



*Jouer le piano
avec des accords
et
Notes de musique
pour les pianistes*

Raphaël Van Goubergen

CLASS & JAZZ PUBLICATIONS

Jouer le piano avec des accords et

Notes de musique pour les pianistes

Raphaël Van Goubergen

© 2021, Raphaël Van Goubergen (SABAM) – Publié en gestion propre



raphvangoubergen@gmail.com

www.classandjazz.be – info@classandjazz.be

Langestraat 78 - 1910 Kampenhout, BELGIUM

+32(0)486/11.95.66 (Mobile) - +32(0)16/65.11.79 (Home)

Tous droits réservés.

Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système de recherche et/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'éditeur.

ISBN 978-9-08240-432-6

D/2021/Raphaël Van Goubergen, éditeur

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières	3
Introduction et remerciements	8
Mode d'emploi	8
JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS.....	10
Rôles fondamentaux en musique	10
Pour commencer	11
Accompagnement au piano	11
Les accords	11
<i>Accords majeurs</i>	13
<i>Accords mineurs</i>	13
<i>Accords avec altérations</i>	13
<i>Accords de septième diminuée</i>	13
<i>Accords avec barre oblique (« slash-chord »)</i>	15
<i>Le schéma d'accords</i>	15
Rythme de base de l'accompagnement	16
La partition d'accords	17
Titre et droits d'auteurs	17
Tempo.....	17
Tonalité.....	18
Chiffre de mesure.....	20
Structure du morceau	20
<i>Barres de mesure</i>	20
<i>Doubles barres de mesure</i>	21
<i>Parties du morceau</i>	21
<i>Numéros de mesure</i>	22
<i>Répétitions de mesures</i>	22
<i>Barres de reprise</i>	22
<i>Prima Volta, Seconda Volta (Terza Volta ...)</i>	23
<i>Dal Segno, Da Capo, Coda, Fine</i>	23
Notation rythmique	24
Point d'orgue	26
Remarques additionnelles.....	26
Alternate changes.....	26
Lead sheet	27

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Variations rythmiques	28
Les 5 concepts de variation	28
Rythme de base en mesures simples	28
Rythme de base en mesures composées	30
Basses intermédiaires.....	30
Ponctuation (breaks)	31
Subdivision des temps	32
<i>Technique « main/pouce »</i>	<i>32</i>
<i>Alternance pouce gauche / pouce droit</i>	<i>33</i>
<i>Ternaire, Shuffle et Swing.....</i>	<i>33</i>
Arpèges.....	35
<i>Arpèges main gauche</i>	<i>36</i>
Déplacement des accents (syncopes)	37
Rythmes complexes.....	38
Styles	39
Variations dynamiques	40
Plus ou moins	40
Dynamique notée	40
<i>Nuances</i>	<i>40</i>
<i>Accentuation.....</i>	<i>41</i>
<i>Mouvement</i>	<i>42</i>
Dynamique improvisée.....	44
<i>Activité rythmique</i>	<i>44</i>
<i>Masse sonore.....</i>	<i>44</i>
<i>Registre.....</i>	<i>45</i>
<i>La pédale</i>	<i>45</i>
Varier les positions d'accords.....	49
Positions standards	49
Nouvelles positions	49
Conduite des voix	53
Le « chant » de l'accompagnement	55
Positions d'octave	55
Basses en quintes	56
Positions larges.....	56
Varier la densité de l'accord.....	57
Accords de trois notes (triades)	57

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

<i>Majeur ou mineur</i>	57
<i>L'accord sus4</i>	58
<i>Quinte diminuée et quinte augmentée</i>	59
<i>Les triades en résumé</i>	60
Accords de quatre notes : les accords de septième.....	60
<i>La septième</i>	61
<i>Accord de septième diminuée</i>	63
<i>Accord demi-diminué</i>	63
<i>Triades avec tension ajoutée</i>	64
<i>Accords de quatre notes en résumé</i>	66
Accords de cinq notes : accords de neuvième	67
<i>La neuvième</i>	67
<i>Accords de cinq notes en résumé</i>	68
<i>Les tensions</i>	69
Accords de six et de sept notes	69
<i>Les tensions (suite)</i>	70
<i>Accords hybrides</i>	71
Tous les degrés possibles de l'accord en un coup d'œil.....	72
<i>Symboles d'accords</i>	73
Varier en utilisant des approches	74
Approches dans la mélodie	74
<i>L'approche chromatique</i>	75
<i>L'approche diatonique</i>	75
<i>La double approche</i>	76
<i>Trilles et notes auxiliaires</i>	76
Approches dans les accords	76
<i>Accords sus</i>	76
<i>Accords auxiliaires</i>	77
Apprendre à jouer des morceaux à l'oreille	79
Oreille absolue et/ou oreille relative	79
Chercher les accords	80
Chercher la mélodie	83
Rajouter la mélodie	84
Où trouve-t-on la mélodie ?	84
Accords MG Mélodie MD	86
Basse et accords MG Mélodie MD.....	87

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Basse MG Accords et mélodie MD	89
NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES	92
Ecriture musicale – Hauteur du son.....	92
Son, ton ou note ?	92
La portée	92
Le système à 11 lignes	93
Les clefs	94
Les notes de référence	95
Signes d'octaviation.....	95
Suivez le contour	96
Notation rythmique (Durée du son)	98
Valeurs des notes	98
<i>Silences</i>	98
<i>L'unité de mesure</i>	98
<i>L'unité de temps</i>	99
Les mesures simples.....	99
<i>Mesure en 4/4</i>	99
<i>Accentuation naturelle binaire « en 4 »</i>	100
<i>La carrure</i>	100
<i>Mesure en 3/4</i>	101
<i>Accentuation naturelle ternaire « en 3 »</i>	102
<i>Mesure en 2/4</i>	102
<i>Mesure en 2/2 (« alla breve », « halftime »)</i>	103
Liaison de prolongation	104
Syncopes.....	104
Notes et silences pointés.....	105
Mesures composées : 6/8, 9/8 en 12/8	105
Triolets, Duolets (et « plur-olets »)	107
Mesures combinées	108
Compter la mesure	108
<i>Jouer des rythmes à l'oreille</i>	109
<i>Compter les subdivisions</i>	109
<i>TA ka Di mi (mots rythmiques)</i>	109
Exercices de rythme pour le pianiste	110
<i>Le métronome</i>	110
<i>Compter les « trous »</i>	112

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

<i>Figures rythmiques</i>	113
<i>Polyrythmie.....</i>	113
Autres signes de lecture	116
Tonalités et leurs armures	117
<i>Les 15 gammes majeures</i>	117
<i>Tonalités avec dièses</i>	118
<i>Tonalités avec bémols</i>	119
<i>Les gammes majeures en résumé.....</i>	121
<i>Gammes mineures</i>	121
<i>Le mode mineur antique.....</i>	121
<i>Armures des gammes mineures antiques</i>	122
<i>Le mode mineur harmonique</i>	122
<i>Le mode mineur mélodique</i>	123
<i>De gamme majeure à accord</i>	123
Les intervalles	124
<i>Distances d'un demi-ton et d'un ton entier</i>	124
<i>Distances entre fondamentale et autres degrés de la gamme</i>	125
<i>Lecture des intervalles sur la portée.....</i>	125
<i>Intervalles dans la gamme majeure</i>	125
<i>Intervalles en mineur antique.....</i>	126
<i>Qualification des intervalles</i>	126
La partition classique.....	127

Introduction et remerciements

Ce livre répond aux questions les plus importantes auxquelles sont confrontés les pianistes débutants. Il se compose de deux parties : JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS – l'école de jazz – et NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES – l'école classique. Il prépare également le lecteur à mon livre sur l'harmonie jazz, publié en 2015 sous le titre Parent Scales and Chord Scales. (*Une traduction française – Gammes Sources et Gammes d'Accord – est en cours de réalisation*).

J'ai écrit ce livre durant l'épidémie du coronavirus en 2020 et 2021. A cause du confinement et des cours en ligne obligatoires, mes élèves se sont mis à poser plus de questions que d'habitude. Cela a permis de nourrir, de tester et de compléter le contenu de ce livre au quotidien. Merci donc à mes élèves et ... au virus du corona.

Mode d'emploi

Il est préférable de lire chaque chapitre entièrement du début à la fin lors de la première lecture, afin de ne pas passer à côté de la construction logique du texte et de la compréhension qui l'accompagne. Les chapitres eux-mêmes peuvent être lus (plus ou moins) dans n'importe quel ordre.

Il est également très important de mettre en pratique ce que vous lisez. Il ne suffit pas de comprendre ce que vous lisez, vous devez être capable **d'entendre**, de **sentir** et de **voir** comment cela fonctionne. Utilisez vos sens, jouez les exemples et les exercices, et appliquez les techniques apprises au(x) morceau(s) sur lequel (lesquels) vous travaillez.

Après lecture, ce livre peut également servir de manuel, pour pouvoir relire les sujets spécifiques dont vous avez besoin « au moment même ». La table des matières très complète ci-dessus est une liste de liens actifs. Cliquez sur le sujet souhaité pour vous y rendre.

Vous trouverez également des liens actifs dans le texte qui vous redirigent vers *Un Chapitre Connexe* (toujours en italique et souligné). Lisez aussi les notes de bas de page, comme celle-ci¹, pour en apprendre plus sur les sujets abordés.

Pourquoi n'y-a-t-il pas de support audio ou vidéo ?

J'ai entendu certains lecteurs me dire : « La génération internet a pris l'habitude d'utiliser des supports audios et vidéos à des fins éducatives. Un livre à lire peut leur sembler ennuyeux et trop sec sans support audio ou vidéo. »

Si je ne le fais pas, c'est parce que ce serait passer à côté du message essentiel de ce livre qui est qu'il faut apprendre à **improviser**, qu'il ne faut **pas copier** (sauf à l'oreille, oreille qu'il faut développer), et surtout qu'il faut **oser essayer**.

La plupart des exemples (les petits bouts de partitions) sont tout-à-fait basiques. On peut, on doit même pouvoir, les reproduire tels quels. Aucun n'est difficile à jouer² (sauf quelquefois en fin de chapitre). Mais il ne s'agit pas en fait de copier littéralement ces exemples. Si c'était le cas, il y aurait du sens à les accompagner de supports audio et/ou vidéo. Non, ces exemples ne servent qu'à illustrer des idées, une structure de jeu et une façon de penser. Le jeu des accords au piano est basé

¹ Lisez également les notes de bas de page. Elles servent à replacer les sujets dans un contexte plus large.

² L'improvisation n'a d'ailleurs jamais besoin d'être difficile. La première leçon de l'improvisation est : « Keep it simple ! » (Jouez au plus simple !).

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

sur l'improvisation. L'improvisation est créative. Le lecteur doit donc apprendre à créer lui-même à partir de ces quelques exemples.

L'usage de partitions écrites en notation classique pour illustrer les idées porte pourtant un autre message important : « Il est indispensable de pouvoir lire la musique, ne serait-ce qu'un tout petit peu, si on veut devenir musicien. » D'où la deuxième partie du livre : NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES.

Le lecteur curieux, qui veut savoir comment sonnent les exemples, peut ressentir une certaine frustration sans support audio ou vidéo, sauf ... s'il les essaye lui-même au piano. Je reconnais que je vais à l'encontre de la génération internet qui peut aujourd'hui tout voir et tout entendre, sans rien devoir faire. C'est un de mes buts ! On n'apprend pas à nager en regardant des vidéos de gens qui nagent. On saute à l'eau ! J'ai écrit ce livre en pensant à mes élèves, quelquefois paresseux, mais encore beaucoup plus souvent, qui n'ont pas été au bout de leurs essais parce qu'ils se paralysent d'incertitude¹. Ils viennent au cours en disant que « c'est difficile ». Ben non, il suffit de **faire** !

¹ Il n'y a pourtant, contrairement à l'eau et la natation, aucun danger à « sauter dans la musique ».

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Jouer avec les accords est indispensable à l'apprentissage de la musique. Les accords constituent la base de la composition et de l'improvisation, mais aussi de la compréhension de la musique. Grâce à la connaissance des accords, la musique devient plus claire, plus facile à lire, plus facile à mémoriser et même plus facile à jouer.

Un mythe persistant veut que les accords soient réservés aux instruments qui peuvent jouer des accords (plusieurs notes simultanément), la guitare, le piano et l'accordéon, pour ne citer que les plus connus. Mais les accords sont tout aussi indispensables à la formation des instrumentistes mélodiques (instruments à vent, à cordes, ...). Tout musicien a intérêt à apprendre à jouer avec des accords, que cela soit au piano ou non. Cela élargira et enrichira sa vision de la musique.

Rôles fondamentaux en musique

Quand on regarde un petit groupe de musique (un « combo »), on peut voir (par exemple) une chanteuse accompagnée par un batteur, un contrebassiste et un guitariste.

Cette image nous informe sur les deux rôles fondamentaux en musique.

1. La chanteuse chante (joue) **la mélodie**.
La mélodie est l'élément reconnaissable, le « visage », d'un morceau.
2. Les autres musiciens jouent **l'accompagnement** de la mélodie.
L'accompagnement forme le cadre, le « squelette », du morceau.

Les accompagnants ont chacun leur rôle particulier à jouer.

1. Le batteur donne le **cadre rythmique** : la mesure, les temps, les subdivisions du temps, les phrases musicales et la carrure.¹
2. Le bassiste et le guitariste donnent le **cadre harmonique** : les accords.
Eux-mêmes répartis en deux rôles :
 - a. Le bassiste ne joue que la note la plus **basse** de l'accord, la « fondamentale ».
 - b. Le guitariste joue **l'accord complet**, donnant ainsi à l'accord sa couleur distinctive.

¹ Le concept de carrure indique que les phrases musicales sont généralement construites avec des blocs de quatre mesures. La traduction anglaise de carrure, « hypermeasure », signifie « la mesure au-dessus de la mesure » (qui contient toujours quatre mesures).

Tonight in Concert



M. Elodie (chant) est accompagnée par ...

Rythme (batterie) **Basse** (contrebasse) **Accord** (guitare)

POUR COMMENCER

Accompagnement au piano

Le malheur du pianiste (soliste) est qu'il n'a que deux mains pour remplir les quatre rôles mentionnés ci-dessus. C'est pourquoi il a tout intérêt, en tous cas pour commencer, à se limiter à rien que l'accompagnement.

Il joue la **basse** à la **main gauche**, et les **accords** à la **main droite**. Le jeu des deux mains peut être arrangé¹ de telle sorte qu'il puisse également donner le cadre rythmique.

Il laisse la mélodie au chanteur. Il sera lui-même le chanteur quand il joue seul.² Il n'a pas besoin pour cela d'être un chanteur professionnel. Il lui suffira de fredonner la mélodie, ou de la chanter mentalement, pour pouvoir entendre ce qu'il est en train d'accompagner. Ne pas chanter la mélodie n'est pas une option. Sans la mélodie, il lui manquerait le « visage » reconnaissable du morceau.

Dans une phase ultérieure, le pianiste apprendra à ajouter la mélodie à son arrangement pour piano solo. (Voir Rajouter la mélodie.)

Les accords

Avec les accords en « positions standards » à la page suivante, vous pouvez commencer à jouer tout de suite, sans avoir à suivre auparavant un cours de solfège ou de construction d'accords. Ce qu'il faut savoir dès le départ, c'est que les d'accords sont notés (habituellement) selon le système anglophone, avec des lettres : **A** = la **B** = si **C** = do **D** = re **E** = mi **F** = fa **G** = sol.

¹ L'arrangement est la manière dont les différents rôles seront répartis entre les différentes mains, instruments et/ou voix.

² Dans les partitions classiques écrites, la mélodie est incluse dans l'arrangement. Dans les arrangements simples pour pianistes débutants, cela se fait souvent au détriment d'un ou plusieurs des autres rôles.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

	C	C# - D♭	D
(Majeur)			
m (-) (mineur)			
	D# - E♭	E	F
(Majeur)			
m (-) (mineur)			
	F# - G♭	G	G# - A♭
(Majeur)			
m (-) (mineur)			
	A	A# - B♭	B
(Majeur)			
m (-) (mineur)			
	C - E♭ (D#) - F# (G♭) - A	C# (D♭) - E - G - B♭ (A#)	D - F - A♭ (G#) - B
° (Dim)			

Accords majeurs

Les 12 accords **majeurs** sont situés en haut, bloc par bloc.

Un accord majeur se note avec juste une lettre.

C = l'accord de **do** (**majeur**).

Prenez déjà la bonne habitude de ne pas mentionner le mot « majeur » pour désigner un accord (ourtant bien) majeur. Dites tout simplement « l'accord de do »¹. Le mot « majeur » nous sera utile plus tard pour désigner autre chose.

Accords mineurs

Les 12 accords **mineurs** sont situés à chaque fois, bloc par bloc, juste en-dessous des accords majeurs. Un accord mineur se note avec une lettre suivie d'un petit **m** (pour mineur).

Cm = l'accord de **do mineur**.

On voit parfois un – (signe de soustraction), ou aussi **min**, au lieu du petit **m** (**C–, Cmin**).

Accords avec altérations

Certains de ces accords majeurs et mineurs présentent des signes d'altération :

(dièse) ou ↩ (bémol).²

C# et **D♭** sont en fait les mêmes accords. Tout comme **D#** et **E♭**, **F#** et **G♭**, **G#** et **A♭**, **A#** et **B♭**.

Le nom correct, avec dièse (#) ou avec bémol (♭), dépendra du contexte de la musique. Ceci est encore trop compliqué à expliquer à ce stade. En règle générale, on ne mélange pas les altérations dans un même morceau : soit les accords (altérés) ont tous un dièse, soit ils ont tous un bémol.³

Accords de septième diminuée

Les accords majeurs et mineurs du tableau sont des « triades » (accords qui se composent de trois notes différentes). Tout en bas, il y a aussi 3 accords de quatre notes, des **accords de septième diminuée**. Un accord de septième diminuée est noté avec une lettre suivie d'un ° (le symbole des « degrés de température »).

C° = l'accord de **do diminué**.

On trouve parfois pour cet accord les notations **C°7** ou **Cdim** ou **Cdim7**. Le « 7 » indique qu'il s'agit d'un accord de quatre notes.⁴ La particularité de ce type d'accord est qu'il suffit de seulement 3 « prises d'accord » pour pouvoir jouer les 12 accords diminués existants. On ne les rencontre pas très souvent, mais vous serez content de les retrouver ici lorsque vous les voyez sur une partition.

¹ Bien sûr, il peut parfois être utile d'utiliser le mot « majeur » en opposition à « mineur ».

² Dièse (#) signifie « hausser d'un demi-ton », bémol (♭) signifie « baisser d'un demi-ton ». Mais il n'est pas encore nécessaire d'en tenir compte maintenant.

³ Attention ! On trouve sur Internet trop souvent des suites d'accords erronés qui n'appliquent pas cette règle.

⁴ Un « 7 » pour indiquer un accord de quatre notes peut sembler bizarre. Voir Varier la densité de l'accord.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Ces 27 « prises d'accord » vous permettent d'accompagner (presque¹) toutes les musiques du monde.

Les accords ont aussi parfois des extensions que vous pouvez complètement ignorer pour l'instant. Il s'agit d'abréviations et/ou de symboles supplémentaires, avec des chiffres et parfois des altérations (comme : sus2, add2, omit3, sus4, b5, 5, #5, +, aug, 6, 7, maj7, ^7, b9, 9, #9, 11, #11, b13, 13, alt, ø, ...). Voir Varier la densité de l'accord). Ignorer ces extensions ne vous empêchera pas de jouer les bons accords, même s'ils sonneront ainsi moins riches ou moins colorés.

La **main droite** joue les **accords**. Généralement ces accords sont positionnés autour du DO central du clavier (dans le registre moyen), comme dans le tableau des « positions standards » à la page 11.

La **main gauche** ne joue que la **basse** (la note la plus basse) de l'accord. La basse est la fondamentale de l'accord, et la fondamentale est la note qui donne son nom à l'accord.

Il vaut mieux s'habituer dès le début à prendre les basses en octaves. Par exemple, pour un accord de **C**, avec le petit doigt sur DO et le pouce sur le DO suivant. Cela donne plus de son et plus de soutien à l'accompagnement. Et cette technique offre aussi plus de possibilités rythmiques par la suite. Mais les basses en octaves (ou doubles basses) ne sont pas indispensables. Les pianistes avec des petites mains peuvent tout-à-fait ne jouer que des basses simples.

