp.Phr.
	IV6	bII Δ /IV	[Harm]	
	Vm ⁷	Vm ⁷ \flat^5	[Locr \sharp^1]	
	bVII Δ	bVIIIm Δ	[Dor \sharp^4]	

¹ Connu également sous le nom de mode **Oriental** (l'un des nombreux modes orientaux), ou de mode **Double Harmonique** (car il est composé de deux tétracordes harmoniques consécutifs).

² Également connu comme (un des) mode(s) **Gitan**, **Manouche** ou **Tzigane**, ou encore **Hongrois Tzigane**.

Les **accords mineurs Phrygiens** $\flat\text{II}^\Delta$ [Lyd], IVm7 [Aeol], $\text{Vm7}^{\flat 5}$ [Locr] et $\flat\text{VIIIm7}$ [Dor] sont également des accords SDm, car ils contiennent également les degrés 2 et 6 baissés. Mais ce sont des échanges modaux ordinaires avec le mineur Phrygien. Ils *ne sont pas suspendus entre le majeur et le mineur* ; ces accords sont « mineurs ».

ENTRE LE MINEUR ET LE MAJEUR

Juste à titre de comparaison, pour comprendre encore mieux le concept des accords SDm.

Un compositeur écrit un morceau en C mineur et décide d'utiliser, au lieu du sous-dominant IVm , un accord IV (majeur), un **sous-dominant majeur**.

Il fait cela parce que **F** sonne *plus clair (plus joyeux, plus direct, ...)* que **Fm**. Il sonne en quelque sorte *plus majeur*.

Pour obtenir l'accord de F, il doit hausser le degré $\flat 6$ de la gamme source (C mineur) au A (6). Le 3^e degré (E \flat) – et donc la gamme elle-même – *reste cependant mineur*. Le morceau sonne *entre le mineur et le majeur*.

Les **accords mineurs Mélodiques** IIIm7 [Dor $^{\flat 9}$], IV7 [Lyd $^{\flat 7}$], V9sus4 [Mixo $^{\flat 13}$], $\text{VIm7}^{\flat 5}$ [Locr 9] et $\text{VIIIm7}^{\flat 5}$ [S.Locr], ainsi que les **accords mineurs Doriens** IIIm7 [Phr], IV7 [Mixo], Vm7 [Aeol] and $\flat\text{VII}^\Delta$ sont des *sous-dominants majeurs* (SDmaj) pour le ton mineur, puisqu'ils contiennent le 6^e degré haussé.

Ils se situent *entre le mineur et le majeur*.

ENTRE MINEUR ET « ENCORE PLUS MINEUR »

Baisser le 2 des gammes sources mineures

Il existe aussi des *sous-dominants mineurs*, *en mineur*, qui se situent entre l'Aeolien et le Phrygien.

En baissant le degré 2 du mode Aeolien, on obtient le mode Phrygien. Mais en baissant le degré 2 du mode Harmonique, on obtient la **gamme mineure Napolitaine**, appelée commodément **Harmonique $^{\flat 2}$** dans ce livre.

Le nom de cette gamme vient de l'école napolitaine (17^e et 18^e siècles¹) qui a introduit cette technique² avec le fameux accord de sixte napolitaine (D \flat /F ci-dessous).³

¹ Scarlatti, Pergolesi, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, ...

² ... qui a également été adopté plus tard comme caractéristique stylistique favorite par des classiques tels que Mozart et surtout Beethoven.

³ Le terme classique, *accord de sixte*, vient du renversement (typique) de l'accord, D \flat /F, avec une sixte entre la basse (F) et la voix la plus haute (D \flat). À ne pas confondre avec *l'accord de sixte ajoutée* D \flat 6 (également terme classique).

En musique classique, ce SDm (de sixte napolitaine) est utilisé généralement comme préparation au dominant, et avec des prescriptions strictes de mouvement de voix.¹

La technique s'applique aussi du Mélodique au **Napolitain Majeur**² (**Mélodique^{b2}**), et du Dorien au **Dorien^{b2}**.

Sous-dominants d'origine		Sous-dominants mineurs (SDm)	Gamme d'accord	Gamme source
Gamme Source	Accord			
Harmonique	IIm7 ^{b5}	♭II ^Δ	[Lyd ^{#6}]	Harm^{b2}
	IVm6	♭II ^Δ /IV	[Aeol ^{#4}]	
	V ^{b9} sus4	♭II ^Δ /V	[Locr ³]	
Mélodique	IIm7	♭II ^Δ	Mel ^{b2} [Mode II]	Mel^{b2}
	IV7	IV7 ^{b13}	[Whole Tone] ³	
	V7sus4	V7 ^{b5}	[Whole Tone] ⁴	
Dorien	IIm7	♭II ^{Δ#5}	[Lyd ^{#5}]	Dor^{b2}
	IV7	IV7 ^{b13}	[Mixo ^{b13}]	
	Vm7	Vm7 ^{b5}	[Locr ⁹]	
	♭VII ^Δ	♭VII ^Δ	[Mel]	

Les **accords mineurs Phrygiens** ♭II^Δ [Lyd], IVm7 [Aeol], Vm7^{b5} [Locr] et ♭VII^Δ [Dor] sont également des SDm en mineur, car ils contiennent également le degré 2 baissé. Mais ce sont (déjà) des accords « Phrygiens » (ils *ne se situent pas entre l'Aeolien et le Phrygien*).

Exemple avec sous-dominants mineurs

‘I Should Care’ (Cahn/Stordahl/Weston)⁵ en C Majeur.

Mesures 8 et 9 : Fm7 B♭7 C^Δ

Mesures 24 et 25 : Fm7 B♭7 Am7

Nous avons, au départ, analysé cette cadence comme IIm7 [Dor] – V7 [Mixo] de E♭, et donc en E♭. Mais cela était plutôt difficile à justifier, vu le contexte.⁶

Nous l'avons analysée plus tard comme 'cadence backdoor', avec les accords d'échange modal venant de l'Aeolien IVm7 [Dor] et ♭VII7 [Mixo]. Mêmes gammes d'accords, mais l'analyse est ainsi contextuellement plus correcte.⁷

¹ Dans les œuvres classiques, on l'utilise aussi avec résolution en C *majeur*.

(Voir ♭II^Δ/IV au paragraphe [Baisser le 2 et le 6 des gammes sources majeures](#).)

² Les deux gammes Napolitaines commencent toutes deux avec un tétracorde Phrygien (½ – 1 – 1).

Le Napolitain **mineur** se termine avec un tétracorde *Harmonique* (½ – 1½ – ½) d'où *mineur*.

Le Napolitain **majeur** se termine avec un tétracorde *Majeur* (1 – 1 – ½) d'où *majeur*.

³ En supprimant la quinte.

⁴ En supprimant la quarte (raison pour laquelle le symbole de l'accord est noté sans sus4).

⁵ © 1943, 1945 Hanover Music, Cahn Music & Dorsey Bros. Music

⁶ Voir [Analyse avec cadences II-V secondaires](#).

⁷ Voir [Analyse avec échanges modaux](#).

Nous l'avons aussi analysée, avec crochet et flèche pointillée vers Am7 (mesures 24 et 25), comme cadence de substitution secondaire SubIIIm7/VI [Dor] (avec point d'interrogation quant à la fonction primaire) et SubV7/VI [Lyd^{b7}]. Cette solution est correcte, mais elle ne fonctionne que vers Am7.¹

Maintenant, ça devient :

Fm7	B ^b 7	C ^Δ	ou	Am7
SDm IVm7	SDm bVII7	I ^Δ		VIm7
[Dor]	[Lyd ^{b7}]	[Ion]		[Aeol]
C Aeol	C Mixo ^{b13}	C Maj		C Maj

Cette analyse confirme également les fonctions *secondaires* de la cadence de substitution vers VI. Les gammes, [Mixo] et [Lyd^{b7}], sont toutes deux des options correctes pour bVII7. L'une avec, et l'autre sans, note à éviter.

Sous-dominants à altération chromatique

Les SDm assombrissent la gamme source d'origine. Il existe aussi des sous-dominants qui éclaircissent la gamme, on les appelle **sous-dominants à altération chromatique (chrSD)**.

Hausser le 4 de la gamme source

Hausser le degré 4 permet une résolution mélodique par demi-ton de F# à G (#4 => 5), à l'intérieur des accords. Cette technique peut être appliquée à n'importe quel sous-dominant (y compris les SDm), et même aux dominants qui deviennent alors sous-dominants.

Les SD chromatiques se résolvent le plus souvent à l'accord de tonique C (I) en triade, et la résolution au G se produit le plus souvent à la basse (=> C/G).