Photo : L'accord de **C** avec basse en octave à la main gauche, et la triade à la main droite.



¹ Pour être complet, il nous faut aussi les accords demi-diminués (accords m7^{b5} ou accords ø). Nous les apprendrons plus loin dans ce livre. Vous pourrez alors vraiment accompagner *toutes* les musiques du monde.

Accords avec barre oblique (« slash-chord »)

Il arrive que l'on souhaite jouer une autre basse que la fondamentale.

Cela s'indique avec une barre oblique, un « slash » en anglais (« chord » = accord).

C/G = l'accord de **do** avec **sol à la basse**.

Le schéma d'accords

Un schéma d'accords est une simple suite (de symboles) d'accords. Il peut prendre des formes différentes, allant d'un simple brouillon¹ à une vraie partition d'accords ("chord sheet" ou "chart" en anglais). Voici quelques exemples pour un petit morceau de quatre mesures.

Un brouillon

C Am Dm G C

Un chansonnier donne les accords au-dessus du texte de la chanson. On place alors le symbole d'accord à chaque fois au-dessus de la syllabe où se situe le changement d'accord.

C Am

Ce texte est chanté

Dm G C

sur la mélodie du morceau

Une grille subdivisée en mesures donne plus d'informations sur la durée des accords.

C	Am	Dm	G	C
1 mesure de C	1 mesure de Am	½ mes. Dm	½ mes. G	1 mesure de C

Une partition d'accords nous informe également sur la tonalité du morceau et son type de mesure. Elle permet aussi d'y noter encore plus beaucoup d'informations. (Voir La partition d'accords.)



On peut traduire les schémas ci-dessus en partition classique, avec des notes (ici, avec les accords mentionnés au-dessus).

Pour les lecteurs qui ne savent pas lire les notes, voir NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES.

¹ Lorsque, jeune pianiste, il m'arrivait de jouer sporadiquement dans un groupe de blues, on me donnait, juste avant le concert, des accords griffonnés à la hâte sur des cartons de bière (sous-bocks), un carton par morceau. Le répertoire entier était constitué de plusieurs dizaines de cartons de bière.

Rythme de base de l'accompagnement

Afin de pouvoir donner à l'accompagnement son cadre rythmique (la « batterie »), on peut dans un premier temps se limiter à ne jouer que la mesure, les temps et les phrases musicales (la subdivision des temps suivra plus tard).

La main gauche (la basse) ne joue que le premier temps de la mesure, et indique ainsi la mesure. Attention ! La basse doit bien sûr aussi suivre les changements d'accords. Elle devra donc parfois jouer au milieu de la mesure, comme à la mesure 3 dans les exemples.

La main droite (l'accord) joue tous les temps de la mesure. Elle indique également la fin de la phrase musicale en arrêtant de rythmer tous les temps, comme dans la dernière mesure de l'exemple ci-dessous.

Avec ce simple rythme de base et les 27 « prises d'accords », vous pouvez désormais accompagner (presque) toutes les musiques du monde avec **son cadre harmonique** (« contrebasse et guitare » = basse et accords) et **son cadre rythmique** (« batterie » = rythme), nécessaires à l'accompagnement d'une mélodie.

IMPORTANT

Le rythme de base se joue presque toujours avec *La pédale de droite (sustain pedal)*.

Prenez maintenant n'importe quels schémas d'accords et essayez vos premiers accompagnements.

Il est essentiel d'apprendre à jouer d'autres rythmes (que le rythme de base ci-dessus) à l'**oreille**. Vous pouvez aussi inventer des rythmes vous-même, **intuitivement**, en vous basant simplement sur votre sens du rythme.

Nous examinerons, plus loin dans ce livre, d'autres rythmes et d'autres types de mesure, avec les subdivisions des temps, avec des basses intermédiaires et encore bien d'autres possibilités de variations. Les accords seront également étudiés plus en profondeur afin de pouvoir les enrichir.

Mais cela ne doit pas vous empêcher d'expérimenter le rythme, les ajouts et les variations, même sans connaissance préalable et sans partition. Tous les musiciens avec lesquels j'ai joué ont appris à jouer des accompagnements à l'**oreille** et **intuitivement** (moi y compris).

LA PARTITION D'ACCORDS

Contrairement à la partition classique, avec des notes sur une portée, une partition d'accord (« chord sheet » ou « chart ») n'est qu'un résumé de l'accompagnement, sans mélodie, et avec un minimum d'indications. Il est donc toujours indispensable d'écouter au préalable la musique, avec la partition en main, afin d'avoir une idée exacte du morceau. L'essentiel du travail préparatoire d'un musicien de pop, de rock ou de jazz se fait toujours **à l'oreille**, et jamais rien qu'à vue.¹

A la page suivante, vous trouverez un exemple de partition d'accord pour *Always Remember Us This Way* (de Lady Gaga) complétée avec des notes, des symboles et d'autres annotations qui donnent, en plus des seuls accords, des informations supplémentaires sur l'exécution de l'accompagnement. Il n'est bien sûr pas possible de décrire dans ce chapitre toutes les notations et ajouts possibles que vous pourrez rencontrer sur une partition. Mais vous trouverez ici déjà les notations les plus importantes et les plus courantes.

Titre et droits d'auteurs

Le titre n'a pas besoin d'explication. Immédiatement sous le titre, à droite, se trouvent les noms des « ayants droits », les auteurs (paroliers et compositeurs). Tout en bas se trouvent les « copyright » (droits de l'éditeur).

Tempo

En haut à gauche, on trouve une indication de tempo, « temps » en italien, mais signifiant en musique « la rapidité » du morceau.



Le morceau est une « ballade », une ballade est un morceau calme et lent.

$\text{♩} = 63$ (la noire est égale à 63 bpm) est l'indication métronomique.

« Bpm » signifie « battements par minute ». Cette indication confirme la lenteur de la pièce. 63 bpm est à peine plus rapide que le battement des secondes qui, par définition, se situe à 60 bpm.

¹ Le musicien classique a tout intérêt lui aussi à écouter à l'avance, partition en main, une (ou de préférence plusieurs) version(s) de la pièce qu'il est en train d'apprendre. L'écoute de quasi tous les morceaux de musique existants est, au XXI^e siècle, à la disposition de chacun.

La partition classique – la « transmission écrite » – a été longtemps le seul moyen de diffuser la musique à un public large, permettant ainsi à d'autres musiciens (que le compositeur lui-même) d'apprendre à jouer un (ou des) morceau(x) de musique. Et c'est donc par nécessité que la notation classique est devenue si précise au fil des siècles. La musique folklorique n'était-elle diffusée généralement qu'à un public local, et apprise à l'oreille par « transmission orale ». Mais depuis l'invention de l'enregistrement du son (environ début du XX^e siècle), et surtout depuis l'Internet (fin du XX^e siècle), tout le monde a désormais accès à quasi toutes les musiques du monde via YouTube, Spotify, etc.

On raconte une boutade, drôle mais surtout vraie, à propos des musiciens qui ne peuvent jouer qu'avec, ou à partir de, une partition (classique) : « *Quand on apprend la musique avec les yeux, il ne faut pas s'étonner qu'on devienne sourd.* » Cela souligne le fait que **tous** les musiciens devraient utiliser les oreilles pour apprendre à jouer la musique, car la musique est du son.

Tonalité

La partition d'accord nous informe également sur la tonalité du morceau. Chaque morceau est écrit dans une tonalité pré-déterminée. On comprend mieux une tonalité au travers de sa gamme. Par exemple ...

La gamme de DO est **do re mi fa sol la si do**. La particularité de cette gamme est ...

1. Qu'elle commence et s'arrête sur **do**. D'où, la gamme **de do**.
2. Que les noms des notes sont consécutifs. Il s'agit d'une « échelle ».
3. Qu'aucune de ces notes n'est haussée ni baissée (altérée avec # ou b).

La gamme de RE, par comparaison, est **re mi fa# sol la si do# re**. Pour pouvoir faire sonner cette gamme comme **do re mi fa sol la si do** (mais alors, juste un peu plus haut) il faut hausser le **fa** et le **do**. C'est pourquoi ces notes sont altérées. Elles ont toutes deux un dièse (#) qui indique qu'elles doivent être haussées d'un demi-ton (voir *Distances d'un demi-ton et d'un ton entier*). Lorsqu'un morceau est en RE on notera au début de chaque portée, « à la clef » (à côté de la clef), que tous les FA et tous les DO que l'on rencontre dans le morceau doivent être haussés. Cette indication est appelée **l'armure** (ou **l'armature**).



J = 63
BALLAD

ALWAYS REMEMBER US THIS WAY
STEFANI GERMANOTTA / NATALIE HEMBY / HILLARY LINDSEY / Lori MCKENNA

VERSE

VOCAL PNO IN - 2ND BAND IN

CHORUS

D.S. AL CODA

CODA

CLASS & JAZZ TRANSCRIPTION

COPYRIGHT © 2018 SONY/ATV MUSIC PUBLISHING, HOUSE OF GAGA PUBLISHING LLC, WARNER-BARHAM MUSIC LLC AND CO-PUBLISHERS

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Sur la partition de *Always Remember Us This Way*, l'armure est absente, il n'y a « rien à la clef ». Cela indique que le morceau est en DO car, en DO, aucune note ne doit être haussée ou baissée.



armure de la tonalité de DO

Les deux exemples de tonalités ci-dessus sont des tonalités majeures. Il existe également des tonalités mineures. Elles sonnent différemment, on dit souvent qu'elles sonnent « plus tristes » que les tonalités majeures. Et pour chaque armure existante, il y a une tonalité majeure et une tonalité mineure possibles. Par exemple ...

La gamme mineure sans armure (« rien à la clef ») est **la si do re mi fa sol la**, plus facile à retenir comme **A B C D E F G A**. Le système anglophone avec des lettres est dans l'ordre logique de la gamme mineure de LA mineur.¹ La particularité de cette gamme est ...

1. Qu'elle commence et s'arrête sur **la**.
2. Que les noms des notes sont consécutifs.
3. Qu'aucune de ces notes n'est haussée ni baissée.²

Les gammes de DO majeur et de LA mineur sont dites « relatives » (dans le sens « apparentées », comme en anglais) parce qu'elles partagent les mêmes notes (elles « partagent le même sang »).

Alors comment savoir si un morceau, avec « rien à la clef », est en DO majeur ou en LA mineur ? C'est la première et dernière note de la gamme qui nous donne la réponse. Si la gamme commence, et se termine, par DO, c'est la gamme de DO majeur. Si elle commence, et se termine, par LA, c'est la gamme de LA mineur.

Sur une partition d'accords (sans notes), on regarde l'accord de début et de fin du morceau (ce qui est en soi plus fiable que la note de début et de fin de la mélodie). L'accord de fin, surtout, nous donne (généralement³) la réponse.

Always Remember Us This Way commence par un accord de **Am** (LA mineur) et se termine par un accord de **C** (DO majeur). Ce n'est évidemment pas une coïncidence, puisque les deux tonalités sont relatives. Mais le doute demeure : le morceau est à la fois en LA mineur et en DO majeur. En cas de doute, l'accord final est décisif. *Always Remember Us This Way* se termine par un accord de **C** et est donc en **C** (DO majeur).

Voir les [Tonalités et leurs armures](#).

¹ Un piano (avec un clavier complet) commence, à l'extrême gauche, par la gamme de LA mineur : A B C D E F G A. A l'extrême droite, il se termine par la gamme de DO majeur : do re mi fa sol la si do.

² Il faudrait ici un point 4 : Qu'elle est mineure (ou majeure). Voir [Tonalités et leurs armures](#).

³ J'aimerais ici pouvoir écrire « toujours ». Les morceaux composés « selon les règles » se terminent toujours par le bon accord final. Mais dans la musique pop récente, il est assez courant de laisser un morceau « en suspens » à la fin, « sans résolution », sans l'accord final correct et attendu.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Pour un accompagnateur débutant, qui ne joue qu'à partir des symboles d'accords, il n'est pas vraiment nécessaire de savoir la tonalité et l'armure du morceau. Les symboles d'accords se notent indépendamment de l'armure (contrairement aux notes qui sont toujours dépendantes de l'armure).

Mais pour les musiciens qui improvisent, qui transposent ou qui arrangent, il est indispensable de connaître la tonalité du morceau. Et tout accompagnateur, même débutant, sera tôt ou tard confronté à l'improvisation, à la transposition et/ou à l'arrangement.

Les lecteurs qui veulent tout savoir sur les gammes, les tonalités et les accords, ainsi que sur l'improvisation, la composition et l'arrangement, peuvent télécharger gratuitement mon livre [Parent Scales and Chord Scales](#), un livre sur « l'harmonie jazz » (« théorie des accords ... »).

Chiffre de mesure

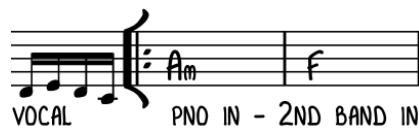
Le morceau est écrit en mesure de 4/4 (à lire littéralement comme « quatre quarts »), ce qui est indiqué clairement par le chiffre de mesure au début du morceau, juste à côté de la clef.



Nous étudierons les différents types de mesure possibles dans les chapitres *Variations rythmiques* et *Notation rythmique (Durée du son)*.

Début du morceau

Les notes, tout au début, indiquent comment démarrer le morceau.



Ces notes doivent être chantées par le « vocal » (le chant), et le « pno » (abréviation de piano) entre en jeu (« pno in ») immédiatement après avec une mesure de **Am**, suivie d'une mesure de **F**, et ainsi de suite. « 2nd band in » signifie que, lors de la reprise (« 2nd », quand on jouera ce passage pour la 2^{ème} fois – voir structure du morceau et signes de reprises ci-dessous), le « band » (le groupe de musiciens en son entier) doit entrer en jeu (« in »).

Structure du morceau

Barres de mesure

Le morceau est divisé en mesures, délimitées par des barres de mesure.



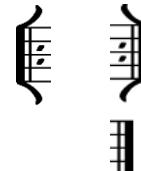
Parfois ces barres de mesure sont raccourcies, par commodité visuelle uniquement.



Doubles barres de mesure

Les doubles barres de mesure servent à séparer les parties musicales. À la fin de la première ligne, on trouve une double barre qui indique que la première partie du morceau se termine ici (et par conséquent, que la deuxième partie commence juste après). On trouve des doubles barres à la fin de chaque ligne, bien que celles-ci ont quelques fois un aspect un peu différent (dont nous verrons l'utilité plus loin).

Double barre de mesure



Signes de reprises (qui sont aussi des doubles barres de mesure)

Barre de fin (double barre aussi; le morceau se termine ici.)

Parties du morceau

Les mots anglais, encadrés en haut de chaque ligne, désignent les différentes parties du morceau :

VERSE (couplet, strophe) au-dessus de la 1^{ère} ligne, **CHORUS** (refrain) au-dessus de la 2^{ème} ligne et
MID-PART (partie du milieu) au-dessus de la 3^{ème} ligne. Et, à la fin de la 4^{ème} ligne on trouve aussi le
OUTRO (sortie du morceau).

Devant la 4^{ème} ligne on trouve le mot **CODA** (qui veut dire « queue » en italien¹) avec un signe de coda lui correspondant.



Il s'agit de la fin, la « queue », du morceau. Ce mot-ci n'est pas encadré comme les autres parce que la fin est rarement une nouvelle partie de morceau. Dans ce cas-ci, la coda est en fait la prolongation du refrain, suivie de trois mesures de « outro ».²

¹ Vous aurez remarqué qu'en plus des mots anglais (assez logique pour une chanson anglaise) on utilise beaucoup de mots italiens. Ces mots nous viennent de la Renaissance, époque à laquelle l'Italie était le centre européen de la musique. Et c'est à cette époque que l'écriture musicale (classique) s'est installée.

En tant que copiste (celui qui écrit les partitions), je fais toujours le choix d'utiliser la langue dans laquelle la chanson a été écrite (et que je maîtrise) : l'anglais pour la chanson anglaise, le néerlandais pour la chanson néerlandaise et le français pour la chanson française (seules langues que je maîtrise). Mais il est, encore aujourd'hui, impossible d'écrire une partition sans recourir à de nombreux termes musicaux hérités de la « grande ère italienne ».

Sous l'influence grandissante de la chanson anglophone et du jazz, on trouve maintenant (depuis le 20^{ème} siècle) de plus en plus de termes musicaux en anglais. Une partition d'accords contiendra donc aussi souvent des mots et des concepts d'origine anglophone.

² Le mot « outro » est une invention assez amusante des musiciens anglophones. S'il existe une « INTro » (abréviation de « introduction »), il faut bien qu'il y ait une « OUTro » aussi, n'est-ce pas ? Sauf que le mot « outroduction » n'existe en aucun langage connu.

Numéros de mesure

Au début de chaque ligne (sauf la première ligne) se trouve un nombre indiquant qu'il s'agit de la « énième » mesure du morceau (la 9^{ème} mesure dans l'exemple ci-dessous). Il est ainsi facile de se signaler mutuellement où l'on se trouve pendant une leçon ou une répétition : « Nous allons reprendre à la mesure 9. »



Répétitions de mesures



Ceci un signe de répétition fort courant sur les partitions d'accords (moins courant sur les partitions classiques). Il indique que ces 4 mesures sont les mêmes que les 4 mesures précédentes, ou en d'autres termes, que les 4 mesures précédentes doivent être rejouées.

Ces signes de répétition existent aussi pour 2 mesures, ou pour une seule mesure.



Répétez les 2 mesures précédentes.



Répétez la mesure précédente.

Barres de reprise

Les barres de reprise, que nous avons déjà rencontré précédemment sous forme de doubles barres de mesure, sont utilisées dans quasi toutes les partitions, qu'elles soient d'accords ou classiques. Les parties du morceau qui se trouvent entre ces barres de reprise doivent être jouées deux fois. Les barres de reprise « classiques » sont un rien plus discrètes (sans les crochets saillants).

Barres de reprise « classiques »



« répétez cette partie »



Barres de reprise « jazz »



« répétez cette partie »



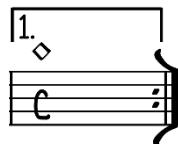
La barre droite/arrière :|| est celle qui doit attirer l'attention du lecteur. Dès qu'on la rencontre, on sait qu'il faut reprendre à partir de la barre gauche/avant. ||:|

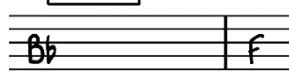
Si on ne trouve pas cette barre gauche/avant, on reprend depuis le début du morceau.

Il arrive parfois qu'il faille jouer plus de deux fois. Cela sera alors clairement indiqué en haut de la barre droite/arrière, comme par exemple, PLAY 3x (jouez 3x).

Prima Volta, Seconda Volta (Terza Volta ...)

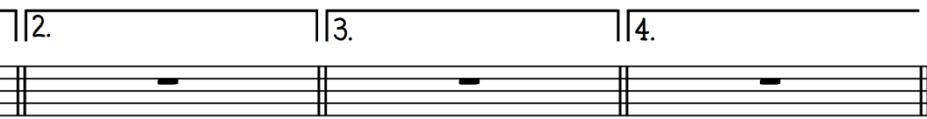
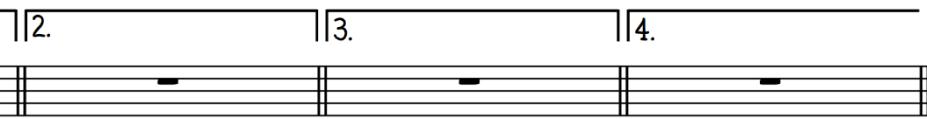
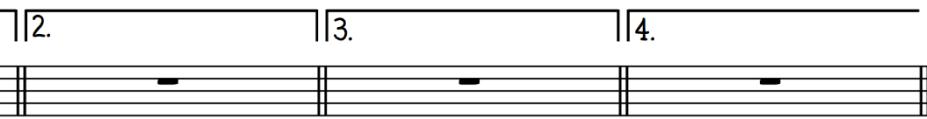
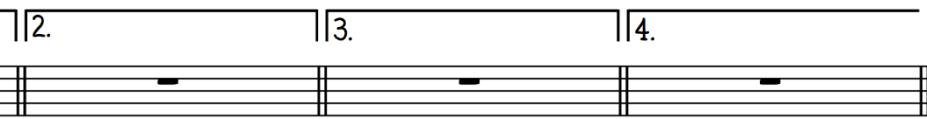
Il arrive souvent qu'une partie répétée (la deuxième fois) se termine différemment de la première fois. On indique cela avec des crochets de « Prima volta » et de « Seconda volta », ce qui veut dire « au premier tour » (la première fin) et « au deuxième tour » (la deuxième fin) en italien.