The musical score illustrates a harmonic progression with chromatic alterations. It consists of six measures on a single staff. Measure 1: FΔ (C, E, G). Measure 2: F#m7^{b5} (C, E, G, B). Measure 3: C/G (G, B, D). Measure 4: Dm7 (G, B, D, F#). Measure 5: D7/F# (F#, A, C, E). Measure 6: C/G (G, B, D). Below the staff, each measure is labeled with its corresponding harmonic function and mode:

IV ^Δ [Lyd] C Maj	#IVm7 ^{b5} [Locr] C Lyd	I/5 [Ion] C Maj	IIIm7 [Dor] C Maj	II7/3 [Mixo] C Lyd	I/5 [Ion] C Maj
-----------------------------------	--	-----------------------	-------------------------	--------------------------	-----------------------

Si D7 se résolvait vers un accord de G, il ne serait pas chrSD, mais dominant secondaire V7/V.

Mais les chrSD reviennent aussi parfois au sous-dominant (non altéré), avec résolution par demi-ton de F# à F (#4 à 4). Nous verrons un exemple dans un moment.

¹ Voir [Analyse avec cadences substituées](#).

Sous-dominants d'origine		Sous-dominants à altération chromatique (SDm)	Gamme d'accord	Gamme source
Gamme Source	Accord			
Majeur	IIm7	II7	[Mixo]	Lyd
	IV ^Δ	#IVm7^{b5}	[Locr]	
	V7sus4	V^Δsus4	[Ion]	
	V7	V^Δ	[Ion]	
	VIIIm7 ^{b5}	VIIIm7	[Phr]	
Mixolydien	IIm7	II7	[Mixo ^{b13}]	Lyd^{b7}
	IV ^Δ	#IVm7^{b5}	[S.Locr]	
	Vm7	Vm^Δ	[Mel]	
	♭VII ^Δ	♭VII+^Δ	[Lyd ^{#5}]	
Dorien	IIm7	II7	[Sp.Ph]	Dor^{#4}
	IV7	#IV°	[U.Locr]	
	Vm7	Vm^Δ	[Harm]	
	♭VII ^Δ	♭VII+^Δ	[Ion ^{#5}]	

Tous les sous-dominants peuvent être altérés chromatiquement, y compris les sous-dominants issus des modes les plus sombres, l'Aeolien, le Phrygien et le Locrien.

Mais les accords, gammes sources et gammes d'accords qui en résultent sont trop difficiles à suivre, et encore plus difficiles à noter (sans écriture enharmonique). Dans les exemples ci-dessous, nous allons rencontrer un accord Aeolien qui devient un chrSD qui est pour le moins « insolite ».

Exemples de sous-dominants à altération chromatique

‘I Should Care’ (Cahn/Stordahl/Weston) ¹ en C Majeur.

Mesures 27, 28 et 29 : | Am Am/G | **D7/F#** Fm6 | C/E ... |

Nous avons, au départ, analysé Am7/G, avec crochet vers **D7/F#**, comme cadence secondaire IIm7/V [Dor] et V7/V [Mixo], malgré qu'il n'y ait aucun accord de G (V) à proximité. ²

Cela devient maintenant : (MI = modal interchange, échange modal)

Am	Am/G	D7/F#	Fm6	C/E ...
VIm [Mel] Am Mel	MI VIm7 [Dor] C Lyd	chrSD II7 [Mixo] C Lyd	SDm IVm6 [Lyd ^{b3}] C Maj ^{b6}	I [Ion] C Maj

Voici un exemple de chrSD qui retourne au SD non altéré (SD *mineur* en l'occurrence).

Bien que cette analyse confirme les gammes d'accords que nous avions déjà trouvées, elle est contextuellement plus correcte.

¹ © 1943, 1945 Hanover Music, Cahn Music & Dorsey Bros. Music

² Voir [Analyse avec cadences II-V secondaires](#).

‘Lament’ (J.J. Johnson) ¹ en F Majeur.

Mesures 18, 19 et 20 : | Am7 Dm7 | **Bm7^{b5}** | Bbm7 Eb7 |

Nous avons analysé ² **Bm7^{b5}** comme accord d’échange modal #IVm7^{b5} [Locr] (de source Lydienne), « approche » du Bbm7 qui suit. L’analyse ne change pas en soi, mais il s’agit ici aussi clairement d’un chrSD qui retourne au SD non altéré (SD *mineur* en l’occurrence).

Am	Dm7	Bm7^{b5}	Bbm7	Eb7
IIIIm7	VIm7	chrSD #IVm7^{b5}	SDm IVm7	SDm bVII7
[Phr]	[Aeol]	[Locr]	[Dor]	[Mixo]
F Maj	_____	F Lyd	_____	F Aeol _____

‘Blues en C’ avec accords diminués ³

Mesures 5, 6 et 7 : | F7 | **F#°** | C/G ... |

Nous avons analysé **F#°** comme diminué ascendant vers C/G avec une gamme [Dim 1-½].

Il s’agit en fait de l’accord Blues F7 (IV7) altéré chromatiquement vers F#° pour résoudre à C/G, en triade, et avec résolution mélodique par demi-ton à la basse.

Voir le tableau à la page précédente : l’accord IV7 (en Dorien) devient #IV° [U.Locr].

L’accord sur-diminué

Lorsqu’on altère chromatiquement le sous-dominant Fm7 (IVm7) en C mineur (Aeolien), on obtient ceci :

Fm⁷ F#° Cm/G G⁷ Cm
IVm7 #IV° Im/5 V7 Im

Cela sonne super bien ! (Très classique.)

Mais le deuxième accord est maintenant un accord de F# avec **une tierce diminuée**, une quinte diminuée et une septième diminuée. La gamme source est l’Aeolien^{#4}, et la gamme d’accord l’[Ultra Locrien^{b3}].

En théorie classique, on appelle cela un **accord sur-diminué**. Mais comment le noter ? (Dans l’exemple ci-dessus, il est noté avec le symbole totalement inexistant F#°°).

¹ © 1954 (Renewed 1982) Screen Gems-EMI Music Inc.

² Voir [Analyse avec échanges modaux](#).

³ Voir [Blues avec accords diminués](#).

La seule solution, en notation jazz, est de retranscrire l'accord en enharmonie.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat. The score contains five measures. Measure 1: IVm7 (Fm7). Measure 2: bVI7/b7 (Aflat7/Gflat). Measure 3: Im/5 (Cm/G). Measure 4: V7 (G7). Measure 5: Im (Cm). The notes are represented by various note heads (circles, squares, triangles) and rests, indicating different voicings for each chord.

Avec d'autres sous-dominants encore plus sombres, le défi est encore plus grand.

ANALYSE AVEC CHANGEMENTS MODAUX (ALÉATOIRES)

'Fall'¹ est un morceau en C majeur que j'ai composé à titre expérimental. L'objectif était d'utiliser autant d'accords d'échange modal que possible. Il contient également quelques sous-dominants mineurs (SDm) et un seul sous-dominant à altération chromatique (ChrSDm). L'introduction et la finale nous préparent aussi au dernier chapitre de ce livre, l'[Harmonie modale non-fonctionnelle](#).

Commentaires sur l'analyse

(Voir pages suivantes.)

Mesures 1 et 2 : Ces deux mesures (qui se répètent) font allusion aux mesures 45 et 46, mais ici les accords sont notés en [Voicings modaux](#). Nous verrons au chapitre suivant qu'il s'agit ici d'une *structure modale verticale non-fonctionnelle*.

- **Dflat/G, V7 [Alt]**, joué dans ce voicing, *ne contient pas le triton*. Il est *non-fonctionnel*.
- **C/Bflat** est **SDm bVII7 [Lydflat⁷]** (source Mixo^{b6})

Mesure 11 : **Em9**, avec F# (T9) en mélodie, est un échange modal IIIm7 [Aeol] (*Lydien*)

Le **Em7** qui suit, avec F en mélodie, est lui le IIIm7 « normal » [Phr] (du mode Ionien). (Bien que F ne soit qu'une brève note de passage.)

Mesure 12 : **Fm7 Bflat7** : deux **SDm**, avec la même gamme source *Aeolienne* pour toute la mesure. Mais [Lydflat⁷] est une autre option possible pour bVII7.

Mesures 13 à 16 :

- **Eflatm7**, échange modal bIIIIm7 [Dor] (Locrien) confirme la fonction secondaire vers Dflat.
- **Aflat7, V7/bII** [Mixo] (ou [Lydflat⁷]).
- **Dflat^A**, avec G (T#11) en mélodie, est un échange modal bII^A [Lyd] (du mode Phrygien). (Bien que le G pourrait n'être qu'une approche chromatique du Aflat qui suit).

Cette analyse reste obstinément concentrée sur les échanges modaux (ce qui était la prémissse du morceau), alors qu'une modulation « normale » en Dflat majeur (II-V-I) serait sans aucun doute plus simple !

¹ © 2013 Raphaël Van Goubergen, SABAM – Enregistré par [Masala](#), disponible sur [YouTube](#).