1.  « La **prima volta** » (lors de la 1^{ère} fin) on joue l'accord de **C**, suivi de la reprise.

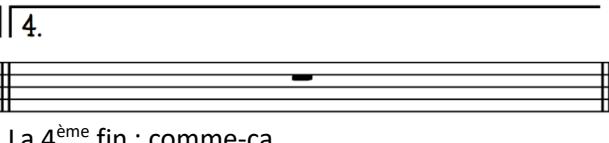
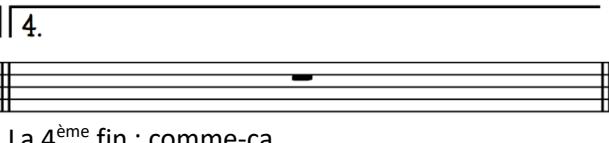
2. **MID-PART**  « La **seconda volta** » (lors de la 2^{ème} fin), en fin de reprise, on joue le Mid-Part (la partie du milieu) en commençant avec l'accord de **Bb**, suivi d'un accord de **F**, et ainsi de suite.

On n'est pas limité à une « première » et une « deuxième » fin. On trouvera aussi parfois une « troisième » (Terza volta) et une « quatrième » (Quarta volta) fin (et même plus : Quinta, Sesta, ...). Cela donnera également le nombre de fois qu'il faut jouer la répétition (au lieu du PLAY 4x).

Exemples :

1.  | 2.  | 3.  | 4. 

La 1^{ère} fin : comme-ci La 2^{ème} fin : comme-ça La 3^{ème} fin : ainsi La 4^{ème} fin : comme-ci

1.2.3.  | 4. 

La 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} fin : comme-ci La 4^{ème} fin : comme-ça

1.3.  | 2.4. 

La 1^{ère} et 3^{ème} fin : comme-ci La 2^{ème} et 4^{ème} fin : comme-ça

Dal Segno, Da Capo, Coda, Fine

A la fin du Mid-Part, on trouve un autre type de signe de reprise, D.S. AL CODA. Il s'agit de l'abréviation de « Dal segno al coda », qui signifie en italien « du signe à la coda (queue) ». Par « le signe » (Segno), nous entendons le signe **S barré** en haut de la mesure 9 (début du refrain).

Il faut donc reprendre à partir du Segno , jusqu'au symbole de Coda. 

Et le symbole de Coda annonce qu'il faut maintenant entamer la coda (dernière ligne).

Ce type de reprise se retrouve également sous d'autres formes, comme :

D.C. AL CODA: Da capo (« tête » en italien) al coda

signifie qu'il faut reprendre depuis le début du morceau (la tête) jusqu'au symbole de Coda.

D.S. AL FINE: Dal segno al fine

signifie qu'il faut reprendre depuis le Segno jusqu'au mot **FINE** (« fin » en italien) qui se trouve quelque part au-dessus d'une mesure (absent dans *Always Remember Us This Way*).

D.C. AL FINE: Da capo al fine

signifie qu'il faut reprendre depuis le début jusqu'au mot **FINE**.

Notation rythmique

On trouve parfois, au-dessus des accords, une notation rythmique qui indique le rythme des accords.

La notation rythmique est exactement pareil à la notation rythmique classique, mais sans préciser la hauteur des notes (sans spécifier s'il s'agit d'un DO ou d'un RE ou encore d'une autre note). C'est pour cela que les « ronds » des notes (symbole de la hauteur) sont remplacés par des « tirets », des « croix » ou des « blocs » (et parfois encore d'autres « têtes de notes » moins courantes).

NOTATION RYTHMIQUE CLASSIQUE (HAUTEUR DE LA NOTE : SI)

RONDE BLANCHES NOIRES CROCHES DOUBLES CROCHES

NOTATION RYTHMIQUE AVEC BLOCS ET TIRETS (SANS HAUTEUR DE NOTE)

NOTATION RYTHMIQUE AVEC BLOCS ET CROIX (SANS HAUTEUR DE NOTE)

Pour les lecteurs qui ne connaissent pas ou peu la notation rythmique, voir le chapitre [Notation rythmique \(Durée du son\)](#) à la fin de ce livre.

Mesures 13 à 16 de *Always Remember Us This Way*

Mesure 13 :

- 1 noire (1 temps) pour l'accord de **F**
- 1 croche (1 demi temps) pour l'accord de **G**
- 1 croche reliée à une blanche (2 temps et demi) pour l'accord de **Am**

Mesure 14 : idem que mesure 13, mais cette fois avec l'accord de **C** au lieu du **Am**.

Mesure 15 : Les deux accords (**F** et **G**) doivent être maintenus 2 temps (1 blanche pour chaque). Ce rythme-ci est noté entre parenthèses parce que ces accords doivent être joués en rythme de base à la reprise, deux temps pour chaque accord (jouer les deux temps plutôt que de maintenir les accords durant les deux temps).

Mesure 16 : L'accord de **C** doit être maintenu pendant 4 temps (1 ronde).

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Mesures 24 en 25 (ci-dessous) : même notation rythmique que pour les mesures 13 en 14.

Syncop, ou anticipation de l'accord

On trouve parfois aussi une notation rythmique (incomplète) qui indique qu'un accord doit être anticipé (= joué en avant du temps).

L'accord de **G** (1^{ère} mesure) doit être anticipé d'une croche.

(= doit être joué une croche avant le 3^{ème} temps)

L'accord de **C** (2^{ème} mesure) doit être anticipé d'une double-croche.

(= doit être joué une double-croche avant le 1^{er} temps)

Répartition des accords dans la mesure

Lorsqu'il n'y a qu'un seul accord dans la mesure, on joue l'accord (en rythme de base) autant de fois qu'il y a de temps dans la mesure : 4x dans la mesure de 4/4.

Lorsqu'il y a deux accords dans la mesure, ils sont repartis de façon égale : chaque accord prend deux temps (= 4 temps), comme aux mesures 15, 26 et 27 de *Always Remember Us This Way*.

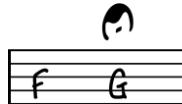
Lorsqu'il y a quatre accords dans la mesure, ils sont repartis de façon égale : chaque accord prend un temps (= 4 temps).

Mais, il se peut qu'il y ait trois accords dans une mesure à 4 temps. Dans ce cas, le nombre de temps donné à chaque accord est indiqué au moyen de tirets au-dessus des accords.

Il arrive aussi que le morceau exige que, dans une mesure avec deux accords, la répartition ne soit pas égale. Ceci est également indiqué par des tirets au-dessus des accords.

Point d'orgue

Sur la partition de *Always Remember Us This Way* on trouve, au-dessus de l'accord de **G** à la mesure 26, un **point d'orgue**.



Ce symbole indique que le rythme doit être arrêté sur cet accord (« break » ou « stop ») et que l'accord doit être maintenu plus longtemps que noté (plus de deux temps dans ce cas précis). Le temps de maintien est laissé à l'appréciation de l'accompagnateur (**ad lib** – voir plus loin) ou est convenu entre les musiciens du groupe.

Remarques additionnelles

Always Remember Us This Way comprend également toutes sortes de commentaires supplémentaires « libres » comme ceux qui figurent en bas de la coda (la dernière ligne). Le copiste qui écrit la partition est en effet libre d'écrire tout ce qu'il juge important de communiquer à l'interprète/accompagnateur/lecteur.

- **BREAK DOWN** indique une baisse brusque de force, de tempo et d'énergie.
- **POCO RIT.** (abréviation de) « poco ritenuo » qui veut dire « un peu ralentir » en italien.
- **AD LIB** est l'abréviation de l'expression latine « ad libitum » qui signifie « au choix ». Comme au paragraphe précédent « le temps de maintien du point d'orgue est ad lib » c.à.d. « laissé à l'appréciation de l'accompagnateur » ou encore « au choix ».
- **VOCAL AD LIB** signifie donc que le chant peut s'exprimer librement, peut faire des ajouts, peut improviser.
- **RUBATO** (ou parfois **TEMPO RUBATO**, ce qui veut dire « temps dérobé » ou « temps volé » en italien¹) signifie que le tempo est libre et qu'on alterne accélérations et ralentissements.

La plupart de ces commentaires sont liées à des variations de la dynamique (variations de puissance, d'énergie et/ou de tempo). Voir [Variations dynamiques](#).

Alternate changes

On trouve parfois, au-dessus des accords, d'autres accords entre parenthèses. Les anglophones appellent cela des « alternate changes ». Il s'agit d'un réharmonisation possible du morceau, « d'accords alternatifs ». A titre d'exemple (un peu forcé), voici une réharmonisation possible pour la mesure 15 (et 26) de *Always Remember Us This Way*.



¹ Pourquoi « temps volé » ? Lorsque la musique est accélérée, on enlève, on « vole », du temps au morceau. Le temps volé doit alors être compensé par un retard équivalent. Et vice versa. De cette façon, le morceau gardera sa durée prévue à l'origine. Mais de nombreux musiciens interprètent le terme « rubato » dans un sens (encore) plus libre.

Lead sheet

Lorsque, en plus des accords, la mélodie est écrite sur la partition, parfois avec le texte de la chanson noté en regard (comme ci-dessous), on parle d'un « lead¹ sheet » (au lieu d'un « chord sheet »).

A musical lead sheet featuring a single-line melody on a staff. Above the staff, the letters 'F', 'G', and 'C' are positioned above the first, second, and third measures respectively, indicating the chords. Below the staff, the lyrics 'A - AL-WAYS RE-MEM-BER US THIS WAY' are written in capital letters, corresponding to the melody notes.

¹ Le chant ou la mélodie principale d'un morceau est appelé en anglais le « lead ».

VARIATIONS RYTHMIQUES

Les 5 concepts de variation

J'entends souvent mes élèves me demander : « *Je connais maintenant les accords et je peux les rythmer, mais je fais toujours la même chose. Que puis-je faire pour varier mes accompagnements ?* »

On peut ramener les variations possibles à seulement « 5 concepts » :

Le Rythme, la Dynamique, les Positions d'accords, la Densité de l'accord, les Approches

Ces concepts seront examinés en détail, chapitre par chapitre. Il m'est impossible de décrire toutes les variations. Ce livre ne donne qu'un aperçu limité d'un certain nombre de « clichés » et des techniques les plus couramment utilisées. D'autres techniques plus créatives sont bien sûr toujours possibles. On reconnaît un bon compositeur, arrangeur, improvisateur à son style propre et surprenant. C'est pourquoi il est utile de bien garder à l'esprit ces « 5 concepts », et de les approfondir, lorsque l'on cherche à varier les accompagnements.

Osez expérimenter avec les « 5 concepts de variation », à l'oreille et à l'intuition.

Rythme de base en mesures simples

Reprendons le rythme de base de l'accompagnement d'accord en mesure de 4/4, ci-dessous avec rajout de l'accentuation.

Le chiffre de mesure 4/4 est très souvent remplacé par un **C**.

Lorsqu'on joue et qu'on compte la mesure, il est très important d'être conscient de l'accentuation naturelle et du **sens** de la mesure que celle-ci provoque.

>¹ indique l'accent **fort** (souligné par la basse à la main gauche).

–² indique l'accent **mi-fort** (exactement à la moitié de la mesure).

Les autres temps sont les temps faibles (mais forts par rapport aux subdivisions du temps).

¹ Ce symbole > (martellato) est, sur partition, le symbole habituel pour une note « accentuée ».

² Ce symbole – est, sur partition, le symbole habituel pour une note « soutenue » (tenuto).

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Voir Accentuation naturelle binaire « en 4 » et Accentuation naturelle ternaire « en 3 » pour plus d'explications à ce sujet.

Une variation fort courante, pour un accompagnement en 4/4, est le passage au « **halftime** » (mesure en 2/2, ou « *alla breve* », ou encore en « **C barré** » => voir le « *chiffre* » de mesure ci-dessous). Cela donne un accompagnement plus lent, plus tranquille, qui alterne bien avec le rythme plus rapide, plus actif, de l'accompagnement en 4/4. (Voir aussi Activité rythmique.)

En mesure de 3/4, typiquement « la valse », on alterne basses et accords.

En mesure de 2/4, typiquement « la marche », les basses sont aussi alternées avec les accords, mais plutôt en demi temps, ou en « *contretemps* ». Afin de ne pas devoir répéter la même basse (la fondamentale) à chaque temps on utilise la quinte de l'accord¹ comme basse « auxiliaire ».

On peut bien sûr aussi alterner les basses et les accords en 4/4. Cela permet de jouer le tout uniquement avec la main gauche, en sautant de la basse à l'accord. Cette technique se nomme le « *stride* » (en jazz). La main droite, libérée, peut ainsi jouer la mélodie (voir Rajouter la mélodie).²

¹ La quinte de l'accord est le 5^{ème} degré, à compter à partir de la fondamentale.

Par exemple pour l'accord de **C** : **DO=1 (fondamentale)**, RE=2, MI=3, FA=4, SOL=5 (**quinte**).

Astuce : La quinte a, sur un clavier de piano, toujours la même couleur (blanche/noire) que la fondamentale, à l'exception de **B (si)** avec **F# (fa#)** pour quinte, en **Bb (si bémol)** avec **F (fa)** pour quinte.

² Cette technique nécessite des sauts précis et n'est donc pas la plus adaptée aux pianistes débutants.

Rythme de base en mesures composées

La mesure en 6/8	est composée de	2 temps	chacun subdivisé en 3.
La mesure en 9/8	est composée de	3 temps	chacun subdivisé en 3.
La mesure en 12/8	est composée de	4 temps	chacun subdivisé en 3.

La différence entre les mesures composées et les mesures simples n'est audible qu'au niveau de la subdivision du temps : une subdivision **ternaire** (« en 3 ») pour les mesures composées, contre une subdivision **binaire** (« en 2 ») pour les mesures simples. Nous verrons plus loin comment faire entendre cette différence au niveau des subdivisions. Mais, en rythme de base (au niveau des temps), il n'y a pas de différence notable entre les mesures simples et les mesures composées.

Quoique, dans la mesure en 6/8 (en 2 temps), on accompagnera moins souvent dans le style typique de la « marche », et en mesure en 9/8 (en 3 temps), on jouera moins souvent en « valse » (on n'alternera pas d'office les basses et les accords).

The image shows three staves of piano sheet music, each representing a different time signature: 6/8, 9/8, and 12/8. The staves are arranged vertically. Each staff has two systems of measures. The top system of each staff begins with a bass note followed by an eighth-note rest. The first measure of the top system is labeled with a 'C' above the staff. The second measure is labeled with an 'Am' above the staff. The third measure is labeled with a 'Dm' above the staff. The fourth measure is labeled with a 'G' above the staff. The fifth measure is labeled with a 'C' above the staff. The bottom system of each staff begins with a bass note followed by an eighth-note rest. The first measure of the bottom system is labeled with a 'C' above the staff. The second measure is labeled with an 'Am' above the staff. The third measure is labeled with a 'Dm' above the staff. The fourth measure is labeled with a 'G' above the staff. The fifth measure is labeled with a 'C' above the staff. The bass notes are indicated by a 'B' with a vertical line through it, and the rests are indicated by a 'R' with a vertical line through it. The measures are separated by vertical bar lines, and the measures within each system are separated by vertical bar lines. The time signature is indicated at the beginning of each staff: '6/8', '9/8', and '12/8'. The key signature is indicated by the letters above the staff: 'C', 'Am', 'Dm', 'G', and 'C' respectively. The bass notes are indicated by a 'B' with a vertical line through it, and the rests are indicated by a 'R' with a vertical line through it. The measures are separated by vertical bar lines, and the measures within each system are separated by vertical bar lines.

Basses intermédiaires

Une variation rythmique que les accompagnateurs débutants découvrent très souvent par eux-mêmes est l'ajout d'une basse intermédiaire, entre les temps, juste avant le changement d'accord.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

A musical score for piano in common time (indicated by '4'). The score consists of two staves: treble clef and bass clef. The top staff shows chords C, Am, Dm, G, and C. The bottom staff shows bass notes corresponding to these chords. Measure 1: C (chord), bass note B. Measure 2: Am (chord), bass note F. Measure 3: Dm (chord), bass note A. Measure 4: G (chord), bass note E. Measure 5: C (chord), bass note B.

Les basses intermédiaires peuvent se jouer n'importe où dans la mesure. Les bassistes, par exemple, jouent très souvent des basses intermédiaires juste avant les temps accentués (avant le 1^{er} temps fort et avant le 3^{ème} temps mi-fort).

The same musical score as above, but with intermediate bass notes added. In measure 1, a bass note G is added between the first and second beats. In measure 2, a bass note D is added between the first and second beats. In measure 3, a bass note C is added between the first and second beats. In measure 4, a bass note B is added between the first and second beats.

Ponctuation (breaks)

Pour bien faire entendre la structure d'un morceau, on peut utiliser des « breaks » toutes les 4 mesures (suivant la carrure) et dans les transitions entre les phrases et les parties musicales. Un « break » signifie « rompre avec la régularité du rythme (ou du « groove » en anglais).

On ponctue ainsi le texte musical (tout comme en langue écrite) avec des « virgules » (petits breaks, courts et discrets) et des « points » (breaks plus importants, plus longs et plus frappants).

Par souci de clarté, je note ci-dessous les breaks en grosses notes, et le groove en petites notes.

The musical score is divided into two sections: 'COUPLET' and 'C'. The top section shows chords C, Am, Dm, G, and C. The bottom section shows chords C, Am, Dm, G. Large notes are used to indicate breaks: in the first section, a large note 'G' follows the Am chord; in the second section, a large note 'G' follows the Dm chord. Small notes are used to indicate the 'groove': in the first section, small notes are played between the Am and Dm chords; in the second section, small notes are played between the Am and Dm chords, and a large note 'G' follows the Dm chord.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled "REFRAIN" and shows chords F, C, Am, and G. The bottom staff shows the same chords with different bass notes. The music consists of four measures.

Subdivision des temps

Technique « main/pouce »

On utilise très souvent la « technique main/pouce ¹ » pour faire entendre les subdivisions des temps. La main (droite) – tous les doigts sauf le pouce – joue les temps. Le pouce, lui, joue les subdivisions entre les temps. L'accord est « brisé » en deux morceaux.

Parfois, le pouce (droit) est à peine audible. On parle alors de « ghost notes » (« notes fantômes » en anglais). Pour rendre le concept de ghost notes plus visible sur la partition, j'ai noté les notes jouées par le pouce en petit dans les exemples qui suivent.

Les basses en octave à la main gauche permettent également d'alterner entre le petit doigt et le pouce (« technique petit doigt/pouce »).

The musical score consists of a single staff with a bass clef. It shows a 4-measure pattern with chords C, Am, Dm, and G. Above each measure, arrows indicate the subdivision: C, Am, Dm, and G. Below the bass clef, numbers 5, 1, 5, and 1 are shown under the bass notes, indicating which fingers to use.

Avec le pouce (droit) jouant les subdivisions des temps, la différence entre la mesure simple de 4/4 – avec une subdivision **binaire** (« en 2 »), comme ci-dessus – et la mesure composée de 12/8 – avec une subdivision **ternaire** (« en 3 »), comme ci-dessous – devient maintenant tout-à-fait claire.

¹ L'expression « technique main/pouce » n'est pas du tout courante. Elle décrit pourtant une technique tant utilisée qu'il est étonnant que l'on ne l'entende pas plus souvent, et ce dans toutes les langues.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

12/8

12/8

C A_m D_m G C

Alternance pouce gauche / pouce droit

Les temps peuvent également être subdivisés « en 4 » doubles croches (subdivision **binaire** également, car subdivision paire). Afin de faciliter une exécution rapide, on peut le faire par exemple en alternant les pouces droit et gauche.

C

A_m

D_m

G

C

L'alternance des pouces gauche et droit est une technique très courante, dans toutes sortes de styles et de rythmes. Les deux pouces jouent ainsi une sorte de percussion supplémentaire, généralement en ghost notes (plutôt discrètement), entre les accents principaux.

Ternaire, Shuffle et Swing

Un rythme très typique utilisé surtout en Blues et en Boogie est le « Shuffle » (en anglais « shuffle » signifie « secouer » => un rythme secoué ou saccadé). Il s'agit d'un rythme ternaire (mesure composée) dont on ne joue pour chaque temps que la 1^{ère} et la 3^{ème} croche de la subdivision. Cela génère un rythme « long – court – long – court – long ... » très reconnaissable.

Ce rythme « long – court – long – court – long ... » est aussi typique pour certains styles traditionnels comme la gigue irlandaise, la tarentelle napolitaine, la marche en 6/8 ... Mais, ce qui différencie le « shuffle » est ...

L'accentuation typique en Blues/Boogie/Jazz/Rock ou « l'accentuation inversée ». Dans ces styles, ce sont les temps faibles (2^{ème} et 4^{ème} temps) qui sont accentués au lieu des temps forts (1 et 3).

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

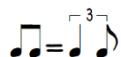
A musical score for piano in 12/8 time. The top staff shows chords C, Am, Dm, G, and C. The bottom staff shows bass notes. The measure starts with an eighth note followed by a sixteenth note.

Le « swing » (anglais pour « balancer ») est très similaire au shuffle, mais moins « saccadé ». Le swing est un rythme typiquement jazz. Le swing (le balancement) sera plus ou moins audible (plus ou moins ternaire) selon le tempo du morceau : plus le morceau est rapide, moins le swing est audible. Pour apprendre à bien swinguer, il faut surtout beaucoup écouter de la musique qui swingue.

Les rythmes ternaires en mesures composés sont particulièrement difficiles à lire, surtout pour les débutants. C'est pourquoi on préfère souvent les écrire en 4/4 (mesure simple, binaire, plus facile à lire), avec une remarque en haut de la partition indiquant qu'il s'agit en fait d'un rythme ternaire, par exemple **TERNAIR** ou **SWING** ou **SHUFFLE**. Comparez l'exemple ci-dessous en 4/4, avec l'exemple précédent, identique, mais en 12/8.

A musical score for piano in 4/4 time, labeled **SWING**. It shows the same chords and bass notes as the previous 12/8 example. A notation symbol for swing rhythm is shown next to the word **SWING**.

Dans ce dernier exemple on peut voir, à côté du mot **SWING**, une deuxième notation qui indique qu'il s'agit d'un rythme ternaire.



Ceci est appelé une « modulation métrique » qui dit « jouez deux croches comme (=) une noire + une croche dans un triolet ». En d'autres termes, vous devez subdiviser chaque temps en trois croches (en triolet de croches) et n'en jouer que la 1^{ère} et la 3^{ème}, exactement la description du shuffle au début de ce sujet.

Par opposition, lorsqu'on veut préciser qu'une partition écrite en 4/4 n'est pas un swing, ni un shuffle, ni un rythme ternaire – typiquement dans les milieux jazz où l'on a tendance à faire swinguer tous les morceaux – on l'indique par la remarque **STRAIGHT 8THS** (qui veut dire « croches régulières »).

Arpèges

Dans un **arpège**¹ l'accord « brisé » se joue note par note. Cette technique donne à l'accompagnement une certaine « grâce mélodieuse », et elle permet de jouer facilement dans n'importe quel type de subdivision des temps (« en 2 », « en 3 », « en 4 »).

Il existe de nombreuses autres combinaisons possibles, par exemple ...

- En alternance, en commençant par le milieu suivi du haut
- En alternance, en commençant par le milieu suivi du bas

Eventuellement aussi en supprimant une des « voix ».

- Supprimer la note supérieure
- Supprimer la note moyenne
- Supprimer la note inférieure

Soyez créatif !

¹ Le terme italien « arpeggio » (arpège) est dérivé du mot « arpa » (harpe). « Jouer comme sur une harpe ».

Arpèges main gauche

Les arpèges sont aussi souvent utilisés pour jouer les accords à la main gauche. Mais, le registre grave du piano (plus bas que le DO grave) ne convient pas aux accords complets (trop « pleins »). Le son devient « boueux » (traduction de l'anglais « muddy ») ou « gras ». On enlève donc généralement la tierce¹ à l'accord. On ne garde que la fondamentale (petit doigt = 5), la quinte (index = 2) et la note d'octave (répétition de la fondamentale à l'octave) (pouce = 1).

La main gauche en arpèges peut jouer tous les temps (ou éventuellement aussi les subdivisions), libérant ainsi la main droite pour pouvoir Rajouter la mélodie à l'arrangement.

FONDAMENTALE QUINTE OCTAVE QUINTE FOND. QUINTE OCT. QUINTE FOND. OCT. FOND. OCT. ACCORD
FOND. QUINTE TIERCE QUINTE FOND. QUINTE TIERCE QUINTE FOND. TIERCE FOND. TIERCE SANS TIERCE

Si l'on désire garder la tierce de l'accord (main gauche), on la joue au-dessus de la note d'octave. Grâce à la position « large » de l'accord, on évite le son « boueux » qu'il aurait en position « étroite ».

Les positions larges nécessitent de grands écarts de la main et ne conviennent donc pas aux pianistes ayant de petites mains, à moins de laisser la main pivoter légèrement sur la quinte. Les grandes mains utilisent de préférence le majeur (= 3) comme pivot, tandis que les petites mains devraient utiliser plutôt l'index (= 2). (La flèche ondulée à côté de l'accord final à la main gauche indique qu'il faut arpéger rapidement l'accord de bas en haut.)

FONDAMENTALE QUINTE TIERCE QUINTE FOND. QUINTE TIERCE QUINTE FOND. TIERCE FOND. TIERCE ACCORD
FOND. QUINTE TIERCE QUINTE FOND. QUINTE TIERCE QUINTE FOND. TIERCE FOND. TIERCE AVEC TIERCE

L'utilisation de subdivisions, jouer avec plus de notes par mesure, permet d'enrichir les arpèges (les accords) avec le doublage de certaines notes d'accord, et même avec des notes de passage² entre les notes d'accord (ce qui est d'ailleurs concevable aussi pour les arpèges main droite). Les accords seront généralement joués en positions larges, dépassant l'octave.

¹ La tierce de l'accord est le 3^{ème} degré, à compter à partir de la fondamentale.

Par exemple pour l'accord de C : DO=1 (fondamentale), RE=2, MI=3 (ou tierce).

² Pour comprendre ce que sont des notes de passage, voir Varier en utilisant des approches.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

C Am Dm G C

1 5 1 2 3 2 1 5 1 5 1 2 3 2 1 5 1 5 1 3 1 5 1 3 TRIADE

Les petits chiffres, juste en dessous des notes, donnent le doigté.

Les grands chiffres, plus bas, indiquent les degrés de l'accord : 1 = fondamentale ou note d'octave (redoublement de la fondamentale), 5 = quinte, 2 = seconde (passage entre 1 et 3), 3 = tierce.

Déplacement des accents (syncopes)

Vous trouverez plus d'informations sur ce sujet au chapitre sur la [Notation rythmique \(Durée du son\)](#).

La technique main/pouce et la technique de l'arpège sont fort utiles pour apprendre à déplacer les accents, ou en d'autres termes, pour apprendre à placer des syncopes dans la mesure. Ainsi en 4/4, les 8 croches – normalement regroupées en deux groupes égaux de 4 croches (4+4), ou en quatre groupes égaux de 2 croches (2+2+2+2) – peuvent être groupées de façon inégale, comme 3+3+2 (un regroupement très courant, appelé parfois accentuation « rumba »).

Ceci provoque un déplacement d'accent **entre**, plutôt que sur, **les temps**. La basse, qui dans l'exemple continue à jouer sur le 1^{er} et le 3^{ème} temps, permet de mieux ressentir ce changement d'accentuation (anticipation du 3^{ème} temps) par rapport aux temps forts. Une fois que cette nouvelle accentuation est bien assimilée, on peut supprimer les subdivisions (par exemple le pouce dans la mesure 1 ci-dessus) pour ne garder que les accents (avec la syncope/anticipation).

D'autres types de regroupements sont possibles. Ci-dessous avec anticipation du 4^{ème} et du 1^{er} temps.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Two staves of piano sheet music. The top staff shows chords C, Am, Dm, G, and C. The bottom staff shows chords C, Am, Dm, G, and C. The top staff uses eighth-note chords, while the bottom staff uses quarter-note chords.

Rythmes complexes

Lorsque les deux mains ont chacune à jouer une combinaison rythmique différente, avec quelquefois des déplacements d'accent, la coordination des deux mains devient de plus en plus complexe. Apprendre à jouer des rythmes complexes nécessite d'avoir bien appris à sentir l'effet de syncopé. Une bonne façon d'apprendre à jouer ce genre de rythme est de le construire « pas à pas » et en « boucles » répétitives. Ci-dessous un exemple pour un rythme de Bossa Nova.

Three staves of piano sheet music illustrating the step-by-step construction of a Bossa Nova rhythm. The first staff shows '1er PAS' with vertical bar lines. The second staff shows '2ème PAS'. The third staff shows '3ème PAS (ETC.)'. The final staff is labeled 'RÉSULTAT FINAL : BOSSA NOVA'.

Important : Chaque pas doit être joué des dizaines de fois, au métronome, jusqu'à ce que le rythme puisse être joué avec la plus grande assurance et à un tempo assez élevé. Ce n'est que quand vous **ressentez** le rythme (et que vous ne le pensez plus) que vous pourrez passer à l'étape suivante.

Styles

Dans cette étude sur les variations rythmiques, nous avons abordé principalement des techniques, et non pas des styles (sauf quelques-uns à titre d'exemple). Afin d'apprendre de nouveaux rythmes et de nouveaux styles, il est essentiel d'**écouter** les styles que l'on souhaite apprendre. Accompagnez au piano un enregistrement (YouTube, Spotify, ...) du morceau que vous voulez apprendre jusqu'à ce que vous **sentiez** comment votre accompagnement s'adapte au morceau.

Apprendre à jouer des rythmes et des styles à partir d'une partition présente trois inconvénients majeurs. (1) C'est souvent beaucoup plus difficile et laborieux que l'apprentissage à l'oreille. (2) Pour chaque style que vous voulez apprendre, vous devrez trouver un morceau dans le bon style, bien arrangé et techniquement faisable. (3) Chaque partition, chaque morceau, chaque arrangement, vient avec ses propres variations/créations à l'intérieur du style même, ce qui empêche de se faire une idée plus généraliste du style qu'on cherche à apprendre.

Le livre [Piano Rhythm Patterns](#) (de Bob Kroepel – 1977) offre une belle palette de styles différents. Il présente des rythmes, de simples à plus complexes, de façon fort accessible.

VARIATIONS DYNAMIQUES

Plus ou moins

Varier la « dynamique » revient toujours à souligner, « plus ou moins », un aspect spécifique de la musique, et d'alterner ce « plus » et ce « moins » afin de créer des contrastes. Cela donne au morceau plus de caractère et plus de « dynamique », la musique en devient plus vivante et plus émouvante. Quand on ne varie pas la dynamique, la musique sonne « plate » et « statique ».

C'est la dynamique qui donne à la musique sa véritable magie. Il s'agit de bien doser, comme le meilleur chef cuisinier, tantôt résolu et audacieux, tantôt très subtil et sensible. La dynamique exige du musicien qu'il s'ouvre à tous ses sens et qu'il s'exprime avec passion (ce qu'on voit si bien dans les expressions faciales, quelquefois douloureuses, de l'interprète). Et c'est ainsi que l'on partage l'émotion, l'affection et la relation à « l'autre » (tant avec les autres musiciens qu'avec le public). C'est au niveau de la dynamique que le musicien « professionnel » se distingue de « l'amateur ».

Les débutants ont trop tendance à ignorer, ou en tout cas à oublier, la dynamique de la musique. Sur une échelle de 1 à 10, ils jouent tout sur 5. Et quand ils commencent enfin à en tenir compte, ils varient de 4 à 6. C'est pourquoi je demande toujours à mes élèves d'exagérer la dynamique, de jouer de -1 à 11. Et lorsqu'ils sont, eux, persuadés qu'ils exagèrent déjà trop, je ne suis, moi, généralement que modérément satisfait, car en fait ils jouent de 3 à 7. Les Américains disent très justement : « You need to play BIGGER than life ! », « Il faut jouer PLUS GRAND que dans la vraie vie ! ».

Dynamique notée

Nuances

Le premier aspect dynamique musical est le volume, ou l'intensité, du son, le fait de jouer plus ou moins fort (ou doux), d'alterner les « nuances » (toutes les gradations possibles entre doux et fort). Nous examinerons plus loin d'autres aspects tels que l'accentuation, le mouvement, l'activité rythmique, la masse de son, le registre et la pédale. Mais, tous sont étroitement liés aux nuances.

Je préfère laisser à mes élèves l'entièr(e) liberté de décider eux-mêmes quand et comment jouer les nuances (à l'**intuition** et à l'**oreille**). Ils apprennent ainsi à interpréter au ressenti plutôt que sur commande. Mais, sur les partitions classiques, la plupart des compositeurs notent les nuances qu'il faut jouer.

Notation (abréviation de ...)	En italien	Traduction
<i>ppp</i>	piano pianissimo	le plus doux possible
<i>pp</i>	pianissimo	très doucement
<i>p</i>	piano	doucement
<i>mp</i>	mezzo piano	à moitié doux
<i>mf</i>	mezzo forte	à moitié fort
<i>f</i>	forte	fort
<i>ff</i>	fortissimo	très fort
<i>fff</i>	forte fortissimo	le plus fort possible

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

On trouve exceptionnellement aussi (plutôt en musique contemporaine) encore plus de répétitions de lettres (comme **pppp** ou **ffff**) pour donner une nuance encore plus extrême à la musique.

On peut bien sûr aussi, on devrait d'ailleurs souvent, passer progressivement du doux au fort. Cela s'appelle jouer en « crescendo » (mot italien signifiant « de manière croissante »). Ou, inversement, en allant progressivement du fort au doux, jouer en « decrescendo » ou en « diminuendo ».

On trouve deux types de notations pour ce type de transitions graduelles :

- Des abréviations comme **CRES.** (crescendo), **DECRES.** (decrescendo) et **DIM.** (diminuendo).
- Des « soufflets » comme sur l'exemple ci-dessous : un crescendo suivi d'un diminuendo.

Et si on ne trouve pas de nuances sur la partition, certaines « règles » peuvent nous aider à créer la dynamique d'un morceau. Ces règles ne sont que des lignes directrices, des idées que l'on peut appliquer (souvent), non pas que l'on doit appliquer (tout le temps).

Structure du morceau

Dans une chanson à texte (exemple facile à comprendre), la structure, les différentes parties du morceau, détermineront les nuances. Le couplet (« verse » en anglais) sera généralement joué plus doucement que le refrain (« chorus » en anglais, « ritornello » en italien). Parce que...

- Le couplet est la partie narrative du morceau. L'accompagnateur fait donc place (joue plus doucement) au chanteur afin que le texte puisse être transmis de façon claire à l'auditeur.
- Le refrain, en revanche, est le texte qui revient à plusieurs reprises (« ritornello » signifie « récurrent »). Il est la morale de l'histoire, que l'on chante en chœur (« chorus » signifie « chœur »). On le joue donc plus fort.

On peut donc, on doit même, utiliser les nuances pour donner à chaque partie d'un morceau son caractère propre.

Répétitions

Les répétitions peuvent être jouées différemment en leur donnant une nuance différente. On évite ainsi des répétitions inutiles, ennuyeuses et plates, qui n'apportent rien de nouveau au morceau.

Accentuation

Nous avons vu au chapitre précédent combien l'accentuation est importante pour bien sentir le rythme et la mesure. L'alternance de temps forts, faibles et mi-forts, avec ou sans syncopes, détermine le style, la danse, l'atmosphère de la musique que l'on joue.

Pour plus d'informations sur l'accentuation et les syncopes, voir [Notation rythmique \(Durée du son\)](#).

Plus la musique est accentuée, plus elle sera rythmée et dansante. C'est ce qu'on appelle **le jeu rythmique**. Si, par contre, on veut faire plus de place au texte, au narratif et à la mélodie, on

accentuera beaucoup plus discrètement, jusqu'à raboter complètement les accents (typique en musique classique romantique). C'est ce qu'on appelle **le jeu lyrique**.¹

Accentuation rythmique

L'accentuation rythmique n'a (en principe) pas de symboles propres sur la partition, car elle est implicite à la notation rythmique et à la mesure. Il existe quatre niveaux d'accentuation rythmique, de fort à doux :

1. Les accents (temps forts et mi-forts) qui sont joués le plus fort.
2. Les temps faibles
3. La subdivision des temps
4. Les « ghost notes » qui sont jouées le plus doux.

Mais à chaque niveau, il est possible de faire des distinctions encore plus subtiles, par exemple entre temps forts et mi-forts, ou entre subdivisions fortes, faibles et mi-fortes, Un bon batteur marque toujours bien ces différents niveaux d'accentuation, parfois de façon très contrastée, parfois beaucoup plus discrètement. Un bon pianiste, percussionniste lui aussi (le piano étant un instrument à percussion), doit comme le batteur, bien dessiner tous les niveaux d'accentuation.

Accentuation lyrique

Dans la « ligne narrative » (le « contour ») d'une mélodie, on peut vouloir accentuer certaines notes pour donner à l'histoire plus de forme et plus de sens. On note cela au-dessus ou en dessous des notes avec des symboles d'accentuation ayant chacun une signification spécifique.

Symbol	En italien	(signifiant)	Type d'accentuation
>	martellato	(martelée)	dynamique (intensité)
^	marcato	(marquée)	dynamique (intensité)
<i>sf (sfz)</i>	sforzando (sforzato)	(renforcée)	dynamique (intensité)
.	staccato	(détachée)	articulation (longueur)
-	tenuto	(soutenue)	articulation (longueur)
▼	staccatissimo	(piquée)	articulation (longueur)

Cette liste ne contient que les symboles les plus courants. Il peut s'agir d'un accent de type « dynamique » (d'intensité) ou d'un accent « d'articulation » (de longueur). Les accents d'articulation n'affectent pas le rythme, mais seulement le son. Une noire jouée staccato sonnera plus courte mais remplira toujours la même partie de la mesure (le temps). Le vide causé par le son plus court est comblé par un silence.

Mouvement

Le mouvement comprend des variations de tempo. On peut accélérer ou ralentir la musique, on joue alors « avec mouvement » (« con moto » en italien). Cela n'a rien à voir avec la dynamique au sens strict – plus doux, plus fort – mais avec le tempo – plus lent, plus vite. Permettre le mouvement dans la musique la rend néanmoins plus dynamique et plus vivante. De plus ...

Le mouvement sera presque toujours accompagné de variations dynamiques. Quand un morceau s'accélère, on aura tendance à jouer crescendo, et vice versa, quand on joue crescendo, on voudra

¹ Les « lyrics » (en anglais) sont le texte de la chanson. Mais en musique instrumentale le terme « lyrique » désigne également la mélodie, qui est à sa façon aussi le « texte » (ou l'histoire) du morceau.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

accélérer. La même logique s'applique au ralentissement, accompagné généralement d'un decrescendo.

Notation (abréviation)	En italien	Traduction	
RIT. ¹	ritenuto ritardando	ralentir ralentir	(pour reprendre après) (pour s'arrêter après)
RALL.	rallentando	ralentir	(pour s'arrêter après; comme ritardando)
ACCEL. (ACC.)	accelerando	accélérer	
POCO (RIT. OU ACC.)		un peu	(ralentir ou accélérer)
MOLTO (RIT. OU ACC.)		beaucoup	(ralentir ou accélérer)
A TEMPO		(revenir) au tempo	(après ralentissement ou accélération)
PIU MOSSO		avec plus de mouvement	
TEMPO RUBATO		en tempo libre	

Selon le style de musique, les variations de tempo sont souhaitables ou non.

- En musique lyrique romantique classique, mais aussi souvent en chanson à texte, le mouvement est non seulement bienvenu, mais souvent exigé.
- En musique de danse non classique (jazz, pop, rock, ...), le mouvement est à éviter à tout prix. Il faut au contraire faire très attention à ce que les nuances n'influencent pas le tempo. La dynamique devra se concentrer plutôt sur la structure du morceau (parties musicales à dynamique différentes, transitions d'une partie à l'autre, ...) et sur l'accentuation rythmique plus ou moins dansante.

S'il n'y a pas d'indication de mouvement sur la partition, on peut en ajouter pour clarifier la structure du morceau : au milieu de la phrase (selon la carrure), un retard à peine perceptible (une « virgule », pas notée sur l'exemple ci-dessous), en fin de phrase, un retard léger mais perceptible (un « point »), en fin de partie, un retard marqué (une « fin »), en fin de morceau, un gros retard (une « vraie fin »).