Fall

Raphaël Van Goubergen

4 D/C E♭/F C/B♭ D♭/G → D/C E♭/F C/B♭ D♭/G → D/C

I^Δ IVm7 ♫VII7 V7 I^Δ IVm7 ♫VII7 V7 I^Δ
 [Lyd] [Dor] [Lyd ♫7] [Alt] [Lyd] [Dor] [Lyd ♫7] [Alt] [Lyd]
 C Lyd C Aeol — C Mixo ♫6 — NPS — C Lyd — C Aeol — C Mixo ♫6 — NPS — C Lyd

5 E♭/F C/B♭ D♭/G → D/C E♭/F C/B♭

IVm7 ♫VII7 V7 I^Δ IVm7 ♫VII7
 [Dor] [Lyd ♫7] [Alt] [Lyd] [Dor] [Lyd ♫7]
 — C Aeol — C Mixo ♫6 — NPS — C Lyd — C Aeol — C Mixo ♫6

9 C^Δ Dm7 Em⁹ Em7 Fm7 B♭7

I^Δ IIIm7 IIIIm9 IIIIm7 IVm7 ♫VII7
 [Ion] [Dor] [Aeol] [Phr] [Dor] [Mixo]
 C Maj — — C Lyd — C Maj — — C Aeol —

13 Ebm7 A♭7 D♭^Δ

♭IIIIm7 V7/♭II ♫II^Δ
 [Dor] [Mixo] [Lyd]
 C Locr — — D♭ Maj — — C Phr —

17 Dm7 G⁷♭9 C^Δ F♯m7♭5

IIIm7 V7 ♯IVm7♭5
 [Dor] [Sp.Ph] [Locr]
 C Maj — — C Harm — — C Lyd —

21 C/G Dm7/G G⁷♭9 C^Δ Gm7 C⁷♭9

I^Δ V7sus4 V7 I^Δ Vm7 V7/IV
 [Ion] [Mixo] [Sp.Ph] [Ion] [Dor] [Sp.Ph]
 C Maj — — C Harm — — C Maj — — C Mixo — F Aeol —

Fall - 2

25 F^Δ F#m7b5 B7b9 Em7 E♭7
 IV^Δ [Ion] #IVm7b5 V7/III IIIIm7 SubV7/II
 C Mixo C Lyd E Aeol C Lyd NPS
 C Maj C Harm Gm7 C Dor G Harm C Dor C Locr

29 Dm7 G7b9 C^Δ B♭m7 E♭7
 IIIm7 V7 I^Δ bVIIIm7 V7/V
 [Dor] [Sp.Ph] [Ion] [Dor] [Mixo]
 C Maj C Harm C Maj C Phr Ab Maj

33 A♭^Δ Am7b5 D7b9 Gm7 G♭^Δ
 bVI^Δ VIm7b5 V7/V Vm7 bV^Δ
 [Ion] [Locr] [Sp.Ph] [Aeol] [Lyd]
 C Phr C Dor G Harm C Dor C Locr

37 Fm7 Em7b5 E♭m7 A♭9 Dm7 G7♯9
 IVm7 IIIIm7b5 bIIIIm7 SubV7/V IIIm7 V7
 [Dor] [Locr] [Dor] [Lyd b7] [Dor] [Sp.Ph]
 C Aeol C Mixo C Loer NPS C Maj C Harm

41 C^Δ Dm7 Em9 Em7 F^Δ B♭7
 I^Δ IIIm7 IIIIm9 IIIIm7 IV^Δ bVII7
 [Ion] [Dor] [Aeol] [Phr] [Lyd] [Lyd b7]
 C Maj C Lyd C Maj C Dor C Mixo b6

45 C^Δ Fm7 B♭7 G7♯9 1. Cm6/9
 I^Δ IVm7 bVII7 V7 Im6/9
 [Lyd] [Dor] [Lyd b7] [Alt] [Dor]
 C Lyd C Aeol C Mixo b6 NPS C Dor

repeat and fade

49 2. E♭6/C D7/C D♭^Δ/C C E♭6/C D7/C D♭^Δ/C C
 Im7 I^Δ Im7 I^Δ Im7 I^Δ Im7 I^Δ
 [Dor] [Lyd] [Phr] [Lyd] [Dor] [Lyd] [Phr] [Lyd]
 C Dor C Lyd C Phr C Lyd C Dor C Lyd C Phr C Lyd

Mesure 18 (et 22, 30, 40) : G7^{b9} V7 [Sp.Phr] (Harmonique) (ou éventuellement [Alt]) est échange modal dans un contexte majeur.

Mesures 20 et 21 : F#m7^{b5}, chrSD #IVm7^{b5} [Locr] (Lydien) se résolvant sur C/G (I/5).

Mesures 24 et 25 : Une fois de plus, l'analyse poursuit inlassablement le raisonnement en échanges modaux. Une modulation ordinaire en F majeur (avec changement modal sur le dominant) pourrait être plus simple.

Mesures 26 et 27 : Ou, modulation en E mineur.

Mesures 32 et 33 : Ou, modulation en A♭ majeur.

Mesures 34 et 35 : Ou, modulation en G mineur.

Mesures 37 et 38 : *structure modale verticale non-fonctionnelle*.

Mesure 44 : B♭7, SDm ♫VII7 [Lyd^{b7}] (source : Majeur^{b6} ; contrairement à la mesure 12).

Car cette fois, l'accord est précédé de F^Δ (avec la note résiduelle E) au lieu de Fm7 (avec E♭).

Mesures 45 et 46 : Voir mesures 1 et 2 : mêmes accords, voicing différent => même analyse. Cette fois, avec dominant *fonctionnel* G7^{#9} (avec triton).

Mesure 47 : L'accord final Cm^{6/9} est Im [Dor] (Dorien) ... ou Im [Mel] (Mélodique).

Mesures 49 et 50 (et 51 et 52) : structure modale verticale non-fonctionnelle avec basse en pédale. Les couleurs modales passent du dorien, au lydien, au phrygien et reviennent à un accord final lydien. Un accord final ionien pourrait être utilisé, mais la couleur lydienne contribue plus à l'atmosphère « flottante » de cette « répétition en fade-out ».

HARMONIE MODALE NON-FONCTIONNELLE

Ce dernier chapitre n'est qu'une introduction à l'**Harmonie Modale Non-Fonctionnelle**.

Le sujet mérite un livre en soi. L'objectif principal est de souligner que l'harmonie fonctionnelle ne couvre pas la totalité de la musique telle que nous l'entendons tous les jours. La musique non-fonctionnelle est bien plus courante qu'on ne le pense. Un rapide survol de l'histoire de la musique (occidentale) permet de le comprendre.

Qu'est-ce que la musique modale ?

Au début du Moyen Âge, la musique était *monophonique* : une seule mélodie, sans accords d'accompagnement (pas d'harmonie). Elle était écrite dans l'un des six modes ecclésiastiques (naturels) : Lydien, Ionien, Mixolydien, Dorien, Aeolien ou Phrygien (le Locrien n'était pas utilisé comme mode ecclésiastique). La musique était *modale*.

À partir de la fin du Moyen Âge, la musique *polyphonique* se développe, en contrepoint : plusieurs mélodies indépendantes placées horizontalement les unes au-dessus des autres. Cela a conduit à la possibilité d'une lecture *verticale* de la musique. Les notes différentes, qui sonnent ensemble, deviennent des *accords*. L'harmonie était découverte.

On développe alors, principalement dans les universités, *l'harmonie fonctionnelle majeure / mineure* : une musique avec des accords fonctionnels (sous-dominant, dominant et tonique), et des cadences, qui n'ont qu'un seul but : établir et confirmer la note (ou l'accord) de *tonique*, ou plus simplement le « ton ». Une musique dite *tonale*, par opposition à la musique modale.

Entretemps, les musiciens populaires (non universitaires) continuent à jouer de la musique modale (monophonique, sans accords). Et les grands voyageurs, principalement gitans, introduisent de nouveaux modes (indiens, persans, arabes, ...) en Europe.

À partir du 19^e siècle, on assiste à une fusion de la musique modale et de la musique tonale. Les musiciens essayent d'harmoniser des (anciennes) mélodies populaires avec des accords (modernes). Mais les accords (trop) fonctionnels ont tendance à perturber la musique modale. Pour établir, et maintenir, la couleur typique du (d'un) mode, une nouvelle vision de l'harmonie était nécessaire. Il fallait dépouiller les accords de leur fonction. C'est ainsi que naît le concept *d'harmonie modale et non fonctionnelle*.

Établir la couleur d'un mode

La couleur d'un mode (la *modalité*) dépend (1) de sa tonique¹ et (2) de la construction spécifique de sa gamme. Plusieurs outils contribuent à établir, et à maintenir, cette modalité. Chacun d'eux, pris séparément, ne met en évidence qu'un aspect du mode ; ensemble, ils se renforcent. Pour illustrer le fonctionnement de chacun de ces aspects, je vais partir d'un air tout simple en C Dorien en style « médiéval », que je construirai progressivement jusqu'à une version harmonisée « contemporaine ». Mais voici d'abord, quelques conseils généraux :

1. Débutez sur une base purement diatonique (sans changements tonals ou modaux) ! Respectez la tonique et le mode que vous avez choisis (C Dorien ci-dessous).
2. N'utilisez d'abord que des triades, pour mieux entendre comment elles contribuent (ou non) à la modalité. Trouvez ensuite de nouveaux voicings pour enrichir la couleur.

¹ C'est donc aussi de la musique *tonale* !