The image contains three musical staves illustrating tempo markings and structural divisions:

- 1ère PARTIE**: Shows a staff with a treble clef and a 'PHRASE MUSICALE' bracket above two 'DEMI PHRASE' brackets. Above the staff, it says **POCO RIT.**.
- 2ème PARTIE**: Shows a staff with a treble clef and an 'A TEMPO' marking above it. Above the staff, it says **RIT.**
- POCO RIT.**: Shows a staff with a treble clef and a 'MOLTO RIT.' marking above it. Above the staff, it says **POCO RIT.**

¹ La plupart des partitions indiquent RIT. sans faire de distinction entre un ritenuto (pour reprendre après) et un ritardando (pour s'arrêter après), car l'interprète sait bien lui-même ce qu'il fera « après ».

Dynamique improvisée

Les nuances, l'accentuation et le mouvement sont trois aspects de la dynamique qui ont leur propre notation classique (sauf l'accentuation rythmique qui est implicite à la mesure). On les trouve pourtant rarement notés sur une grille d'accords, ce qui forcera l'accompagnateur à devoir les improviser.

Mais il y a encore d'autres aspects qui ont une grande influence sur la dynamique : plus ou moins d'**activité rythmique**, plus ou moins de **masse sonore**, un **registre** plus ou moins élevé et plus ou moins de **pédale** (pédale gauche comme droite). Ces principes sont bien sûr connus des arrangeurs et des compositeurs, et se retrouvent ainsi parfois aussi implicitement notés sur la partition classique. Mais un accompagnateur, qui improvise à partir d'un schéma d'accords, doit savoir utiliser ces quatre aspects comme atouts pour souligner la dynamique du morceau.

Activité rythmique

Un accompagnement qui ne joue que les temps de la mesure sonnera plus tranquille, et donc généralement moins fort, qu'un accompagnement en croches. Un rythme syncopé ou irrégulier sonnera plus nerveux, et aura tendance à être plus fort, qu'un rythme bien régulier. Plus d'activité signifie donc plus de subdivisions rythmiques et/ou plus d'utilisation de syncopes, et vice versa.

Voici deux exemples assez évidents :

Deux parties musicales différentes peuvent être accompagnées avec plus ou moins d'activité.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the treble clef (G-clef) and the bottom staff is for the bass clef (F-clef). Both staves are in common time (indicated by '4'). The first measure, labeled 'COUPLET', contains mostly eighth-note chords in the treble staff and quarter notes in the bass staff, with a dynamic marking 'p' below the bass staff. The second measure, labeled 'REFRAIN', contains more frequent eighth-note chords in both staves, with a dynamic marking 'f' below the bass staff.

Un crescendo peut être parfaitement souligné par une activité croissante dans l'accompagnement.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the treble clef (G-clef) and the bottom staff is for the bass clef (F-clef). Both staves are in common time (indicated by '4'). The first measure, labeled 'C' (COUPLET), contains eighth-note chords in the treble staff and quarter notes in the bass staff, with dynamic markings 'o' and 'p' below the bass staff. The second measure, labeled 'TRANSITION VERS LE REFRAIN', shows a progression of chords in the treble staff. The third measure, labeled 'REFRAIN', contains eighth-note chords in both staves, with a dynamic marking 'f' below the bass staff.

Masse sonore

Plus de « masse sonore » (de plus gros sons, plus de notes, plus de doigts sur le clavier) sonnera également plus fort que moins de « masse » (des sons plus fins, moins de notes, moins de doigts). Tout comme l'activité ci-dessus, la masse peut être jouée comme atout dynamique. Voici deux exemples fort similaires aux exemples ci-dessus, mais cette fois adaptés à la « masse ».

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Deux parties musicales différentes peuvent être accompagnées avec plus ou moins de masse.

A musical score for piano in common time (indicated by '4'). The left hand is shown in bass clef, and the right hand in treble clef. The score is divided into two sections: 'COUPLET' and 'REFRAIN'. In the COUPLET section, the right hand plays eighth-note chords in a steady pattern, while the left hand provides harmonic support with sustained notes. The dynamic is marked 'p' (pianissimo). In the REFRAIN section, the right hand continues with eighth-note chords, and the left hand adds more sustained notes, increasing the overall harmonic density. The dynamic is marked 'f' (fortissimo).

Un crescendo peut être parfaitement souligné par une masse croissante de sons.

A musical score for piano in common time (indicated by '4'). The left hand is shown in bass clef, and the right hand in treble clef. The score shows a transition from 'TRANSITION VERS LE REFRAIN' to 'REFRAIN'. In the transition, the right hand maintains eighth-note chords, and the left hand provides harmonic support. The dynamic is marked 'p' (pianissimo). As the transition progresses, the dynamics change to 'o' (mezzo-forte), then 'ff' (fortissimo), indicating a crescendo. In the 'REFRAIN' section, the dynamics remain at 'ff' (fortissimo) with sustained notes in both hands.

Registre

L'utilisation de sons graves, moyens, aigus ou très aigus influencera également la dynamique, bien qu'il soit ici plus difficile d'établir des tendances comme « plus grave = plus doux » et « plus haut = plus fort ». Mais on peut imaginer ceci : plus grave = plus sombre, donc plus triste et donc plus doux. Mais cela pourrait tout aussi bien être : plus grave = plus sombre, donc plus menaçant et donc plus fort. Et : plus haut = plus léger, donc plus joyeux et donc plus fort. Ou encore : plus haut = plus léger, donc plus discret et donc plus doux ». Le registre influence donc principalement le **caractère** de la musique. Et le caractère influence bien sûr aussi la dynamique de la musique.

Un conseil utile pour les partitions déjà arrangées en style classique (moins pour les accompagnements d'accords) : à mesure que l'on s'éloigne du registre moyen, on aura tendance à jouer crescendo, et inversement, en revenant au registre moyen, on aura tendance à jouer decrescendo.

A musical score for piano in common time (indicated by '4'). The left hand is shown in bass clef, and the right hand in treble clef. The score consists of a single melodic line in the treble clef. It starts with eighth-note patterns, followed by sixteenth-note patterns, and then eighth-note patterns again. The dynamic changes from 'ff' (fortissimo) to 'ff' (fortissimo) across the measures, illustrating a decrescendo followed by a crescendo.

La pédale

L'utilisation des pédales du piano a également une influence énorme sur la dynamique. Beaucoup de mes élèves considèrent l'utilisation de la pédale comme une sorte de « donnée technique fixée à l'avance » ou encore « qui suit des règles prédéterminées ». Ils ne se réalisent pas suffisamment que l'utilisation des pédales est un élément d'interprétation sur lequel ils ont une liberté créative totale.

La pédale de droite (sustain pedal)

La pédale de droite (pédale forte) est absolument indispensable. Tous les pianistes l'utilisent, beaucoup et souvent. Quand on parle de « la pédale », on veut toujours dire « la pédale de droite ».

Elle sert à maintenir le son avec le pied, son qui s'arrêterait net dès qu'on lâche les touches. Dans la plupart des cas on l'utilise pour lier (éviter les silences entre) des accords impossibles à lier avec les doigts, ou encore, pour fusionner des notes en arpèges de façon à atteindre le son de l'accord complet.

The musical example consists of two measures of piano music. Measure 1 is labeled "LIER DES ACCORDS" and shows a C major chord followed by an F major chord. Measure 2 is labeled "FUSIONNER DES ARPÈGES" and shows an F major chord with an arpeggiated bass line. A red circle highlights the sustain pedal (pedal down) at the beginning of the first measure.

Le **réflexe de pédale** – encerclé en rouge ci-dessus – est un **mouvement unique** du pied qui consiste à **relâcher** la pédale **sur le premier temps de la mesure** (pour couper net le son de l'accord de la mesure précédente) et dans le même mouvement, **réenfoncer** la pédale **immédiatement** après le temps (pour maintenir le son du nouvel accord dès la première note).

Apprendre à jouer avec la pédale de droite

Préparation pour chaque exercice (et pour chaque morceau) :

Commencez toujours avec la pédale enfoncée !

Cette pédale ne tient encore aucun son. Elle ne sert qu'à préparer le pied au réflexe de pédale.¹

Lier les accords (voir mesures 1 et 2 dans l'exemple ci-dessus)

1. **LÂCHEZ** la pédale simultanément avec l'attaque du premier accord.
(Maintenez les mains dans le clavier.)
2. **ENFONCEZ** la pédale.
(Maintenez la pédale enfoncée.)
3. Lâchez les mains.
(Maintenez toujours la pédale enfoncée.)

Répétez chaque étape avec le nouvel accord, en continuez à alterner ainsi les accords.

Écoutez le résultat ! Si les accords ne sont **PAS LIÉS**, c'est que vous **relâchez** la pédale **trop tôt**. Ceci est l'erreur à ne surtout pas faire !

Si, par contre, les accords se confondent, c'est que vous relâchez la pédale trop tard. Mais dans ce cas, pas de panique, ce type d'erreur disparaîtra d'elle-même avec la pratique.

Prenez toujours bien le temps, à chaque étape, toute simple soit-elle, de vous poser la question « Cette étape a-t-elle été réalisée correctement ? » avant de passer à l'étape suivante. Après dix à vingt tentatives, les pas devraient progressivement être ressentis comme allant de soi, par réflexe.

¹ Tous les pianistes, même les pianistes déjà expérimentés qui n'ont plus besoin d'apprendre le réflexe de pédale, commencent toujours par cette « première pédale pour rien ».

Une fois que vous vous êtes habitué à l'exercice précédent, et que vous pouvez le jouer avec aisance, vous devez apprendre à convertir les étapes 1 et 2 en **un seul mouvement fluide : le réflexe de pédale**. Le meilleur moyen d'y parvenir est d'utiliser le deuxième exercice :

Fusionner des arpèges (voir mesures 3 et 4 dans l'exemple de la page précédente)

1. **LÂCHEZ** la pédale simultanément avec l'attaque de la toute première note de la mesure, et **RÉENFORCEZ immédiatement** la pédale.
2. Ne jouez le reste de l'arpège (à partir de la deuxième note de la mesure) *qu'après* avoir enfoncé la pédale.

Répétez chaque étape avec la nouvelle mesure, en continuez à alterner ainsi les mesures.

Jouez suffisamment lentement pour donner au pied le temps d'effectuer le mouvement **conjoint LÂCHER-ENFONCER** sur la courte durée d'une croche seulement (la toute première note). Au début, il vous semblera peut-être que ce mouvement se fait encore en deux temps, mais au final il doit être exécuté en un seul temps, le temps de dire « hop ».

Dès que le réflexe de pédale est en place, il ne faut plus jamais penser au pied, car la pédale se joue à l'oreille et non pas de la tête. Prenez l'habitude d'étudier chaque nouveau morceau immédiatement avec la pédale, et ce dès la première séance de travail. C'est votre ouïe – et non votre raison – qui « saura » s'il faut de la pédale et, si oui, quand il faut placer les pédales (les **réflexes** de pédale).

Mais la pédale de droite est plus qu'un simple « interrupteur on-off ». Il est possible de jouer avec des gradations intermédiaires que nous appelons commodément quart de pédale, demi-pédale, trois quarts de pédale et pédale pleine (avec même encore des gradations plus fines).

On peut utiliser la pédale – dans un « morceau sans pédale » – pour souligner des accents (on-off), ou pour obtenir un son plus « mouillé » (avec une demi-pédale ou trois-quarts de pédale), ou encore pour souligner les crescendos avec une masse sonore croissante (du quart, à la moitié, aux trois-quarts, à la pédale pleine), et encore bien d'autres effets de « pédale on ».

Inversement, dans une « morceau avec pédale », la pédale peut être retirée (off) pour obtenir un staccato rythmique, pour créer des silences et des breaks surprenants (off soudain), pour produire un son plus « sec » (avec des demi-pédales ou des quarts de pédales plutôt que des pédales complètes), et bien d'autres effets de « pédale off ».

Il y a moyen d'atteindre une extrême finesse de son avec cette pédale (« raffiner la pédale ») est une de mes expressions courantes dans mes cours). Il faut toujours utiliser **l'oreille**, en essayant de bien imaginer le son que vous cherchez à obtenir.

La pédale de gauche (una corda)

La pédale de gauche (pédale douce) est plus difficile à apprendre parce que l'effet qu'elle produit est beaucoup plus subtil à percevoir que l'effet clairement audible de la pédale de droite. C'est la raison pour laquelle trop de pianistes ignorent complètement cette pédale.¹

¹ La plupart des pianistes qui jouent sur un « stage piano » (piano de scène numérique) n'utilisent pas du tout la pédale de gauche, mais seulement la pédale de droite. Ils n'ont même qu'une seule pédale, « la pédale ».

La pédale de gauche sert à atténuer le son pour obtenir un timbre plus doux, plus discret, plus subtil et/ou plus feutré. Sur une partition classique, cette pédale est parfois (mais très rarement) notée **UNA CORDA** (**UC** = enfoncer) et **TRE CORDE** (**TC** = relâcher)¹. On apprend à l'utiliser en l'enfonçant chaque fois que l'on veut jouer **PIANO** (doux) ou **PIANISSIMO** (très doux), et en n'oubliant pas de la relâcher dans les passages **FORTE** (fort) et **FORTISSIMO** (très fort).

Une fois que cet aspect « on-off » est sous contrôle, d'autres finesses sont possibles telles que jouer « **FORTE**, mais quand même feutré ». Et comme pour la pédale de droite, des gradations sont quelquefois possibles (sur certains pianos à queue) : demi-pédale et pédale pleine. Je garde aussi toujours cette pédale enfoncée lorsque j'accompagne une chanteuse ou un chanteur sans micro, pour atténuer le son du piano et faire plus de place au chant.

La pédale du milieu (pédale d'étude ou pédale sostenuto)

Sur de nombreux pianos droits, la pédale du milieu sert de **pédale d'étude**. Lorsqu'on l'enfonce, une bande de feutre descend entre les marteaux et les cordes. Le résultat est un son (trop) silencieux et (trop) étouffé. Elle ne sert qu'à étudier en faisant le moins de bruit possible pour les membres de votre famille qui se trouvent dans la même pièce ou pour les voisins de l'appartement voisin. Vous pouvez également la verrouiller pour ne pas avoir à garder le pied dessus en permanence. Cette pédale d'étude n'est jamais utilisée pour « jouer de la musique ». ²

Sur la plupart des pianos à queue récents, certains pianos droits et sur les pianos numériques récents (avec pédales intégrées), la pédale du milieu sert de **pédale sostenuto** (pédale tonale). La pédale sostenuto fait exactement la même chose que la pédale de droite, mais uniquement sur des notes présélectionnées. Pour sélectionnez les notes voulues, (1) on les joue des doigts, (2) on les maintient enfoncées dans le clavier, (3) on enfonce la pédale. Lorsqu'on relâche les doigts, rien que les notes sélectionnées seront affectées par la pédale. Cela permet de continuer à jouer les autres notes, non affectées par la pédale, en staccato par-dessus le son maintenu des notes présélectionnées. Cette pédale est très rarement, voire jamais, utilisée. Seuls les pianistes classiques l'utilisent dans des pièces très spécifiques pour créer des effets très spécifiques. Bien entendu, il ne faut jamais exclure une utilisation créative que vous avez vous-même imaginée.

Les mots clés utilisés dans ce chapitre sur la dynamique sont tous assez « vagues » (plus sec, plus mouillé, finesse, subtil, lignes directrices que l'on peut, mais que l'on ne doit pas, suivre, etc.), et pour cause. L'interprétation du « plus ou moins » de la dynamique est toujours laissée entièrement à la créativité libre et à la sensibilité de l'interprète, mais sans jamais oublier de le faire avec un immense respect pour la composition et pour les musiciens avec lesquels on joue.

¹ « **Una corda** » signifie « une seule corde (de piano) », « **tre corde** » signifie « trois cordes ». Sur un piano à queue, on peut observer qu'en enfonçant la pédale de gauche, les marteaux se déplacent légèrement vers la droite pour ne frapper plus qu'une seule corde. Quand on relâche la pédale, les marteaux se remettent en place pour frapper l'ensemble des trois cordes par touche.

² Quoiqu'on pourrait imaginer une utilisation créative de cette pédale.

VARIER LES POSITIONS D'ACCORDS

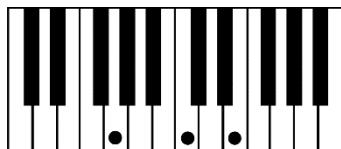
Positions standards

Les positions d'accords (les « voicings » en anglais¹) que vous trouverez à la page suivante (et au début de ce livre) sont appelés (dans ce livre uniquement) des « positions standards ». Le principe derrière cet adjectif « standard » est basée sur la pratique courante. Les pianistes expérimentés ont tendance à jouer « par défaut » les accords dans des positions situées autour du DO moyen, dans le registre moyen. D'un point de vue pédagogique, l'utilisation des positions standard est un bon début pour les pianistes qui apprennent à jouer avec des accords, parce que ...

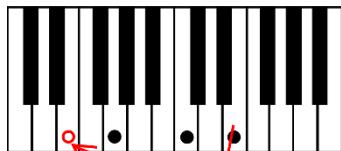
1. On adopte ainsi, tout de suite, la pratique « standard » des pianistes expérimentés.
2. Cela évite de se surcharger la mémoire, car il n'y a pour chaque accord qu'une seule position (standard) possible.
3. On joue (dans la plupart des cas), et ce dès le début, avec une bonne *Conduite des voix*.

Nouvelles positions

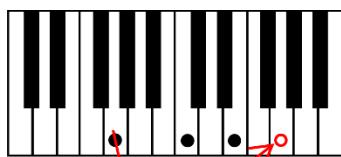
Mais chaque accord peut être joué dans d'autres positions.



L'accord de **C** en position standard.
La **fondamentale** DO se situe au milieu.



L'accord de **C**, « 1 position plus bas » (que standard).
La note supérieure, MI, est déplacée d'une octave vers le bas.
La **fondamentale** DO se situe maintenant au-dessus.



L'accord de **C**, « 1 position plus haut » (que standard).
La note inférieure, SOL, est déplacée d'une octave vers le haut.
La **fondamentale** DO se situe en-dessous.

Tant que les trois notes qui forment l'accord – SOL DO MI – restent les mêmes, l'accord reste lui aussi le même, quel que soit l'ordre dans lequel on joue les notes – SOL DO MI (standard), ou MI SOL DO (1 position plus bas), ou DO MI SOL (1 position plus haut).

Il n'est pas nécessaire d'en savoir plus pour savoir varier les positions d'accords. Je conseille néanmoins de se familiariser d'abord avec les positions standards avant d'en essayer d'autres.

¹ Le terme « voicing » est dérivé de « voice » (la voix, en anglais). Chaque note de l'accord est considérée comme une voix. Imaginez un chœur avec Pierre, Jean, Marie et Eve qui chantent ensemble l'accord de **C** :

- Eve chante la note supérieure => Mi (la **tierce**, 3)
- Marie chante la note juste en-dessous => Do (la **fondamentale**, 1)
- Jean chante la note en-dessous de Marie => Sol (la **quinte**, 5)
- Pierre chante la basse => Do (la **fondamentale**, 1)

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

	C	C# - D♭	D
(Majeur)			
m (-) (mineur)			

	D# - E♭	E	F
(Majeur)			
m (-) (mineur)			

	F# - G♭	G	G# - A♭
(Majeur)			
m (-) (mineur)			

	A	A# - B♭	B
(Majeur)			
m (-) (mineur)			

	C - E♭ (D#) - F# (G♭) - A	C# (D♭) - E - G - B♭ (A#)	D - F - A♭ (G#) - B
° (Dim)			

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

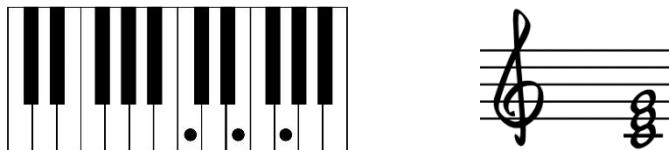
Il arrive qu'une nouvelle position soit plus facile à jouer que la position standard. Il faut alors toujours privilégier cette nouvelle position, car plus le jeu est facile, plus il sera fluide.

Pour pouvoir construire et enrichir les accords, il est indispensable de pouvoir identifier, et retrouver, **les degrés d'accords**. Approfondissons donc l'étude de ces trois positions.

Position fondamentale

La dernière position trouvée (1 position plus haut que la position standard), avec la **fondamentale**¹ en-dessous, est appelée « position fondamentale », ou « position de construction », ou encore « position théorique », parce que l'accord se construit à partir de (sur) la **fondamentale**.

L'accord de **C** en position fondamentale :



DO (1 – **fondamentale**, 1^{ère} note), MI (3 – tierce, 3^{ème} note), SOL (5 – quinte, 5^{ème} note)

Pour l'origine des noms de degrés (fondamentale, tierce, quinte), voir le chapitre sur [Les intervalles](#).

La position fondamentale est un empilement de tierces

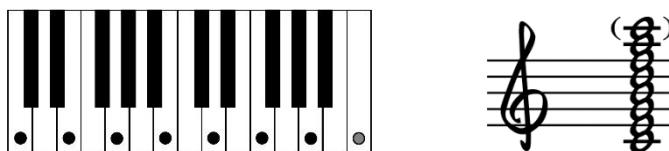
En théorie musicale (« position théorique ») on dit qu'un accord se construit (« position de construction ») à partir de la fondamentale (« position fondamentale ») par **empilement de tierces**.

De DO à MI on compte une tierce. 1 (DO), 2 (RE), 3 (MI)

De MI à SOL on compte encore une tierce. 1 (MI), 2 (FA), 3 (SOL)

Une tierce sur une tierce est un empilement de tierces.

Le principe d'empilement de tierces est important pour continuer à construire les accords. On peut, en théorie (la pratique s'avérera un peu différente), construire un accord de DO jusqu'à sept notes différentes entre DO et DO deux octaves plus haut.²



DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – RE (9) – FA (11) – LA (13) – (DO) (15 = 1)

¹ En anglais on dit « **root** », la « racine de l'accord », pour la fondamentale.

² Il n'est pas possible d'avoir plus de sept notes différentes (sauf exceptions), car il n'y a que sept degrés (sept noms de notes) différents dans une gamme. Hausser (#) ou baisser (♭) un degré n'en fait pas un nouveau degré. Cela reste le même degré (altéré) de gamme (ou d'accord).

Ainsi, le DO le plus élevé, deux octaves plus haut, n'est pas non plus compté comme degré supplémentaire, car il ne s'agit que d'un redoublement de la fondamentale, et non pas d'un nouveau degré. Ceci reste donc un accord de sept notes seulement. Raison pour laquelle j'ai noté ce DO entre parenthèses et/ou en gris dans le texte et dans les exemples.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA	(DO)
Fondamentale	Tierce	Quinte	Septième	Neuvième (Seconde)	Onzième (Quarte)	Treizième (Sixte)	(Fondamentale)
1	3	5	7	9 (= 2)	11 (= 4)	13 (= 6)	(15) (= 1)

Pour les accords de plus de trois notes, voir le chapitre Varier la densité de l'accord.

La plupart des méthodes destinées aux pianistes qui apprennent à jouer avec des accords commencent par enseigner tous les accords en position fondamentale. Cela se comprend vu d'un point de vue théorique : apprendre à construire les accords. Mais dans la pratique, cela donne des accompagnements d'accords qui ne sonnent pas bien, parce que les accords ne se suivent pas avec une bonne Conduite des voix.

Dans notre tableau de positions standards, seuls les accords de **G** à **B** sont en position fondamentale.

Pour rappel, une position standard est centrée sur le DO moyen. Les accords de **G** à **B** ont tous le DO moyen à l'intérieur de la « prise d'accord » lorsqu'ils sont joués en position fondamentale.

1^{er} renversement

Lorsque, partant de la position fondamentale, on monte la **fondamentale (1)** d'une octave, on trouve une nouvelle position que l'on appelle le 1^{er} renversement.

L'accord de **C** en 1^{er} renversement : MI (3) – SOL (5) – DO (1).

Dans le tableau, seuls les accords de **E♭** à **F♯** sont en 1^{er} renversement.

2^{ème} renversement

Lorsque, partant du 1^{er} renversement, on monte la **tierce (3)** d'une octave, on trouve encore une nouvelle position que l'on appelle le 2^{ème} renversement.

L'accord de **C** en 2^{ème} renversement : SOL (5) – DO (1) – MI (3).

Dans le tableau, seuls les accords de **C** à **D** sont en 2^{ème} renversement.

Noms des positions

La position « fondamentale », avec la **fondamentale en-dessous**, me paraît suffisamment clair. Par contre, confronté aux termes « 1^{er} » et « 2^{ème} » renversements, il faut pouvoir à chaque fois reconstruire mentalement la procédure de construction telle que décrite ci-dessus : déplacer la fondamentale d'une octave (1^{er} renversement), ensuite déplacer la tierce d'une octave (2^{ème}

renversement). Je leur préfère donc les termes de positions « avec **fondamentale au-dessus** » (1^{er} renversement) ou « avec **fondamentale au milieu** » (2^{ème} renversement).

Positions sur le clavier

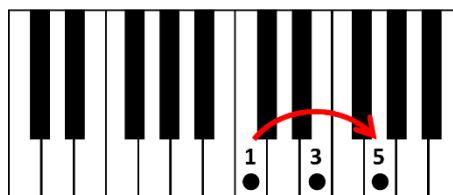
Voici un truc qui permet de facilement retracer les degrés d'accord dans n'importe quelle position.

Lorsqu'on suit l'accord sur le clavier dans le sens des aiguilles d'une montre, partant de la

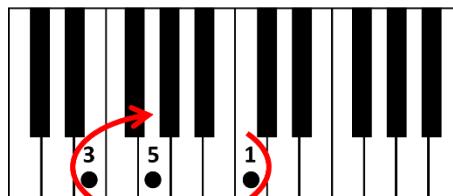
fondamentale, on trouve immanquablement toujours d'abord la **tierce** et puis la **quinte**.

L'accord de **C** avec ...

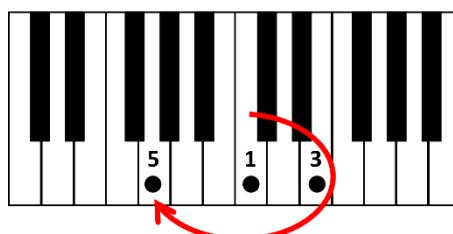
Fondamentale en-dessous



Fondamentale au-dessus



Fondamentale au milieu



Conduite des voix

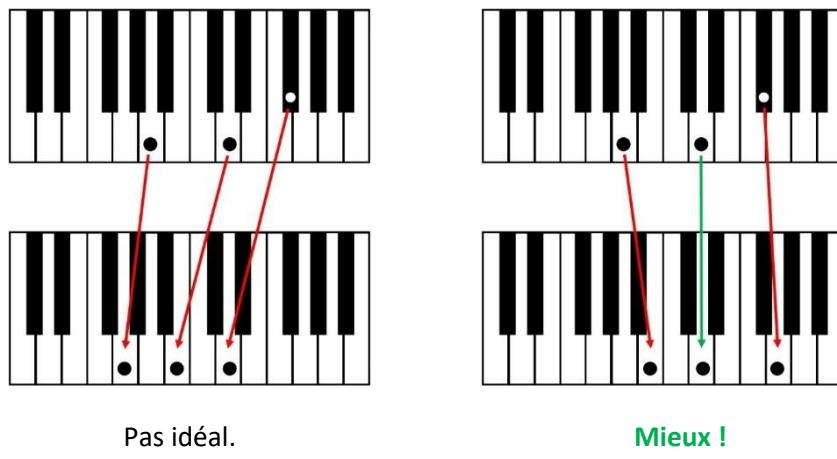
Comme mentionné au début de ce chapitre, les positions standards (du tableau) offrent l'avantage de jouer, dès le début, avec une bonne **conduite des voix**, mais *seulement dans la plupart des cas*. Le tableau étant limité par ailleurs à n'offrir qu'une seule position pour chaque accord, il arrive encore parfois que certains enchainements d'accords ne suivent pas la meilleure conduite des voix.

Il y a **deux règles importantes** à appliquer pour obtenir une bonne conduite des voix.

Maintien des tons communs

Lors de l'enchainement de deux accords, il faut maintenir leurs **tons communs** en place. Les autres notes doivent se **résoudre** aux notes les plus proches. Exemple pour l'enchainement de **D** à **G**.

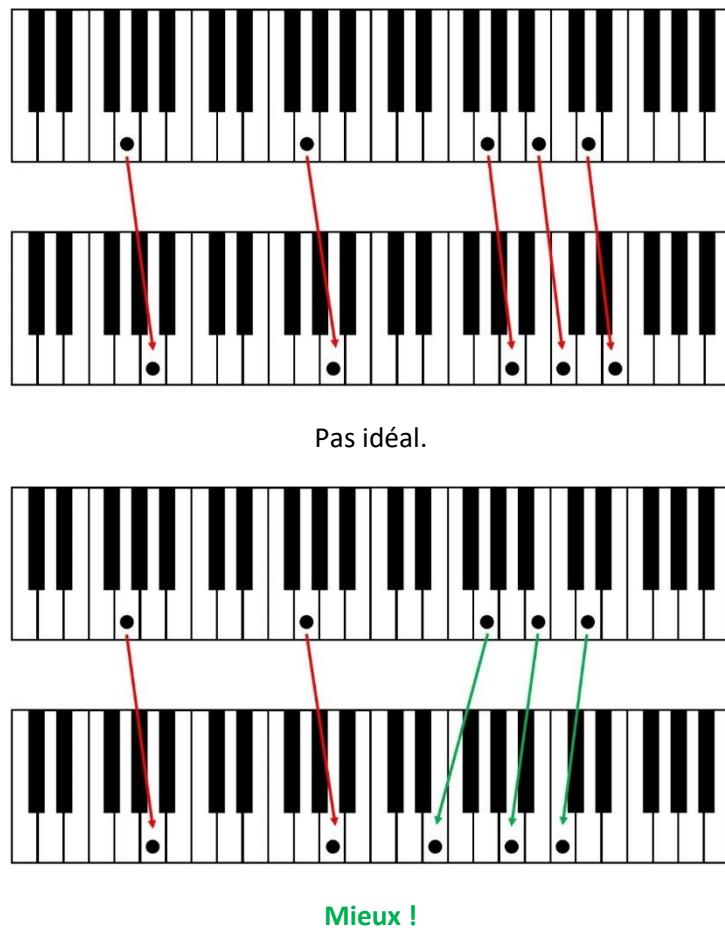
JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS



Cette nouvelle position (par rapport au tableau) de l'accord de **G**, enchainant avec **maintien des tons communs**, est plus facile à jouer, et l'enchaînement sonne aussi manifestement mieux.

Le mouvement contraire (avec basse en tons conjoints)

Quand la basse (main gauche) se déplace vers une note conjointe (par pas, et non par saut), il vaut mieux que l'accord (main droite) fasse un **mouvement contre** : si la basse monte, l'accord descend, et inversement. Exemple pour l'enchaînement de **G** à **Am**.



Cet enchaînement-ci n'est pas en soi plus facile à jouer. Mais le **mouvement contraire** sonne mieux parce qu'il évite un son trop « vide » dû à trop de parallélismes (toutes les notes qui se déplacent d'une même distance, dans la même direction et au même moment).

Le « chant » de l'accompagnement

Les « notes supérieures » des positions d'accords déterminent le « chant » de l'accompagnement. Lorsque j'écoute un accompagnement au piano, je peux le chanter assez facilement. En fait, je chante alors, pour chaque accord, la note qu'on entend le mieux : la **note supérieure** (« top note »). Et si je connais la note supérieure de l'accord, je connais par conséquence aussi sa position.

Les schémas d'accords ne donnent jamais d'informations sur les positions d'accords. Lorsque je veux clarifier le chant de l'accompagnement – et donc les positions d'accords – j'écris la note supérieure de la position au-dessus du symbole de l'accord.

mi
C => SOL – DO – MI (= note supérieure)

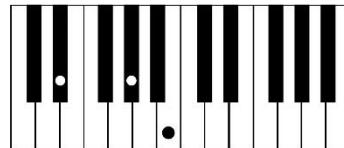
do
C => MI – SOL – DO (= note supérieure)

Sur une partition d'accords, cela peut être noté encore plus facilement et plus clairement.

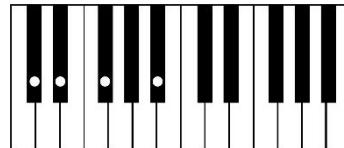


Cela donne ...

G#m avec SI “on top”



D#m7¹ avec LA# “on top”

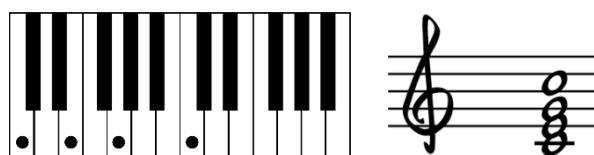


Positions d'octave

Les positions d'octave mettent encore mieux en valeur le « chant » de l'accompagnement, grâce au redoublement de la note supérieure une octave en-dessous.

L'accord de **C** avec ses trois positions d'octave possibles :

Avec **fondamentale** (DO) en octave



¹ Pour comprendre le “7” dans l'accord de D#m7 voir le chapitre suivant, Varier la densité de l'accord.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Avec tierce (MI) en octave

Avec quinte (SOL) en octave

Les positions d'octave sonnent plus grandioses, elles ont plus de « masse sonore ». Elles conviennent donc fort bien aux accompagnements de type FORTE. (Voir Variations dynamiques, Masse sonore).

Basses en quintes

On peut aussi varier les « positions » des basses à la main gauche. Au lieu de ne prendre que la fondamentale, on peut lui rajouter sa quinte pour grossir le son. Voici quelques exemples pour l'accord de **C** (ou **Cm**), avec une masse sonore allant de « petite » à « grande ».

Positions larges

Rajouter la tierce à la basse – complétant ainsi l'accord à la main gauche – a tendance à sonner trop gras, ou trop « boueux » (à cause du registre bas). Mais, on peut jouer la tierce au-dessus de la note d'octave, en position large (voir Arpèges main gauche). Les grandes mains peuvent jouer une telle position en accord « plaqué », mais la plupart des pianistes ne peuvent le faire qu'en arpège.

L'accord de **C** en position large à la main gauche :

Les positions larges peuvent aussi être réparties sur les deux mains. Mais cela ne facilite pas le jeu de l'accompagnement parce qu'il est plus difficile de trouver une bonne conduite des voix. Les positions larges sont donc moins adaptées à la lecture à vue ou à l'improvisation. Les compositeurs et les arrangeurs – qui ont, eux, plus de temps pour réfléchir, pour essayer et pour améliorer le travail écrit – utilisent plus volontiers les positions larges.

VARIER LA DENSITÉ DE L'ACCORD

Dans ce chapitre, nous apprenons à appliquer les extensions (telles que: sus2, add2, omit3, sus4, \flat 5, 5, \sharp 5, +, aug, 6, 7, maj7, Δ , Δ 7, \flat 9, 9, \sharp 9, 11, \sharp 11, \flat 13, 13, alt, \emptyset , ...) que nous pouvions encore ignorer au début de ce livre.

Pourquoi peut-on ignorer les extensions d'accords ?

Trop de musiciens, surtout débutants, croient erronément que la « densité » d'un accord (le nombre de notes différentes qui composent l'accord : triade, accord de 4 notes, etc.) est fixée dans le symbole de l'accord. Ce malentendu est compréhensible, car on rencontre **C** (triade), que **C7** (accord de 4 notes), ou **C7 \flat 9** (accord de 5 notes), et même **C7 \flat 9/ \flat 13** (accord de 6 notes) sur les partitions. Mais tout musicien est libre, lorsqu'il arrange un morceau, d'enrichir les accords en y ajoutant des notes supplémentaires, ou de les appauvrir en leur enlevant des notes.

Pour savoir avec certitude quelles notes peuvent être ajoutées à un accord, il faut suivre un cours d'harmonie jazz¹. Mais chacun peut, simplement à l'oreille, essayer des ajouts. Si l'accord sonne bien avec telle note supplémentaire, c'est qu'on peut la rajouter. Si par contre il ne sonne pas trop bien, c'est qu'il vaut mieux ne pas rajouter cette note.²

Pour enlever des notes, pas besoin de cours. Si l'on ne sait pas ce que signifie **7**, **7 \flat 9**, ou **7 \flat 9/ \flat 13**, on ignore tout simplement. Tout accord, qu'il soit de 4, de 5, de 6 ou de 7 notes, peut toujours être réduit à sa triade de base (certes, avec perte de richesse et/ou de couleur).

Accords de trois notes (triades)

Le tableau des positions standards ne contient que les 12 triades majeures et les 12 triades mineures. (Et aussi, dans le bas du tableau, 3 « prises » d'accord de 4 notes, qui représentent en fait potentiellement 12 accords de septième diminuée différents que nous étudierons plus loin.)

Majeur ou mineur

C'est la **tierce** de l'accord qui détermine s'il est majeur ou mineur.

	C
(Majeur)	
m (-) (mineur)	

L'accord de **C Majeur** (en position standard)
= SOL (5) – DO (1) – MI (3) = **C**

L'accord de **C mineur** (en position standard)
= SOL (5) – DO (1) – MI \flat (\flat 3) = **Cm**

¹ Les lecteurs intéressés par un cours d'harmonie jazz peuvent télécharger gratuitement mon livre (en anglais) [Parent Scales and Chord Scales](#).

² Le cours d'harmonie présente néanmoins un avantage sur l'oreille non éduquée. Il permet d'apprendre à « goûter » certains ajouts qui peuvent paraître « bizarre » lors d'un premier essai. Un peu comme apprendre aux enfants à apprécier de nouveaux goûts culinaires.

La distance entre DO (1) et MI (3) contient deux tons entiers => tierce majeure.
L'accord de **C Majeur** a une **tierce majeure (3)**.

La distance entre DO (1) et MI \flat ($\flat 3$) contient $1 \frac{1}{2}$ ton => tierce mineure.
L'accord de **C mineur** a une **tierce mineure ($\flat 3$)**.
 $\flat 3$ signifie : baissez la tierce majeure d'un demi-ton => tierce mineure.

Voir [Distances d'un demi-ton et d'un ton entier](#).

Récapitulation théorique

Fondamentale = 1	Tierce majeure = 3	Tierce mineure = $\flat 3$	Quinte juste = 5 ¹
La triade majeure	1 – 3 – 5	C	
La triade mineure	1 – $\flat 3$ – 5	Cm	

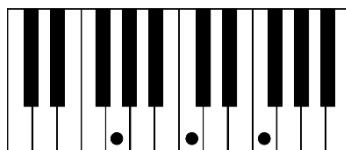
Remarque pratique importante : Prenez l'habitude de ne pas utiliser le mot « majeur » pour désigner une triade majeure. Dites plutôt « DO » ou « DO normal » (comme on lit le symbole d'accord). Le mot « majeur » nous sera bien utile plus tard pour désigner autre chose.

L'accord sus4

En pratique, pour un accord **sus4**, on hausse la tierce majeure (3) d'un demi-ton.

En théorie, **sus**, abréviation de « suspended » (« suspendu » en anglais²), signifie que la tierce (3) est **remplacée** par la quarte juste (4). Une règle de base à ne jamais oublier :
La tierce majeure et la quarte juste ne *sonnent jamais bien ensemble* dans le même accord.

Csus4 en position standard



SOL (5) – DO (1) – FA (4)

Récapitulation théorique

Quarte juste = 4³

L'accord sus4	1 – 4 – 5	Csus4
---------------	-----------	--------------

¹ La quinte ne peut être que juste (= normale), diminuée, ou augmentée. Elle n'est jamais majeure ni mineure.

² Cette « suspension » est appelé un « retard » en français. Habituellement (pas toujours), la quarte (4) est une note de l'accord précédent qui est laissée en suspens pour se « résoudre » avec retard dans le nouvel accord.

Exemple de retard : **F – Csus4 – C**. La note FA (fondamentale 1 de l'accord de **F**) est laissée en suspens (devient la quarte de l'accord de **Csus4**) pour se résoudre avec retard sur MI (tierce majeure 3 de l'accord de **C**).



³ Comme la quinte, la quarte ne peut être que juste (= normale), ou diminuée, ou augmentée.

Quinte diminuée et quinte augmentée

Les triades ont ...

Une **fondamentale** (1) que l'on ne peut pas modifier sans modifier l'accord même.