NOTE CARACTÉRISTIQUE

Chaque mode possède (au moins) une note caractéristique, en opposition, ou en comparaison, aux autres modes.¹ La note caractéristique dépend du contexte musical.

Par exemple : Lorsque l'on compare le majeur au mineur, la tierce majeure (3) est la note caractéristique du majeur, par opposition à la tierce mineure ($\flat 3$) du mineur.

En comparant les modes naturels, on trouve d'autres notes caractéristiques.

Modes majeurs	Lydien	1	2	3	#4	5	6	7
	Ionien (= référence majeure)	1	2	3	4	5	6	7
	Mixolydien	1	2	3	4	5	6	$\flat 7$

Si l'Ionien est la référence majeure, alors **#4** est la note caractéristique du **Lydien**, et **$\flat 7$** est la note caractéristique du **Mixolydien**. Inversement : la note caractéristique de l'Ionien est de *4 comparé au lydien*, et *7 comparé au mixolydien*.

Sans tenir compte de comparaisons, on suppose les notes caractéristiques suivantes :

- Lydien : **#4**
- Ionien : **4** (comparé au Lydien)
- Mixolydien : **$\flat 7$**

Modes mineurs	Dorien	1	2	$\flat 3$	4	5	6	$\flat 7$
	Aeolien (= référence mineure)	1	2	$\flat 3$	4	5	$\flat 6$	$\flat 7$
	Phrygien	1	$\flat 2$	$\flat 3$	4	5	$\flat 6$	$\flat 7$
	Locrien	1	$\flat 2$	$\flat 3$	4	$\flat 5$	$\flat 6$	$\flat 7$

Si l'Aeolien est la référence mineure, alors **6** est la note caractéristique du **Dorien**, et **$\flat 2$** est la note caractéristique du **Phrygien**. Inversement : la note caractéristique de l'Aeolien est *$\flat 6$ comparé au dorien*, et *2 comparé au phrygien*.

Sans tenir compte de comparaisons :

- Dorien : **6**
- Aeolien : **$\flat 6$** (comparé au Dorien)
- Phrygien : **$\flat 2$**
- Locrien : **$\flat 5$**

Le **Locrien** est le seul mode avec **$\flat 5$** . C'est donc sa note caractéristique. Mais c'est aussi un degré dominant instable. Raison pour laquelle le mode Locrien n'est pratiquement jamais utilisé comme point de départ d'une composition.²

Nous avons maintenant une note caractéristique pour chaque mode naturel. Cette note devient une note indispensable à la mélodie. Et les accords contenant cette note deviennent aussi des accords caractéristiques. Gardez à l'esprit que, selon le contexte, d'autres comparaisons que celles ci-dessus peuvent être pertinentes, pouvant donner lieu à d'autres notes caractéristiques.

¹ Voir [Caractéristiques des gammes d'accords](#).

² ... et aussi pour laquelle le Locrien n'était pas un mode d'église.

BASSE EN PÉDALE ET OSTINATO

La tonique est nécessaire comme référence fixe. La technique la plus ancienne et la plus efficace pour établir la tonique est la **basse en pédale**. Il s'agit d'une technique typiquement modale, une première forme médiévale de « polyphonie ». ¹ La tonique est maintenue sous forme de basse continue ², qui permet de toujours entendre clairement la relation qui existe entre les notes de la mélodie et la tonique, ainsi que la distance qui les sépare. ³

Voici une simple mélodie, en C Dorien, avec une basse en pédale.

Le 6^e degré (A) est la note caractéristique (Ch.T. = *characteristic tone*) du mode.

L'armure comprend 3 bémols, comme pour C mineur antique (ou Aeolien, la référence mineure), ce qui souligne (avec le bécarré) la note caractéristique du Dorien.

La basse en pédale peut aussi être plus rythmique, comme ceci.

Ou on remplace la basse statique par un ostinato ⁴ (ou un riff de basse).

Les ostinatos peuvent se produire dans n'importe quel registre de la musique, donc pas forcément rien qu'à la basse. La mélodie elle-même est souvent une sorte d'ostinato. Et d'autres instruments d'accompagnement peuvent également jouer leur propre ostinato. Cela crée une forme simple de contrepoint polyphonique avec plusieurs couches d'ostinatos.

¹ La vraie polyphonie a au moins deux *mélodies* l'une au-dessus de l'autre.
Ici, nous n'avons qu'une mélodie contre une note de basse.

² Pensez aux cornemuses écossaises avec leur(s) bourdon(s).

³ Rappelez-vous le « système solaire » expliquant les [Fonctions des 12 notes de la tonalité](#).

⁴ *Ostinato* (en italien) signifie « obstiné ». Le motif se répète de manière têtue, avec obstination.

PLATEAU MODAL

Typiquement, la mélodie se répète (en ostinato), reproduisant et établissant sans cesse la même couleur modale. Mais au bout d'un moment, il convient d'introduire une variation pour rompre la monotonie.

The musical score consists of two staves. The top staff is in C Dorian mode (one sharp, one flat) and has three measures. The first measure contains notes G, A, B, C, D. The second measure contains notes A, B, C, D, E. The third measure contains notes B, C, D, E, F. All three measures are labeled 'Ch.T.' (Chord Tones). The bottom staff is also in C Dorian mode and has four measures. The first measure contains notes G, A, B, C, D. The second measure contains notes A, B, C, D, E. The third measure contains notes B, C, D, E, F. The fourth measure contains notes C, D, E, F, G. All four measures on the bottom staff are labeled 'Ch.T.'

La première ligne est la mélodie d'origine, la deuxième ligne est une variation. Les deux parties sont en C Dorien. Tant que le morceau (integral) reste dans le même mode (comme la plupart des morceaux pop et folk), on parle d'une **structure modale linéaire**.

On peut aussi varier en modulant vers une autre tonique (changement tonal), ou vers un autre mode (changement modal), ou les deux.

The musical score consists of three staves. The first staff is in C Dorian mode (one sharp, one flat) and has three measures. The first measure contains notes G, A, B, C, D. The second measure contains notes A, B, C, D, E. The third measure contains notes B, C, D, E, F. All three measures are labeled 'Ch.T.' (Chord Tones). The second staff begins with a transition to B♭ Mixolydian mode (two flats) and has two measures. The first measure contains notes G, A, B, C, D. The second measure contains notes A, B, C, D, E. Both measures are labeled 'Ch.T.' (Chord Tones). The third staff begins with a transition to A♭ Mixolydian mode (three flats) and has two measures. The first measure contains notes G, A, B, C, D. The second measure contains notes A, B, C, D, E. Both measures are labeled 'Ch.T.' (Chord Tones). The fourth staff returns to C Dorian mode (one sharp, one flat) and has three measures. The first measure contains notes G, A, B, C, D. The second measure contains notes A, B, C, D, E. The third measure contains notes B, C, D, E, F. All three measures are labeled 'Ch.T.' (Chord Tones).

1^{re} ligne : mélodie originale en C Dorien. 2^e ligne : variation avec deux mesures en B♭ Mixolydien, et deux mesures en A♭ Mixolydien. La 3^e ligne reprend la mélodie originale. Chaque « épisode » s'appelle un **plateau modal**. Un tel plateau doit toujours être suffisamment long pour installer le (nouveau) mode. Un morceau avec plusieurs plateaux modaux, comme ici, est appelé une **structure modale en plateaux**.

Les structures en plateaux sont utilisées assez fréquemment en Jazz Modal. Mais souvent, les modes alternent très rapidement, par exemple à chaque mesure, et même à chaque temps. Une telle structure est alors appelée **modale verticale**. Afin d'établir la modalité aussi rapidement, de nouveaux outils sont nécessaires : les **voicings modaux** typiques.

VOICINGS MODAUX

Voicings modaux « diatoniques traditionnels ».

Chaque mode peut être gamme source d'une série d'accords diatoniques¹, construits par empilement de tierces. Cela, nous le savons déjà. Oui, mais cette fois, nous ne cherchons pas à savoir s'ils ont une fonction de dominante ou de sous-dominante. Nous cherchons à savoir s'ils contiennent le degré (ou les degrés) caractéristique du mode.

- Le premier accord (I) est (forcément) l'accord de tonique. => **T**
Même s'il ne contient pas le degré caractéristique (nous y reviendrons plus tard).
- Les accords contenant le degré caractéristique sont caractéristiques. => **Ch**
Ils aident à établir la modalité.
- Les autres accords sont (simplement) non caractéristiques. => (-)
- Certains accords sont à éviter. => **Av**
Ceux-ci ont tendance à perturber la modalité.

Prenons l'exemple du C Dorien avec ses accords diatoniques :

Cm7 Dm7 Eb^Δ F7 Gm7 Am^{7⁷⁵} Bb^Δ

Im7 II m7 bIII^Δ IV 7 V m7 VI m7^{7⁷⁵} bVII^Δ

T Ch Eb^Δ Ch Ch Ch Ch
(Av)

- Cm7 est tonique.
- Dm7, F7 et Bb^Δ sont des accords caractéristiques (contenant le degré 6, A).
- Am^{7⁷⁵} est, soit accord caractéristique (contenant A),
soit à éviter comme accord instable à cause de sa quinte diminuée.²
- Eb^Δ (bIII^Δ) et Gm7 (Vm7) peuvent être utilisés, même s'ils ne sont pas caractéristiques.

Nous pouvons utiliser ces accords pour « harmoniser » la mélodie comme ceci :

Cm Bb/C Cm F/C

Ch.T. Ch.T. Ch.T. Ch.T.

L'accord de tonique, Cm, est alterné avec les accords caractéristiques Bb et F.³
Mais la note tonique est maintenue en pédale à la basse.

¹ ... et de gammes d'accords (modes des accords), bien que dans ce cas, ils soient moins pertinents. Ce que nous voulons, c'est établir la modalité de la gamme *source*....

² Selon la note de basse utilisée.

Am^{7⁷⁵}/C (avec la *tonique du mode* en basse en pédale) sonne comme, est en fait, Cm6 ou le tonique Im6. Am^{7⁷⁵}, avec A en basse, est un accord instable (voir les [Cadences modales](#) plus loin).

³ Les septièmes des accords sont incluses dans la mélodie. L'utilisation de triades est typique des morceaux Pop/Folk. Vous pouvez y ajouter les septièmes si vous désirez un son plus riche à l'accompagnement.

C'est la méthode la plus simple pour établir le mode, pour entendre comment il sonne, comment les « accords » se rapportent à la tonique en basse. Les guillemets à « accords », et à « harmoniser » à la page précédente, sont significatifs : ce ne sont pas de vrais accords, mais plutôt des *accords auxiliaires*¹, ou mieux encore, ce sont des **voicings modaux**.

Cette technique fonctionne bien dans les structures *linéaires* et en *plateaux*, dans lesquelles chaque plateau est suffisamment long pour pouvoir établir la modalité.

Voicings modaux « typiques »

Cependant, dans les structures *verticales*, où différents modes se succèdent à un tempo très rapide, il faut être capable d'établir la modalité en un seul temps, en un seul voicing.

Voicings en tierces

Si on veut que l'accord de tonique contienne la note caractéristique (le degré 6 en Dorien) avec un **voicing en tierces**, on aura besoin des sept notes du mode => Cm7^{9/11/13}. On peut, pour alléger le voicing, supprimer les notes d'accord inférieures (3, 5 et/ou 7). On obtient ainsi un accord hybride (accord de quatre notes, B♭^A/C, ou triade, Dm7/C).

On peut aussi utiliser la note caractéristique comme pivot, pour construire des accords autour d'elle (de quatre notes, triades ... ou plus si on veut) :

Les accords qui en résultent reviennent en fait au même que les voicings « diatoniques traditionnels » de la page précédente. On peut bien sûr jouer ces accords avec tous les renversements et dans toutes les tessitures que l'on souhaite, ou qui sonnent mieux.

Voicings en quartes

On peut aussi empiler **des quartes** autour de la note caractéristique. Il devient alors de plus en plus difficile de trouver un symbole d'accord qui rend bien le voicing. Je propose, là où c'est possible, un symbole d'accord (plus ou moins) utilisable.

¹ Voir [L'auxiliaire IV](#).

² Cm6 est identique à Am7^{b5}/C.

Et là encore, on peut jouer ces accords dans d'autres renversements, ce qui nous amène inévitablement aux ...

Voicings mixtes

Les accords ci-dessous sont exactement les mêmes que les accords en quartes ci-dessus, sauf que cette fois les renversements (choisis au hasard) donnent des voicings *mixtes*, en tierces, quartes et secondes :

On peut donc construire le voicing qu'on veut (en tierces, quartes, secondes, ...) au-dessus, autour ou en dessous de la note caractéristique. Idéalement, le voicing résultant devrait inclure *toutes les notes caractéristiques pertinentes* (en fonction du contexte).

Cluster Voicings

Certains musiciens utilisent même des voicings *en cluster* (empilement de secondes uniquement).

Remarques importantes

Modes synthétiques :

Tous les modes (toutes les gammes, gammes sources et gammes d'accords) que nous avons vus, pas rien que les modes naturels, mais aussi les modes synthétiques, peuvent être utilisés comme plateau modal (ou en voicing modal). On pourrait être inspiré à écrire un morceau (ou des voicings) en mode Mélodique, Harmonique, Phrygien Espagnol, Majeur^{b6}, Tzigane (= Harm^{#4}), Oriental (= Majeur^{b2/b6}), etc. ... (et à partir de n'importe quelle tonique).

Multiples notes caractéristiques :

Les notes caractéristiques dépendent de la jonction, et de la comparaison, des modes.

=> Sens de la musique =>					
Modes	Dorien	Mélodique	Harmonique	Ionien	Dorien
Notes caractéristiques	6	(6)	♭6	6	6
	(♭7)	7	(7)	(7)	♭7
	(♭3)	(♭3)	(♭3)	3	♭3

Les voicings devraient inclure *toutes les notes caractéristiques pertinentes* à la jonction.

Pas de notes à éviter :

En harmonie modale non-fonctionnelle, il n'y a pas de notes à éviter.

Par exemple : Tout au long de ce livre, nous avons appris que le degré 4 est une note à éviter sur un accord Ionien. Mais le 4^e degré est la note caractéristique du mode Ionien. Si l'on veut capturer la couleur typique de l'Ionien en une seule prise d'accord, le voicing devra inclure ce 4^e degré (par exemple, C^Asus4). Mieux encore, si l'on vient du mode Tzigane (avec ♭3, #4 et ♯6), le voicing devra contenir 3 et 4 (en anglais on appelle cela *the typical Ionian bite*, le « *mordant* typique de l'Ionien ») et 6 (par exemple, C6add4).

Exemples Mode par Mode

Vous trouverez ci-dessous des exemples de voicings modaux pour chaque mode naturel (hors contexte). Les symboles d'accords ne sont qu'une tentative de rendre le voicing, ils sont ouverts à discussion. Si vous voulez que les voicings soient joués exactement comme vous les avez inventés, vous devrez les écrire en détail sur la portée. Si vous laissez le choix à l'interprète, vous pourriez écrire C Lydien (au lieu de C^A4), C Ionien (au lieu de C^A11), et ainsi de suite.

EXEMPLES DE STRUCTURES MODALES EN PLATEAU ET VERTICALES

12-bar Major Blues

Le Blues majeur est une structure modale à plateaux : chaque accord Blues (I7, IV7 et V7) est un plateau en soi : Do Mixolydien, Fa Mixolydien et Sol Mixolydien.

Grâce aux auxiliaires-IV (IV/I, IV/IV et IV/V¹), on entend toutes les notes (sauf le 2^e degré) du mode, ainsi que les notes caractéristiques du Mixolydien (4 et ♭7). L'alternance des accords, au sein de l'accord principal (C, F/C et C7, avec basse en pédale), est un voicing modal « diatonique traditionnel ». Le riff de la basse est un ostinato modal.

¹ Voir [L'auxiliaire IV, En Blues](#).

12-bar minor Blues

Le Blues mineur est donc, de toute évidence, également une structure en plateaux : Im7 (C Dorien), IVm7 (F Dorien) et V7 (G Mixolydien^{b13}).

'So What' (Miles Davis)

'So What'¹ est probablement l'exemple jazz le plus célèbre d'une structure en plateaux (en 4 parties, AABA). Chaque plateau dure 8 mesures :

1^{re} partie en Dm Dorien, 2^e partie en Dm Dorien (= reprise), 3^e partie en Ebm Dorien (= reprise, mais un demi-ton plus haut), et la 4^e partie retourne en Dm Dorien.

Dm⁷

(G/D)
IV/I

Dm⁷
Im⁷

So What - Miles Davis (1926 - 1991) on the Im⁷

L'accord de tonique Dorien (Dm⁷) est alterné, quatre fois par plateau, avec son auxiliaire-IV (G/D, avec basse en pédale) = voicing diatonique traditionnel.

'Fall' (Raphaël Van Goubergen)

Nous avons rencontré trois (quatre) fragments dans 'Fall' avec des *structures modales verticales non-fonctionnelles*.² Commençons par le plus facile (avec basse en pédale).

Les mesures 49 et 50 (et 51/52) :

Les couleurs passent du Dorien, au Lydien, au Phrygien et de nouveau au Lydien.

49 1. Eb⁶/C D7/C Db^A/C C

Im⁷ I^A Im⁷ I^A
[Dor] [Lyd] [Phr] [Lyd]
C Dor C Lyd C Phr C Lyd

- **D^bA/C** est un voicing modal typique pour le C Phrygien.

Les trois autres accords, Eb6/C, D7/C et C, sont des **open voicings** (*voicings ouverts*) : ils permettent des interprétations différentes (ci-dessous les plus courantes).

- **E^b6/C** = C – E^b – G – B^b (1 – b3 – 5 – b7)
Ce voicing correspond tant au Dorien qu'à l'Aeolien et au Phrygien.
- **D7/C** = C – D – F# – A (1 – 2 – #4 – 6)
Correspond tant au Lydien qu'au Lydien^{b7}.
- **C** = C – E – G (1 – 3 – 5)
Correspond au Lydien, à l'Ionien et au Mixolydien.