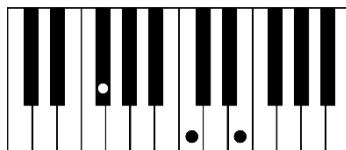
Une **tierce**, qui peut être majeure (3) ou mineure (b3).

Une **quinte**, qui peut être juste (5), diminuée (b5) ou augmentée (#5).

Pratique logique

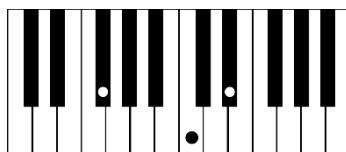
La quinte diminuée (b5) => baissez la quinte d'un demi-ton.

C^{b5} (en position standard)



SOLb (b5) – DO (1) – MI (3)

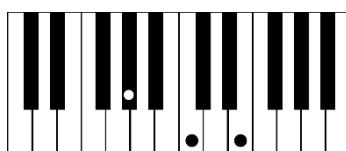
Cm^{b5} (C°, Cdim) (en position standard)



SOLb (b5) – DO (1) – MIb (b3)

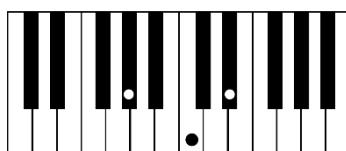
La quinte augmentée (#5) => haussez la quinte d'un demi-ton.

C^{#5} (C+, Caug) (en position standard)



SOL# (#5) – DO (1) – MI (3)

Cm^{#5} (en position standard)



SOL# (#5) – DO (1) – MIb (b3)

ATTENTION ! Ces deux extensions, b5 en #5, doivent être écrites en exposant (en petit au-dessus) pour ne pas confondre avec **Cb5** (DO bémol avec « seulement la quinte ») et **C#5** (DO dièse met avec « seulement la quinte »). Les guitaristes utilisent ce type d'accords 5 (avec seulement la quinte) qu'ils appellent « power chords » et qui sont tout-à-fait comparable aux Basses en quintes.

Pratique courante

En pratique courante, ces triades sont en fait des accords de 4 notes incomplets.

(Voir Accords de quatre notes : les accords de septième plus loin dans ce chapitre.)

On rencontre quelquefois **C+ (Caug, C^{#5})** – l'accord de **DO augmenté** – comme triade « voulue »¹, quoiqu'il s'agisse en fait toujours de l'accord de septième de dominante avec tension b13 (voir Les tensions), et sans quinte : un accord de 4 notes.

¹ John Lennon est quelqu'un qui utilise souvent les triades augmentées dans ses compositions.

On voit assez souvent aussi **C° (Cdim)** – l'accord triade de **DO diminué** – qui se joue quasi toujours comme un accord de septième diminuée : un accord de 4 notes.

C^{b5} (DO majeur avec quinte diminuée) et **Cm^{#5}** (DO mineur avec quinte augmentée) sont (pour ainsi dire) inexistantes.

Récapitulation théorique

Quinte diminuée = **b5** Quinte augmentée = **#5**

La triade augmentée ¹ 1 – 3 – **#5** **C+** (ou **Caug, C^{#5}**)

La triade diminuée 1 – **b3** – **b5** **C°** (voir Accord de septième diminuée.)

On ne mentionne pas en théorie musicale les deux autres possibilités « inexistantes ».

Les triades en résumé

Fondamentale avec ...	Tierce	Quinte
C	Majeure (3)	Juste (= normal) (5)
Cm (C-, Cmin)	Mineure (b3)	Juste (5)
Csus4	Quarte (au lieu de tierce) (4)	Juste (5)
C+ (Caug)	Majeure (3)	Augmentée (#5)

Cette petite liste ne contient que les triades les plus courantes.

D'autres triades sont pensables, mais elles sont rarement utilisées.

Accords de quatre notes : les accords de septième

Théorie

On obtient un accord de 4 notes en empilant des tierces sur la fondamentale, jusqu'à la septième :

DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) (Voir La position fondamentale est un empilement de tierces.)

De DO à MI on compte une tierce. 1 (DO), 2 (RE), 3 (MI)

De MI à SOL on compte encore une tierce. 1 (MI), 2 (FA), 3 (SOL)

De SOL à SI on compte à nouveau une tierce. 1 (SOL), 2 (LA), 3 (SI)

Une tierce sur une tierce sur une tierce est un empilement de tierces.



¹ Contrairement à l'accord de septième de dominante (de 4 notes) avec quinte augmentée, la **triade augmentée**, elle, est un accord symétrique. Cela signifie que la distance entre les degrés est toujours la même. De DO à MI on compte deux tons entiers, de MI à SOL# on compte également deux tons entiers, et de SOL# à DO on compte à nouveau deux tons entiers.

Par conséquent, chaque note de l'accord peut être la fondamentale de sa propre triade augmentée :

C+ = DO – MI – SOL# **E+ = MI – SOL# – SI# (= do)** **G#+ = SOL# – SI# (= do) – RE## (= mi)**

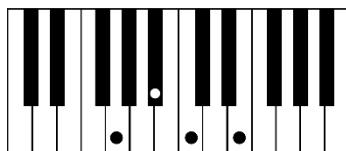
La septième

La **septième** est le plus souvent mineure ($\flat 7$ = normale, septième par défaut), mais peut être quelquefois majeure (7 = spéciale), ou diminuée ($\flat\flat 7$ = très spéciale, rare).

La septième « par défaut » (mineure) ($\flat 7$)

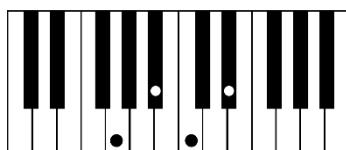
Formule : Rajoutez la note qui se situe un ton ENTIER en-dessous de la fondamentale.

C7 (position standard)



SOL (5) – SI \flat ($\flat 7$) – DO (1) – MI (3)

Cm7 (position standard)



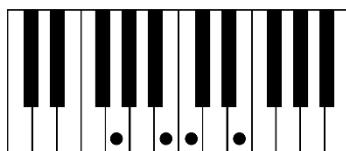
SOL (5) – SI \flat ($\flat 7$) – DO (1) – MI \flat ($\flat 3$)

La septième majeure (« spéciale ») (7)

Formule : Rajoutez la note qui se situe un DEMI-ton en-dessous de la fondamentale.

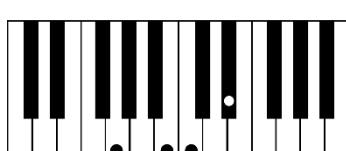
(En d'autres termes : Rajoutez la note qui « colle » à la fondamentale.)

Cmaj7 (C Δ) (position standard)



SOL (5) – SI (7) – DO (1) – MI (3)

Cmmaj7 (Cm Δ) (pos. standard)



SOL (5) – SI (7) – DO (1) – MI \flat ($\flat 3$)

Récapitulation théorique

Septième mineure = $\flat 7$ Septième majeure = 7

L'accord de septième de dominante 1 – 3 – 5 – $\flat 7$

C7

L'accord mineur septième 1 – $\flat 3$ – 5 – $\flat 7$

Cm7

L'accord de septième majeure 1 – 3 – 5 – 7

Cmaj7 (ou C Δ)

L'accord mineur avec septième majeure 1 – $\flat 3$ – 5 – 7

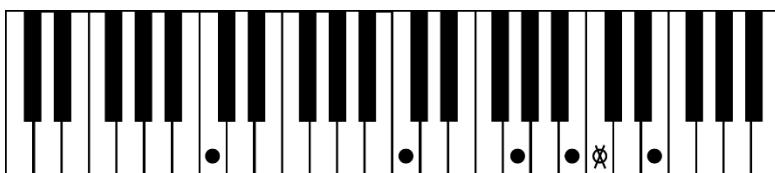
Cmmaj7 (ou Cm Δ)

Remarque importante : En langage parlé (en lisant les symboles d'accord à haute voix) le mot « majeur » (**maj**) fait toujours référence à la **septième majeure (7)** de l'accord (jamais à la tierce majeure). Par contre, le mot « mineur » (**m**) fait toujours référence à la **tierce mineure ($\flat 3$)** de l'accord (jamais à la septième mineure).

« Supprimer » la fondamentale

Dans tous ces accords de 4 notes, il y a « friction », ou « frottement », entre la fondamentale et la septième qui se trouve tout juste en-dessous, soit à un ton entier (Sl - DO), soit à un demi-ton (SI - DO) de distance. En anglais, ce frottement est appelé « bite » (morsure) pour indiquer qu'il s'agit d'une option sonore intéressante. Mais, selon le style de musique que l'on joue, et aussi selon son propre goût, on peut préférer éviter la friction. En particulier, le frottement du demi-ton – dans les accords **maj7** – peut paraître dérangeant à certains musiciens.

Pour éviter le frottement, il suffit de supprimer, dans l'accord de la main droite, la fondamentale qui n'est qu'un redoublement de la fondamentale à la basse (main gauche). On ne la supprime donc pas réellement, et l'accord, joué ainsi en position large, ne présente plus de friction.

**Cmaj7** en position large

Cette généralisation peut aider à faire des choix :

La position large, sans fondamentale à la main droite, est typiquement « classique ».

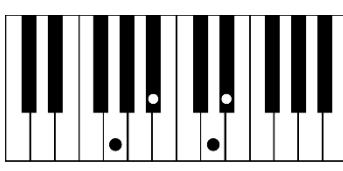
La position étroite, avec « friction » à la main droite, est typiquement « jazz ».

Mais, vu d'un point de vue purement pédagogique, je conseille à mes élèves débutants de toujours utiliser les positions étroites (avec friction), parce que les positions larges peuvent entraîner une confusion entre des accords différents. Le **Cmaj7** ci-dessus ressemble effectivement tout-à-fait à un accord de **Em/C**, ce qui peut être très déroutant pour les débutants !¹

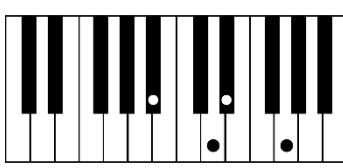
Camoufler la friction

Au lieu de supprimer la fondamentale, on peut camoufler la friction à l'intérieur de l'accord.

Par exemple : l'accord **Ebmaj7**.

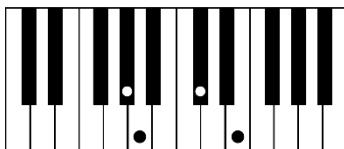
**Ebmaj7** en position standard

Dans cette position, la friction entre RE et MI♭ est trop audible, et possiblement dérangeante, parce qu'elle se situe au-dessus de l'accord. En prenant l'accord dans une position plus haute (déplaçant d'une octave vers le haut la note inférieure SOL) on camoufle la friction au milieu de l'accord, ce qui la rend nettement moins audible, et donc moins dérangeante.

**Ebmaj7** 1 position plus haut

¹ L'expérience aidant, **Em/C** peut en fait être un raccourci pour se rappeler comment jouer un accord **Cmaj7**.

Une friction qui se situe en bas d'accord n'est pas dérangeante parce qu'elle est camouflée entre l'accord (au-dessus) et la basse (en-dessous, à la main gauche). Exemple :



Amaj7 en position standard

Accord de septième diminuée

Il nous reste le troisième type de septième « très spéciale » qui ne se présente que dans des accords de « septième diminuée ». Nous avons déjà rencontré ce type d'accord au bas du tableau.

	C – E♭ (D♯) – F♯ (G♭) – A	C♯ (D♭) – E – G – B♭ (A♯)	D – F – A♭ (G♯) – B
° (Dim)			

Dans l'accord de septième diminuée tous les degrés (sauf la fondamentale) sont altérés : tierce mineure (b3), quinte diminuée (b5) et septième diminuée (bb7).

C'est un accord « symétrique », ce qui signifie que la distance entre les degrés est toujours la même.

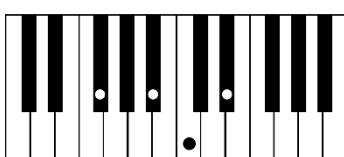
De DO à MI♭	on compte 1 ½ ton	(= une tierce mineure)
De MI♭ à SOL♭	on compte 1 ½ ton	(= une tierce mineure)
De SOL♭ à SI♭ (= la)	on compte 1 ½ ton	(= une tierce mineure)
De SI♭ (= la) à DO	on compte 1 ½ ton	(= une tierce mineure)

L'accord est un empilement de tierces mineures. Par conséquent, chaque note de l'accord peut être la fondamentale de son propre accord de septième diminuée, ce qui explique qu'il ne nous faut que 3 « prises d'accord » pour pouvoir jouer les 12 accords de septième diminuée existants. D'où aussi l'entête pour chaque accord : **C° = E♭° (D♯°) = F♯° (G♭°) = A°** (etcetera).

Accord demi-diminué

L'accord demi-diminué a également tous les degrés (sauf la fondamentale) altérés : tierce mineure (b3), quinte diminuée (b5) mais avec une septième « normale » (mineure) (b7).

Cm7^{b5} (C°) (pos. standard)



SOL♭ (b5) – SI♭ (b7) – DO (1) – MI♭ (b3)

Le symbole d'accord le plus usuel (**m7^{b5}**) est fort clair en ce qui concerne les degrés d'accord :

m = le symbole pour la tierce mineure => b3

7 = le symbole pour la septième mineure => b7

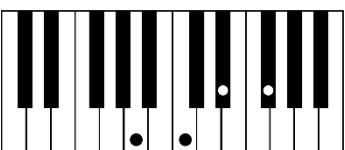
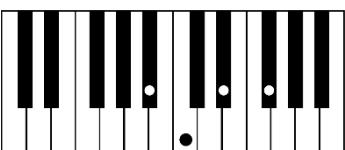
b5 = le symbole pour la quinte diminuée => b5

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

L'autre symbole d'accord, moins usuel – un symbole de « degrés de température » **barré en travers** (°) – représente graphiquement l'accord « **demi-diminué** » (par comparaison au ° – non barré – qui représente l'accord diminué).

- ° (diminué) tierce mineure – quinte **diminuée** – septième **diminuée**
- ∅ (demi-diminué) tierce mineure – quinte **diminuée** – septième mineure

Ci-dessous, les deux types d'accords en positions comparables :

 C°	 Cm7⁵
---	--

Récapitulation théorique

Septième diminuée = **bb7**

L'accord de septième diminuée

1 – b3 – b5 – bb7

C° (ou **Cdim**, **C°7**, **Cdim7**)

L'accord demi-diminué

1 – b3 – b5 – b7

Cm7⁵ (ou **C∅**)

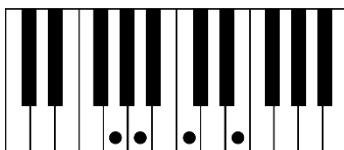
Triades avec tension ajoutée

Il existe des accords de 4 notes qui n'ont pas de septième, et qui, selon la théorie musicale, sont en fait des triades ... auxquelles on rajoute une tension. (Voir [Les tensions.](#))

Tension 6 ajoutée

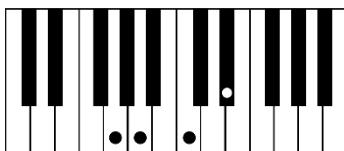
Formule : Rajoutez la note qui se situe un ton ENTIER au-dessus de la quinte (juste).

C6 (en position standard)



SOL (5) – LA (6) – DO (1) – MI (3)

Cm6 (en position standard)

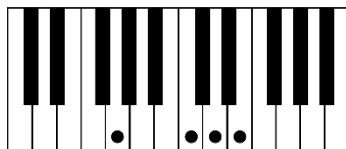


SOL (5) – LA (6) – DO (1) – MIb (b3)

Tension 2 ajoutée

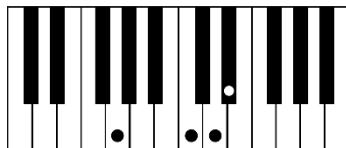
Formule : Rajoutez la note qui se situe un ton ENTIER au-dessus de la fondamentale.

C2 (en position standard)



SOL (5) – DO (1) – **RE (2)** – MI (3)

Cm2 (en position standard)



SOL (5) – DO (1) – **RE (2)** – MI♭ (♭3)

Ces accords, **C2** et **Cm2**, contiennent des « clusters », les trois notes conjointes DO RE MI (ou MI♭) qui forment une « grappe sonore ». Afin d'éviter le cluster on peut supprimer la fondamentale à la main droite, puisqu'elle est de toute façon déjà jouée en basse (main gauche).

(Voir « Supprimer » la fondamentale.)

L'accord sus2

On trouve assez souvent un symbole d'accord de type **Csus2**. Par analogie avec L'accord sus4, ce symbole **sus** indique qu'il faut remplacer la tierce (3 ou ♭3) par la seconde (2).

Mais, à la différence de la quarte (4) qui ne sonne jamais bien avec la tierce majeure (3), la seconde, elle, peut tout-à-fait sonner harmonieusement avec la tierce, que celle-ci soit majeure (3) ou mineure (♭3). **Csus2** n'est donc qu'une variante que l'on peut jouer par-dessus les accords de **C** ou de **Cm**, mais l'implication qu'il faille supprimer la tierce est incorrect d'un point de vue théorique.

Pour clarifier, voici l'exemple d'un pianiste qui joue avec un guitariste :

Le pianiste joue	Le guitariste joue	Cela donne l'accord	Le résultat est
Csus2	C	C2	Harmonieux ✓
Csus2	Cm	Cm2	Harmonieux ✓
Csus4	Cm	Cmadd4 (voir ci-dessous)	Harmonieux ✓
Csus4	C	Cadd4 (voir ci-dessous)	Conflit X

Je n'utilise donc personnellement jamais le symbole **sus2** parce qu'il est en contradiction avec les règles d'harmonie.

ADD et OMIT

On trouve aussi parfois ces mots en extension d'accord :

Add (en anglais) signifie « rajoutez ». Add4 = rajoutez la quarte.

Omit (en anglais) signifie « supprimez ». Omit3 = supprimez la tierce.

Je n'utilise jamais ces mots, car ils sont généralement assez inutiles. **Cmadd4** (voir l'exemple ci-dessus) peut être noté de façon plus lisible comme **Cm4**, pareillement **Cadd6** = **C6**, **Cadd2** = **C2**.

De plus, dans certains cas particuliers (voir **Cadd4** avec conflit X ci-dessus) **add** est en contradiction avec les règles d'harmonie.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Supprimer des notes d'accord est toujours un choix, et jamais une exigence (du point de vue théorique). En ce sens, **Omit** est également un symbole plutôt inutile.

Récapitulation théorique

Seconde majeure = **2** Sixte majeure = **6**

L'accord 6 ¹	1 – 3 – 5 – 6	C6
L'accord mineur 6	1 – \flat 3 – 5 – 6	Cm6
L'accord 2	1 – 2 – 3 – 5	C2
L'accord mineur 2	1 – 2 – \flat 3 – 5	Cm2

Accords de quatre notes en résumé

Les accords de septième les plus usuels sont ...

	Triade avec ...	Septième
C7	Majeure (1-3-5)	Mineure (\flat 7)
Cmaj7 (CΔ)	Majeure (1-3-5)	Majeure (7)
Cm7	Mineure (1- \flat 3-5)	Mineure (\flat 7)
Cm7$^{\flat 5}$ (C\emptyset)	Diminuée (1- \flat 3- \flat 5)	Mineure (\flat 7)
C° (Cdim, C°7, Cdim7)	Diminuée (1- \flat 3- \flat 5)	Diminuée ($\flat\flat$ 7)

Les accords suivants sont plus « jazz ».

	Triade avec ...	Septième
C7sus4	Sus4 (1-4-5)	Mineure (\flat 7)
C7+ (C7$^{\sharp 5}$)	Augmentée (1-3- \sharp 5)	Mineure (\flat 7)
C7$^{\flat 5}$	Majeure \flat 5 (1-3- \flat 5)	Mineure (\flat 7)
Cmmaj7 (CmΔ)	Mineure (1- \flat 3-5)	Majeure (7)
Cmaj7$^{\sharp 5}$ (C$\Delta$$^{\sharp 5}$)	Augmentée (1-3- \sharp 5)	Majeure (7)

Les triades avec tension ajoutée (=> accords de 4 notes aussi).

	Triade avec ...	Tension
C6	Majeure (1-3-5)	Six (6)
Cm6	Mineure (1- \flat 3-5)	Six (6)
C2	Majeure (1-3-5)	Deux (2)
Cm2	Mineure (1- \flat 3-5)	Deux (2)

La liste n'est pas complète. Il existe encore d'autres accords de 4 notes moins courants.