¹ Voir [L'auxiliaire IV, En Jazz](#).

² Voir [Analyse avec changements modaux \(aléatoires\)](#). © 2013 Raphaël Van Goubergen (SABAM)

Si on veut avoir des voicings moins ouverts, on doit ajouter des notes caractéristiques.
(Et en supprimer d'autres, comme le C et le G) :

Accord	Mode préférentiel	Ajouter
E♭6/C	Dorien	6 (A)
	Aeolien	♭6 (A♭)
	Phrygien	♭2 (D♭)
D7/C	Lydien	7 (B)
	Lydien ^{♭7}	♭7 (B♭)
C	Lydien	#4 et 7 (F♯ et B)
	Ionien	4 et 7 (F et B)
	Mixolydien	4 et ♭7 (F et B♭)

Les extraits suivants ont une basse qui suit les accords. Nous allons donc les analyser à partir de la basse, comme des gammes d'accords (et non à partir de la gamme source).

Mesures 1 et 2 (allusion aux ...)

D/C E♭/F C/B♭ D♭/G
 I^A IVm7 ♭VII7 V7
 [Lyd] [Dor] [Lyd b7] [Alt]
 C Lyd C Aeol C Mixo b6 NPS

Mesures 45 et 46

45 C^A Fm7 B♭7 G7^{#9}
 I^A IVm7 ♭VII7 V7
 [Lyd] [Dor] [Lyd b7] [Alt]
 C Lyd C Aeol C Mixo b6 NPS

Quand on place les accords du premier extrait au-dessus des accords de l'autre, on obtient une idée déjà plutôt précise des modes souhaités.

D/C	E♭/F	C/B♭	D♭/G
C ^A	Fm7	B♭7	G7 ^{#9}
C Lydien	F Dorien (ou Aeolien)	B♭ Lydien ^{♭7}	G Altered (ou Dim ½-1)

Mesures 37 et 38 :

37 Fm7 Em7^{♭5} Ebm7 Ab⁹
 IVm7 IIIm7^{♭5} IIIm7 SubV7/V
 [Dor] [Locr] [Dor] [Lyd b7]
 C Aeol C Mixo C Loer NPS

Il s'agit d'**open voicings** :

Fm7	Em7 ^{♭5}	E♭m7	Ab9
F Dorien (ou Aeolien) (ou Phrygien)	E Locrien (ou Locrien ⁹)	E♭ Dorien (ou Aeolien) (ou Phrygien)	A♭ Lydien ^{♭7} (ou Mixolydien)

Les deux derniers exemples illustrent assez bien le constat fait au début du livre : « *Toutefois, si l'on voit l'accord comme structure tonale autonome, sa gamme d'accord est bien un mode.* » (Voir [Gamme Source et Gamme d'Accord](#).) En effet, les musiciens de jazz, qui pensent « *gamme d'accord* », jouent en quelque sorte toujours (plus ou moins) *modal* (peu importe qu'il s'agisse d'un accord fonctionnel ou non).

Improvisation Vamp

Voici un nouvel exemple, une séquence d'accords sans relation fonctionnelle les uns avec les autres. Je l'utilise comme vamp d'improvisation sur un morceau en Fm. Le tempo est assez lent pour établir les modes. Il s'agit donc plutôt d'une structure en plateaux que d'une structure verticale.

E♭m9/F	Fm7	E♭m9/F	Fm7	B ^Δ /F	Fm7	B ^Δ /F	Fm7
F Phr	F Dor	F Phr	F Dor	F Locr	F Phr	F Locr	F Dor

E♭m9	Fm7	E♭m9	Fm7	B ^Δ	E ^Δ	A ^Δ	D ^Δ
E♭ Dor	F Dor	E♭ Dor	F Dor	B Lyd	E Lyd	A Lyd	D Lyd

E♭7 ^{#9}	C7 ^{#9}	E♭7 ^{#9}	C7 ^{#9}	Fm7	...	Le morceau continue en Fm
E♭ Alt	C Alt	E♭ Alt	C Alt	F Dor		

La 1^{re} ligne, avec basse en pédale, garde F pour tonique, mais change de mode.

- E♭m9/F est typiquement Phrygien.
- Fm7 est un voicing ouvert. Je le joue généralement Dorien, mais parfois aussi Aeolien.
- B^Δ/F est typiquement Locrien.

La 2^e ligne, avec basse changeante, garde les mêmes modes, mais change de tonique.

- 4 mesures en Dorien, alternant sur E♭ et F.
- 4 mesures en Lydien, consécutivement sur B, E, A et D.

Les voicings s'ouvrent progressivement à d'autres options, mais le Dorien et le Lydien sont des modes qui sonnent facilement (sans « notes à éviter »).

La 3^e ligne garde également le même mode Altéré quatre fois, avec toniques changeantes. Elle prépare aussi au dominant nécessaire pour pouvoir reprendre le morceau en Fm.

- E♭7^{#9} [Alt] alterne avec C7^{#9} [Alt] qui est le dominant de Fm.

Pour en apprendre davantage sur le *Jazz Modal*, je vous recommande le livre suivant : '**Modal Jazz Composition and Harmony – Volume 1**' (Ron Miller).

ANALYSE EN MODAL NON-FONCTIONNEL

Elm

Medium-Slow ♩ = 110

Richie Beirach

1 F^{#o7}/G (=VII°) Gm (=Im) 1. 2.Gm

6 F^{#o7}/G Gm

10 F^{#o7}/G Gm

14 A♭/C (= ♭II) D7/C (=V7) B♭maj9(♯5) (= ♭III) E7(♯9) (= V7/II) E♭maj9(♯11) (= ♭VI)

18 Am7(♭5) A♭maj9(♯11) 3 1. Em11 (= VIIm) 2. G (= I)

G Harmonic _____ G Melodic _____

G Harmonic _____ G Melodic _____

G Harmonic _____ G Melodic _____

G Phrygian _____ G Harmonic _____ [E alt] _____ G Aeolian _____

G Aeolian _____ G Phrygian _____ G Lydian _____ (E Dorian) _____ G Ionian _____

24 C^{maj7}/G (= IV) F#°/G (= VII°) G⁽²⁾ (= I) G
 G Ionian _____ G Majorb6 _____ G Ionian _____

28 F#°/G (= VII°) G(add9sus4) (= I) G
 G Majorb6 _____ G Ionian _____

32 F^{maj7}/C (= bVII) D⁷/C (= V7) G/B (= I) B+ E_b^{maj7}/B_b (= bVI)
 G Mixolydian _____ G Ionian _____ [B alt] _____ G Aeolian _____

36 A_m^{7(b5)} (= II^m7b5) A_b^{maj9(#11)} (= bII) G(add9sus4) G⁽²⁾ G⁽²⁾ addb13
 G Aeolian _____ G Phrygian _____ G Ionian _____ G Majorb6

Remarques

On peut voir ici comment les voicings modaux ont été arrangés pour la main gauche du pianiste, et comment les symboles d'accords aident à déterminer le mode de façon plus précise. Vous devriez maintenant être en mesure de comprendre l'analyse sans explications. Voici, néanmoins, quelques commentaires.

La ligne de gammes sources au bas suppose G comme tonique permanente (comme basse en pédale, si on veut), même si la vraie basse ne le fait pas. Cela me semble être l'idée de départ de la composition (et l'analyse n'en devient que plus claire).

Gm (mesure 3, et au-delà) : open voicing avec plusieurs options. J'ai choisi le Mélodique.

E7#9 (mesure 16) et **B+** (mesure 34) sont les seuls dominants fonctionnels du morceau (avec leurs propres gammes d'accords), bien qu'ils ne résolvent pas à leur accord cible.

E7#9 peut être vu comme SubV7 de l'accord qui suit.

Em11 (mesure 20) : J'ai choisi Em Dorien (ou G Lydien) par contraste avec la deuxième fin en G Ionien (mesure 22).

Cadences modales

Le morceau que nous venons d'analyser est déjà assez compliqué. C'est du Jazz Modal. Mais il existe aussi des compositions modales très simples. La musique pop d'aujourd'hui en est truffée. Comment fonctionne la pop modale ?

Si la basse, au lieu de jouer une tonique constante en pédale, suit les voicings diatoniques, on obtient des **cadences modales**.¹ Reprenons le petit air du début du chapitre, harmonisé en C Dorien.

A musical score in G major (two sharps) with a treble clef and a bass clef. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. Above the melody, the harmonic changes are labeled: Cm, B-flat, Cm, F. The score shows a repeating pattern of these four chords.

L'accord de tonique **Cm** est toujours alterné avec les accords (« auxiliaires ») **B♭** et **F**.

Mais comme la basse suit maintenant les accords, le morceau devient ambigu :

Quelle est la tonique ? La mélodie est-elle toujours en C Dorien, ou en B♭ Majeur ?

Tant que l'on joue des triades, l'ambiguïté demeure (ce qui est en fait plus ou moins l'intention). Mais si on ajoute des septièmes aux accords, on a tendance à entendre le morceau en B♭ majeur : B♭^Δ sonne comme I^Δ, Cm7 comme II^{m7}, et F7 comme V⁷, en B♭ majeur.

Et, si l'on change l'ordre des accords en Cm7 – F7 – B♭^Δ – Cm7, on entend une cadence fonctionnelle II-V-I (SD, D, T) qui affirme B♭ comme tonique, et qui fait complètement disparaître l'idée originale du C Dorien.

A musical score in G major (two sharps) with a treble clef and a bass clef. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. Above the melody, the harmonic changes are labeled: Cm7, F7, B♭, Cm7. The score shows a repeating pattern of these four chords.

Si l'on veut préserver la modalité (ou du moins, l'ambiguité), il faut dépouiller les accords de leur fonctionnalité : de préférence pas de septièmes, et sûrement pas de tritons, car ils sonnent alors dominants.

Et il faut aussi faire attention à l'ordre des accords : il y a, par exemple, des **cadences modales typiques** (souvent fort peu d'accords), mais aussi des cadences « déstabilisantes » qu'il faut éviter.

¹ Voir [Voicings modaux « diatoniques traditionnels »](#).

Pour rappel :

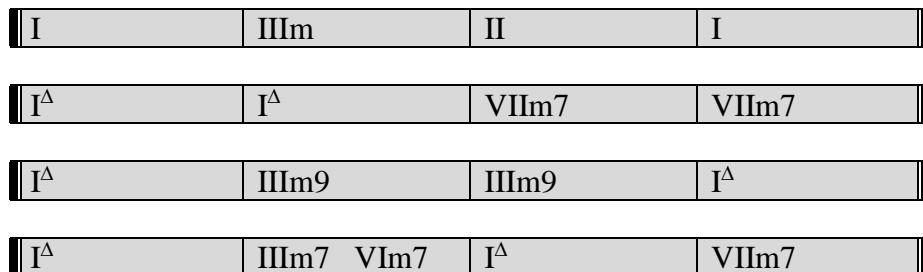
- Les accords contenant la note caractéristique du mode sont des accords caractéristiques (**Ch**).
- Les accords contenant un triton (7, m7^{b5}, dim) sont à éviter (**Av**).
- Les accords non caractéristiques sont permis, mais ils sont simplement « non-caractéristiques ».
- La liste des cadences typiques ci-dessous n'est pas exhaustive. Soyez créatif.

Mode lydien

C^Δ D7 Em7 F[#]m7^{b5} G^Δ Am7 Bm7
 I^Δ II⁷ IIIIm7 IVm7^{b5} V^Δ VIIm7 VIIIm7
 T Ch Av Ch

Note caractéristique : #4

Cadences typiques :



Cadences à éviter :

V ^Δ – I ^Δ	à tendance à sonner comme	I ^Δ – IV ^Δ	en G Majeur : G ^Δ – C ^Δ
II7 – V ^Δ	à tendance à sonner comme	V7 – I ^Δ	en G Majeur : D7 – G ^Δ

Exemples : Les morceaux Pop en Lydien ne sont pas très courants.

‘**I Can’t Make You Love Me**’ (Mike Reid, Allen Shamblin)¹, rendu célèbre par Bonnie Raitt, est un très bel exemple de morceau Pop en Lydien.

‘**People Help the People**’ (Simon Aldred)², rendu célèbre par Birdy.

¹ © 1991 Almo Music Corp., Brio Blues Music and BMG Songs Inc.

² © 2007 Sony/ATV Music Publishing (UK) Ltd.

Mode Ionien

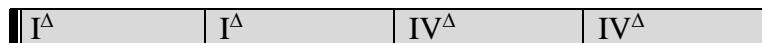
C^Δ Dm7 Em7 F^Δ G7 Am7 Bm7^{⁷⁵}
 I^⁴ IIIm7 IIIIm7 IV^⁴ V7 VIIm7 VIIIm7^{⁷⁵}
 T Ch Ch Ch Ch Ch Av

Note(s) caractéristique(s) : 4 (et 7 aussi, comparé au Mixolydien)

Mais, *jamais ensemble* dans le même accord, car ils forment un triton.

L'accord de V^e degré (G) est caractéristique, mais soit **sans tierce**, soit **sans septième**.

Cadences typiques :



... et bien d'autres encore (voir les exemples ci-dessous).

Cadences à éviter :

L'Ionien est majeur. Il sonnera toujours comme « le ton majeur ordinaire ». Il n'y a donc pas de cadences à éviter. Il faut éviter les accords V7 (avec septième) et VIIIm7^{⁷⁵}.

Exemples :

La plupart des morceaux pop en majeur.

Mode mixolydien

C7 Dm7 Em7^{⁷⁵} F^Δ Gm7 Am7 Bb^Δ
 I^⁷ IIIm7 IIIIm7^{⁷⁵} IV^⁴ Vm7 VIIm7 bVII^Δ
 T Av Ch Ch Ch Ch Ch

Note caractéristique : b7 (comparé à l'Ionien – et 4, comparé au Lydien⁷)

Cadences typiques :



Cadences à éviter :

- | | | |
|----------------------|---|-----------------------------------|
| I⁷ – IV ^Δ | à tendance à sonner comme V7 – I ^⁴ | en F Majeur : C7 – F ^Δ |
| I⁷ – VIIm7 | à tendance à sonner comme V7 – IIIIm7 | en F Majeur : C7 – Am7 (= SubT) |
| I⁷ – IIIm7 | à tendance à sonner comme V7 – VIIm7 | en F Majeur : C7 – Dm7 (= SubT) |

(SubT : IIIIm7 et VIIm7 sont des toniques de substitution pour F)

Exemples :

Beaucoup de Blues (et de Pop Bluesy), Rock, Soul, Funk, ...

Mode dorien

Cm7 Dm7 Eb^A F7 Gm7 Am7^{b5} Bb^A
 IIm7 IIIm7 bIII^A IV7 Vm7 VIIm7^{b5} bVII^A
 T Ch Ch Ch Av Ch

Note caractéristique : 6

Cadences typiques :



Cadences à éviter :

IV7 – bVII^A à tendance à sonner comme V7 – I^A en Bb Majeur : F7 – Bb^A

Exemples :

Beaucoup de Blues mineurs (et de Pop Bluesy), Rock, Soul, Funk, Latin ...

Mode aeolien

Cm7 Dm7^{b5} Eb^A Fm7 Gm7 Ab^A Bb7
 IIm7 IIIm7^{b5} bIII^A IVm7 Vm7 bVI^A bVII7
 T Av Ch Ch Ch Ch Ch

Note caractéristique : b6

Cadences typiques :



... trop de cadences à énumérer (voir exemples ci-dessous).

Cadences à éviter :

bVII7 – bIII^A à tendance à sonner comme V7 – I^A en Eb Majeur : Bb7 – Eb^A

bVII7 – Vm7 à tendance à sonner comme V7 – IIIIm7 en Eb Majeur : Bb7 – Gm7 (= SubT)

bVII7 – Im7 à tendance à sonner comme V7 – VIIm7 en Eb Majeur : Bb7 – Cm7 (= SubT)

¹ Cela sonne comme le « 4-chord song » : VIIm – IV – I – V (en Eb Ionien – voir plus haut).

IVm7 – bVII7 à tendance à sonner comme IIIm7 – V7 en Eb Majeur : Fm7 – Bb7
 bVI^Δ – bIII^Δ à tendance à sonner comme IV^Δ – I^Δ en Eb Majeur : A♭^Δ – E♭^Δ

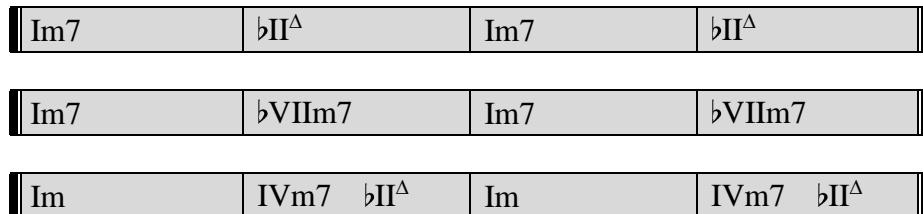
Exemples : La plupart des morceaux pop en mineur sans dominant (harmonique ou mélodique).

Mode phrygien

Cm7	D \flat A	E \flat 7	Fm7	Gm7 \flat 5	A \flat D	B \flat m7
Im7	\flat II Δ	\flat III7	IVm7	Vm7 \flat 5	\flat VI Δ	\flat VIIIm7
T	Ch	Ch		Av		Ch

Note caractéristique : b2

Cadences typiques :



Cadences à éviter :

- | | | |
|---|--|---|
| \flat III7 – Im7 | à tendance à sonner comme V7 – IIIm7 | en A \flat Majeur : E \flat 7 – Cm7 (= SubT) |
| \flat III7 – Vm7 | à tendance à sonner comme V7 – VIIm7 | en A \flat Majeur : E \flat 7 – Fm7 (= SubT) |
| \flat III7 – \flat VI $^\Delta$ | à tendance à sonner comme V7 – I $^\Delta$ | en A \flat Majeur : E \flat 7 – A \flat $^\Delta$ |
| \flat II $^\Delta$ – \flat VI $^\Delta$ | à tendance à sonner comme IV $^\Delta$ – I $^\Delta$ | en A \flat Majeur : D \flat $^\Delta$ – A \flat $^\Delta$ |
| \flat VIIIm7 – \flat III7 | à tendance à sonner comme IIIm7 – V7 | en A \flat Majeur : B \flat m7 – E \flat 7 |

Exemples :

Musique Phrygienne Espagnole de type « corrida », avec les accords caractéristiques \flat II et \flat III, mais aussi avec l'accord tonique I **majeur** typiquement espagnol.



Mode locrien

Le mode Locrien, avec son tonique $\text{Im}7^{\flat 5}$, n'est jamais utilisé comme point de départ d'une composition.

CONCLUSION

L'harmonie nous apprend les relations que les notes peuvent avoir entre elles. Nous avons vu comment elles peuvent être **juxtaposées** (horizontalement, linéaire dans le temps, dans les gammes et la mélodie), et aussi comment elles peuvent être **superposées** (verticalement, jouées simultanément, dans les accords).

Nous sommes partis d'une *gamme source* qui a généré sept accords. Nous avons appris comment les accords *fonctionnent*, comment ils **travaillent ensemble** dans les cadences. Et nous avons aussi appris que chacun de ces sept accords a sa propre couleur spécifique, sa propre *gamme d'accord*.

En nous basant sur les fonctions des accords, nous avons vu se dessiner tout un réseau de **relations secondaires** qui nous permettent, ne fût-ce que brièvement, de changer de hauteur (de note centrale, de tonique) : les *changements tonals*.

Nous avons ensuite appris que le ton mineur ne peut fonctionner qu'avec des *échanges modaux* dans une structure multimodale. Et, que les tons majeurs et mineurs peuvent également s'échanger des accords entre eux.

Nous avons même appris qu'en modifiant seulement un (ou deux) degré(s) de la gamme source, nous pouvons créer de nouveaux types d'accords : des *sous-dominants mineurs* et des *sous-dominants à altération chromatique*.

Enfin, nous avons vu comment nous pouvons utiliser les modes pour ne jouer que sur les couleurs, sans se soucier des fonctions (ou relations). À comparer avec la peinture :

- On dessine un cadre blanc (une façade), avec des cases bleues dedans (fenêtres et portes), un triangle rouge au-dessus (un toit), une zone verte devant (une pelouse), et une bande brune au travers de la zone verte (un chemin). « C'est une maison ! »

Ça, c'est de la peinture *fonctionnelle* (dite *figurative*).

- On mélange les mêmes couleurs : blanc, bleu, rouge, vert et brun, sans formes spécifiques, et c'est...

... de la peinture *non-fonctionnelle* (ou *abstraite*).

La musique peut être très simple, mais aussi très complexe. Il faut prendre garde à ne pas la rendre trop complexe, car « *Less is more*. ». D'autre part, si elle est trop simple, elle peut devenir lassante.

Un bon compositeur doit apprendre à bien doser, comme un bon chef cuisinier.

Ce livre est aussi conçu comme manuel que vous pouvez consulter à tout moment lorsque vous ressentez le besoin de vous remettre à jour sur certains sujets spécifiques. J'espère qu'il vous accompagnera dans vos quêtes et découvertes musicales. Bonne chance !

Bibliographie

AEBERSOLD Jamie	How to Play Jazz and Improvise Volume 1	Jamey Aebersold	1967
ANGER-WELLER Jo	Clés pour l'Harmonie à l'usage de l'analyse, l'improvisation, la composition	Éditions Henry Lemoine	1990
BOLING Mark E.	The Jazz Theory Workbook	Advance Music	1993
COHN Lawrence	Nothing but The Blues The music and the musicians	Abbeville Press	1993
COULEAU Jean-Pierre	Traité d'Harmonie du Jazz Volumes 1 et 2	Éditions Salabert	1987
CROOK Hal	How to Improvise An approach to practicing improvisation	Advance Music	1991
CROOK Hal	How to Comp A study in jazz accompaniment	Advance Music	1995
DIDDEN F.	Theoretische Begrippen van de Muziek	Metropolis	1979
DOBBINS Bill	Jazz Arranging & Composing A Linear Approach	Advance Music	2005
FISCHER J. Cree	Piano Tuning A Simple and Accurate Method for Amateurs	Theo. Presser.	1907
FONTAINE Fernand	Traité de la Théorie Musicale	Éditions Henry Lemoine	1952
GARDNER Jeff	Jazz Piano Creative Concepts and Techniques	Éditions Henry Lemoine	1996
LEVINE Mark	The Jazz Theory Book (Le livre de la Théorie du Jazz)	Sher Music Co Advance Music	1995 1997
MEHEGAN John	Improvising Jazz Piano	Amsco Publications	1985
MILLER Ron	Modal Jazz – Composition and Harmony (Volume 1)	Advance Music	1996
MIXON Donovan	Performance Ear Training	Advance Music	1998
MULDER Ernest W.	Harmonie (Deel I) Theorie, Analyse (Deel II) De Practische Harmonie-leer	Uitgeversmaatschappij W. De Haan N.V.	1947

RAMEAU Jean-Philippe	Traité de l'Harmonie	Jean-Baptiste-Christophe Ballard	1722
REILLY Jack	The Harmony of Bill Evans	Hal Leonard Corporation	1992
RICKER Ramon	Pentatonic Scales for Jazz Improvisation	Studio P/R Inc.	1975
RUSSELL George	Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization	Concept Publishing Company	2001
SCHAMPAERT Jef	Kleine Harmonieleer	Metropolis	1955
SCHOENBERG Arnold	Structural Functions of Harmony	Nuria Schoenberg Nono, Ronald Schoenberg and Lawrence Schoenberg (Faber and Faber Ltd.)	1954
SCHOENBERG Arnold	Fundamentals of Musical Composition	Estate of Gertrude Schoenberg	1967
SIRON Jacques	La Partition Intérieure Jazz, Musiques Improvisées	Éditions Outre Mesure	1992
STEFFELAAR Wouter	Muzikale Stijlgeschiedenis De evolutie van stijlkenmerken in de Westerse Klassieke Muziek	W. Steffelaar (Uitgeverij Nieuwezijds)	2007
VAN DORMAEL Pierre	Four Principles to understand music	Art Public Publishing	2008
WILLEMZÉ Theo	Muzieklexicon	Het Spectrum	1975

Et, bien sûr, aussi ...

BERKLEE College of Music	The Real Book Volumes 1, 2 and 3	Berklee College of Music students (illegal) Hal Leonard	1970 2004
	The New Real Book Volumes 1, 2 and 3	Sher Music Co	1988

A propos de ce livre

Le but de ce livre est d'ouvrir l'esprit et les oreilles à toutes les merveilleuses possibilités de l'harmonie tonale (par opposition à l'harmonie a-tonale). Il révèle tous les secrets de l'analyse musicale (tonalité, accords et modes) en combinant une analyse verticale, typiquement jazz, basée sur les accords et les **gammes d'accords**, avec une analyse horizontale, plus classique, basée sur les **gammes sources**. Tous les musiciens de jazz et de pop, mais aussi les jeunes musiciens classiques, ont tout intérêt à connaître l'harmonie jazz, bien évidemment pour la composition, l'arrangement et l'improvisation, mais aussi pour mieux comprendre la musique qu'ils jouent, pour la mémoriser plus facilement et même pour en jouer plus aisément.

A propos de l'auteur

Raph Van Goubergen (14 avril 1962) enseigne le piano, le chant, le rythme, le jeu d'ensemble, l'entraînement de l'oreille, la théorie musicale et l'harmonie jazz, l'improvisation, la composition et les styles musicaux depuis 1983.

Beaucoup de ses étudiants sont devenus professionnels, en classique comme en jazz. En 2009, il fonde l'école alternative Class & Jazz, un projet qui vise à offrir un enseignement musical de qualité dans tous les styles. Raph a commencé à apprendre le piano avec son père, August Van Goubergen, à l'âge de 8 ans. Il a ensuite suivi des cours de théorie musicale et de piano à Kampenhout, Bruxelles et Louvain. Sous l'influence de son père et de son oncle, Willy Van Goubergen, il développe une préférence pour le jazz et le blues. Dès son plus jeune âge, il est également chanteur et guitariste. Il prend ses premiers cours d'harmonie jazz à 20 ans avec Pierre Van Dormael, une matière qu'il a développée en autodidacte, et qu'il continue à développer en permanence, en étudiant les maîtres. Il fait de la scène depuis ses 14 ans. Il enregistre son premier album à l'âge de 19 ans. Il joue avec beaucoup de groupes en tant que pianiste, claviériste et choriste, mais très souvent aussi en tant que compositeur, arrangeur et directeur musical.