¹ En tradition classique on parle de « l'accord avec sixte ajoutée » => triade avec tension ajoutée.

Accords de cinq notes : accords de neuvième

Théorie

On obtient un accord de 5 notes en empilant des tierces sur la fondamentale, jusqu'à la neuvième :
DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) - RE (9) (Voir [La position fondamentale est un empilement de tierces.](#))

De DO à MI on compte une tierce. 1 (DO), 2 (RE), 3 (MI)

De MI à SOL on compte encore une tierce. 1 (MI), 2 (FA), 3 (SOL)

De SOL à SI on compte à nouveau une tierce. 1 (SOL), 2 (LA), 3 (SI)

De SI à RE on compte aussi une tierce. 1 (SI), 2 (DO), 3 (RE)

Une tierce sur une tierce sur une tierce sur une tierce est un empilement de tierces.



La neuvième

La neuvième peut être majeure (**9** = « normale »), mineure (**b9**) ou augmentée (**#9**).

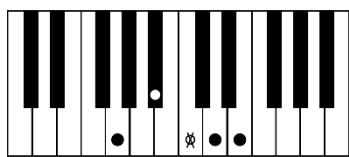
La neuvième « normale » (majeure) (9)

La neuvième « normale » peut être jouée sur n'importe quel type d'accord.

Voici les accords de neuvième les plus courants :

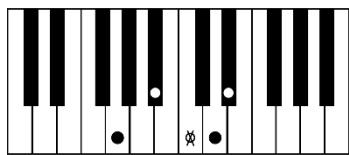
Formule : Remplacez (à la main droite) la fondamentale par la note qui est un ton ENTIER au-dessus.

C9



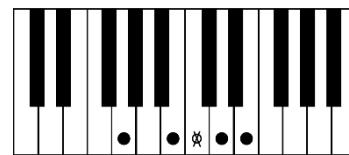
SOL (5) – SI♭ (b7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI (3)

Cm9



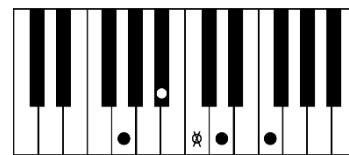
SOL (5) – SI♭ (b7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI♭ (b3)

Cmaj9 (C^{A9})



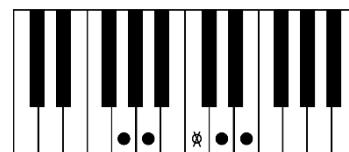
SOL (5) – SI (7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI (3)

C9sus4



SOL (5) – SI♭ (b7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – FA (4)

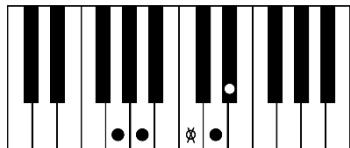
C^{6/9}



SOL (5) – LA (6) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI (3)

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Cm^{6/9}



SOL (5) – LA (6) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI^b (^b3)

Pour rappel : La fondamentale n'est pas supprimée parce qu'elle est jouée en basse (main gauche). La fondamentale (en basse) + les 4 notes à la main droite forment ensemble un accord de 5 notes.

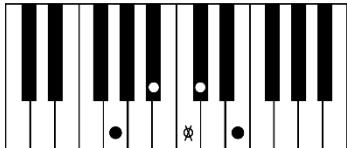
On peut, on doit parfois, chercher à jouer ces accords en d'autres positions afin d'éviter trop de frottements de notes conjointes à la main droite. (Voir Camoufler la friction plus haut.)

Bémol neuf (neuvième mineure) (^b9)

Ne se joue que sur des accords de septième de dominante.

Formule : Remplacez (à la main droite) la fondamentale par la note qui est un DEMI-ton au-dessus.

C7^{b9}



SOL (5) – SI^b (^b7) – ~~do (1)~~ – **RE^b (^b9)** – MI (3)

Avec la fondamentale en basse => accord de 5 notes.

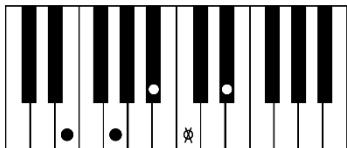
Dièse neuf (neuvième augmentée) (#9)

Ne se joue que sur des accords de septième de dominante.

Formule : Remplacez (à la main droite) la fondamentale par la note qui est 1 ½ ton au-dessus.

Ce type d'accord se joue préférablement avec la « dièse 9 » au-dessus de l'accord.

C7^{#9}



MI (3) – SOL (5) – SI^b (^b7) – ~~do (1)~~ – **RE[#] (#9)**

Avec la fondamentale en basse => accord de 5 notes.

Accords de cinq notes en résumé

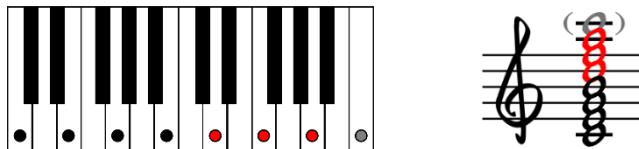
Les accords de neuvième les plus courants sont ... (D'autres accords de neuvième sont possibles.)

	Accord de 4 notes avec ...	Neuvième
C9	Septième de dominante (1-3-5- ^b 7)	Majeure (9)
C7^{b9}	Septième de dominante (1-3-5- ^b 7)	Mineure (^b 9)
C7^{#9}	Septième de dominante (1-3-5- ^b 7)	Augmentée (#9)
Cm9	Mineur septième (1- ^b 3-5- ^b 7)	Majeure (9)
Cmaj9 (C^{A9})	Septième majeure (1-3-5-7)	Majeure (9)
C9sus4	7sus4 (1-4-5- ^b 7)	Majeure (9)
C^{6/9}	6 (1-3-5-6)	Majeure (9)
Cm^{6/9}	Mineur 6 (1- ^b 3-5-6)	Majeure (9)

Les tensions

La neuvième, que nous venons d'apprendre pour construire des accords de 5 notes, est une **tension**. Les accords de 5 notes sont donc des accords avec ajout de la « tension 9 ». Nous avons aussi déjà vu la « tension 6 » et la « tension2 » lors des [Triades avec tension ajoutée](#).

Dans l'empilement de tierces, toutes les notes se situant **au-dessus de l'octave** sont des tensions : la **neuvième** (ou **seconde**), la **onzième** (ou **quarte**) et la **treizième** (ou **sixte**).



DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – RE (9) – FA (11) – LA (13) – (DO, 15 = 1)

En-dessous de l'octave				Au-dessus de l'octave			Redoublement
DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA	(DO)
Fondamentale	Tierce	Quinte	Septième	Neuvième (Seconde)	Onzième (Quarte)	Treizième (Sixte)	(Fondament.)
1	3	5	7	9 (= 2)	11 (= 4)	13 (= 6)	(15) (= 1)

9 est identique à 2

On utilise **2** lorsque cette tension est ajoutée à une **triade**. Par exemple : **C2, Cm2**.

On utilise **9** lorsque cette tension est ajoutée à un **accord de septième** (normale ou majeure), ce qui implique donc toujours la présence d'une septième, même lorsque celle-ci n'est pas explicitement demandée dans le symbole d'accord. Par exemple **C9, C7^{b9}, C7^{#9}, Cm9, Cmaj9, C^{A9}, C9sus4**, ...

Les exceptions à cette règle sont les accords **C^{6/9}** en **Cm^{6/9}**, des accords de neuvième sans septième.

Accords de six et de sept notes

Les accords de six et de sept notes sont assez rares parce qu'ils contiennent tant (trop) de notes.

L'application de l'empilement de tierces donne le raisonnement théorique suivant :

Accord de 6 notes = DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – RE (9) – **FA (11)**.

Accord de 7 notes = DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – RE (9) – FA (11) – **LA (13)**.

Mais dans la pratique, il faudra faire un choix entre les notes d'accord que l'on voudra garder, ou non, et les tensions que l'on voudra rajouter, ou non.

Supprimer des notes d'accords

Comme déjà mentionné plusieurs fois dans les paragraphes précédents, il est toujours possible de supprimer la **fondamentale** à la main droite, puisque celle-ci est jouée en basse (main gauche).

La suppression de la **quinte juste** est également toujours une bonne option, sans perte notable de son ou de couleur, grâce à un phénomène acoustique que l'on appelle les « partiels harmoniques ». Pour en savoir plus sur les partiels harmoniques, lisez mon livre [Parent Scales and Chord Scales](#).

On essaye toujours de garder la **tierce** et la **septième**, car ce sont ces degrés qui déterminent la couleur typique de l'accord : tierce normale (majeure) ou mineure, septième normale (mineure) ou majeure. En anglais, ces degrés sont appelés les « guide tones », les notes qui « guident » l'oreille à reconnaître le type d'accord que l'on joue. Cependant, il ne sera pas toujours pratiquement possible de les maintenir dans l'accord.

Les tensions (suite)

Choix des tensions

On ne jouera généralement pas toutes les tensions (9, 11 et 13) simultanément, mais on fera plutôt un choix. Ce choix est laissé entièrement à la liberté artistique du musicien, et est donc rarement noté noir sur blanc sur la partition. Les pianistes de jazz, qui aiment jouer avec beaucoup de tensions, recherchent des « voicings jazzy » avec un bon équilibre entre notes d'accords et tensions ajoutées. Il s'agit de positions d'accord spécialisées qui dépassent le cadre de cet ouvrage. Nous verrons plus loin quelques bonnes astuces (voir Accords hybrides). Mais d'abord...

Vous pouviez lire au début de ce chapitre : « *Pour savoir avec certitude quelles notes peuvent être ajoutées à un accord, il faut suivre un cours d'harmonie jazz¹. Mais chacun peut, tout simplement à l'oreille, essayer des ajouts. Si l'accord sonne bien avec telle note supplémentaire, c'est qu'on peut la rajouter. Si par contre il ne sonne pas bien, c'est qu'il vaut mieux ne pas rajouter cette note.²* »

Voici une petite liste de règles pratiques fort utile pour rajouter des tensions aux accords.

Quelles tensions sur quel type d'accord ?

Sur les accords de septième de dominante (ex. C7) **toutes les tensions sont possibles**. MAIS ...

- Il faut choisir entre 9 ou ♭9/#9 – 11 ou #11 – 13 ou ♭13.
- La tension 11 n'est possible qu'avec suppression de la tierce majeure (= **sus4**).
- Afin d'éviter trop de demi-tons consécutifs (#11 – 5 – ♭13) on supprime la quinte.

Pour les autres types d'accords

- La tension 9 est **toujours** possible.
- La tension 11 n'est possible que sur les accords **mineurs** (m) (ou **sus4** sur accords majeurs).
- La tension #11 n'est possible que sur les accords **maj7** (Δ).
- La tension 13 est **toujours** possible.
- La tension ♭13 n'est possible que sur les accords **m7^{b5}**.

... pour autant que la tension sonne correcte dans le grand contexte tonal. (**Utilisez l'oreille !**)

11 est identique à 4

On utilise **4** quasi toujours juxtaposé à **sus**. **Sus4** indique le remplacement de la tierce majeure (3) par la quarte juste (4), ceci dans tout type d'accord. Par exemple : **Csus4**, **C7sus4**, **C9sus4**, ...

¹ Les lecteurs intéressés par un cours d'harmonie de jazz peuvent télécharger gratuitement mon livre (en anglais) [Parent Scales and Chord Scales](#).

² Le cours d'harmonie présente néanmoins un avantage sur l'oreille non éduquée. Il permet d'apprendre à « goûter » certains ajouts qui peuvent paraître « bizarres » lors d'un premier essai. Un peu comme apprendre aux enfants à apprécier de nouveaux goûts culinaires.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

L'utilisation du chiffre **11** suggère la présence d'une septième, et éventuellement aussi d'une neuvième, même lorsque celles-ci ne sont pas explicitement demandées dans le symbole d'accord.
Par exemple : **C11, Cm11**.

Mais, pour l'accord **C11** il faut aussi supprimer la tierce majeure (= **sus4**). On lui préfère donc le symbole **C9sus4** (que nous avons déjà rencontré auparavant) qui est en fait exactement le même accord, mais qui présente l'avantage d'être plus clair quant à la suppression de la tierce majeure.

La quarte peut être **juste** (= normale, 4), mais aussi **augmentée**. Elle est alors toujours notée **#11**.
Par exemple : **C7^{#11}, Cmaj7^{#11}, C9^{#11}, Cmaj9^{#11}, ...**

13 est identique à 6

On utilise **6** lorsque cette tension est ajoutée à une **triade**. Par exemple : **C6, Cm6**.

L'utilisation du chiffre **13** suggère la présence d'une septième, et éventuellement aussi d'une neuvième, même lorsque celles-ci ne sont pas explicitement demandées dans le symbole d'accord.
Par exemple : **C13 (Cm13** n'est pas un accord courant, mais est possible aussi.)

On évite la tension 11 dans l'accord **C13** à cause du conflit avec la tierce majeure.

Si l'on désire rajouter la tension 11 ou #11 il vaut mieux noter l'accord **C13sus4 or C13^{#11}**.

La sixte peut être **majeure** (= normale, 6), mais aussi **mineure**. Elle est alors toujours notée **b13**.

Par exemple : **C7^{b13}, C7^{b9-b13}, ...**

L'accord altéré (alt)

Le symbole **alt** est typiquement jazz. C'est l'abréviation de **altered** qui signifie « altéré » en anglais.
On ne l'applique qu'aux accords de septième de dominante.

C7alt implique un accord **C7** dont **toutes les tensions sont altérées** avec un dièse ou un bémol : b9, #9, #11 et b13 (à rajouter au choix).

Accords hybrides

Les accords « hybrides » sont des simplifications fort utiles pour des accords avec beaucoup de tensions (et notes d'accord supprimées). **D/C** peut être vu comme un accord de **C** sans tierce, sans quinte et sans septième, mais avec les tensions LA (13) – RE (9) – FA# (#11).

Voici quelques exemples courants d'accords hybrides :

Accord hybride	Basse	Degrés d'accord (en positions standards, sauf *)	Remplace le symbole
D/C	DO (1)	LA (13) – RE (9) – FA# (#11)	C13^{#11}, Cmaj9^{13-#11}
Gm7/C		SOL (5) – Si♭ (b7) – RE (9) – FA (11)	C9sus4, C11, Cm11
B♭/C		Si♭ (b7) – RE (9) – FA (11)	C9sus4, C11, Cm11
C♯/C		SOL (5) – Si♭ (b7) – DO♯ (= re♭, b9) – MI (3)	C7^{b9}
G♭7/C *		SOL♭ (= fa#, #11) – Si♭ (b7) – RE♭ (b9) – FA♭ (= mi, 3)	Calt, C7^{b9-#11}
B♭m7^{b5}/C		Si♭ (b7) – RE♭ (b9) – FA♭ (= mi, 3) – La♭ (b13)	Calt, C7^{#11-b13}

Tous les degrés possibles de l'accord en un coup d'œil

Notes d'accords

La fondamentale (**1**) est non modifiable. Elle est fixée¹.

La tierce peut être majeure (**3** = normale) ou mineure (**b3**).

La quinte peut être juste (**5** = normale), diminuée (**b5**) ou augmentée (**#5**).

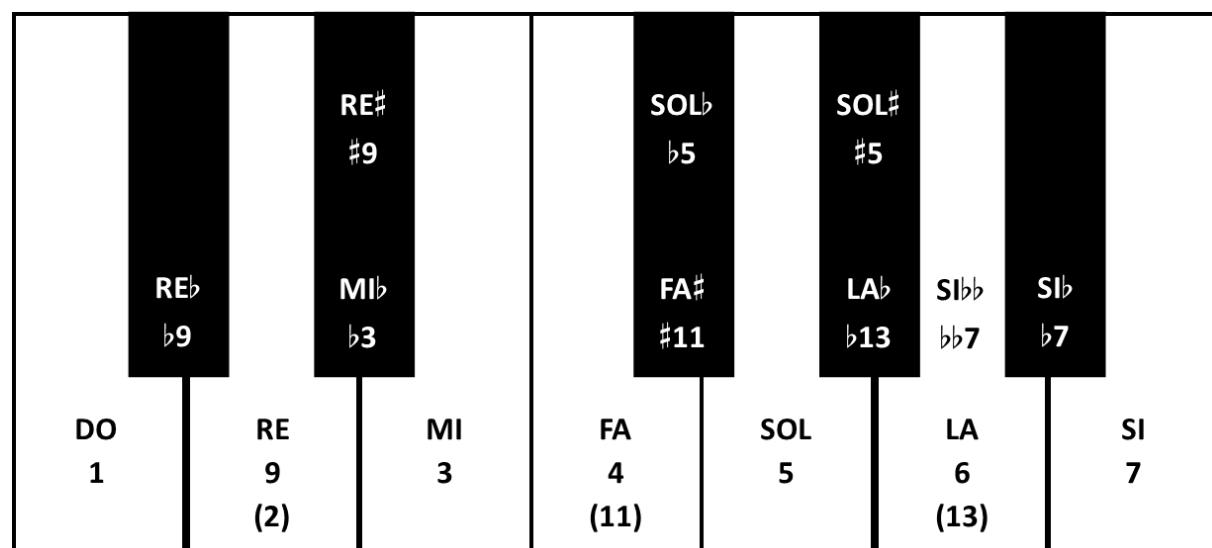
La septième peut être mineure (**b7** = normale), majeure (**7**) ou diminuée (**bb7**).

Tensions

La neuvième peut être majeure (**2** ou **9** = normale), mineure (**b9**) ou augmentée (**#9**).

La onzième peut être juste (**4** ou **11** = normale) ou augmentée (**#11**).

La treizième peut être majeure (**6** ou **13** = normale) ou mineure (**b13**).



On peut voir ci-dessus tous les degrés possibles pour un accord dont la fondamentale est DO.

Pour les accords avec une fondamentale différente, il faut toujours tenir compte de l'armure que cette fondamentale a pour sa gamme majeure.

Gamme majeure de RE (D) avec 2 dièses (fa#, do#)

RE	MI	FA [#]	SOL	LA	SI	DO [#]	RE
1	2	3	4	5	6	7	8=1

Tierces	3 = FA [#]	b3 = FA
Septièmes	7 = DO [#]	bb7 = DO _b

¹ C'est parce que la fondamentale est fixée qu'on la nomme la « racine » en anglais (the « root »)

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Gamme majeure de MI (E) avec 4 dièses (fa#, do#, sol#, ré#)

MI FA# SOL# LA SI DO# RE# MI
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Neuvièmes (secondes)	9 = FA#	♭9 = FA	♯9 = FA× ¹ (= FA## = « sol »)
Tierces	3 = SOL#	♭3 = SOL	
Treizièmes (sixtes)	13 = DO#	♭13 = DO	
Septièmes	7 = RE#	♭7 = RE	♭♭7 = RE♭

Gamme majeure de FA (F) avec 1 bémol (sib)

FA SOL LA SI♭ DO RE MI FA
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Onzièmes (quartes)	4 = SI♭	#11 = SI
--------------------	---------	----------

Etcetera ... Apprenez par cœur toutes les gammes majeures avec leur armure !

(Voir *Tonalités et leurs armures.*)

Symboles d'accords

	Degrés			Symbol	...
Notes d'accords	Fondamentale	1		A B C D E F G	Avec ou sans # ou ♭
	Tierce	3 ♭3	Tierce majeure = normale Tierce mineure	Pas de symbole m	-, min, MI
	Quinte	5 ♭5 ♯5	Quinte juste = normale Quinte diminuée Quinte augmentée	Pas de symbole ♭5 +	Voir en bas * aug, ♯5
	Septième	♭7 7 bb7	Septième mineure = normale Septième majeure Septième diminuée	7 maj7 Voir en bas *	Δ, Δ7, MA7
Tensions	Neuvième	9 ♭9 ♯9	Neuvième (ou seconde) majeure Neuvième mineure Neuvième augmentée	9 ♭9 ♯9	2 sur triade
	Onzième	11 ♯11	Onzième (ou quarte) juste Onzième augmentée	sus4 ♯11	11
	Treizième	13 ♭13	Treizième (ou sixte) majeure Treizième mineure	13 ♭13	6 sur triade

Symboles particuliers

- * ° °7, dim, dim7 combinaison de ♭3 ♭5 bb7
- ø m7^{♭5} combinaison de ♭3 ♭5 ♭7
- alt septième de dominante avec tensions altérées ♭9 ♯9 #11 ♭13 (au choix)

¹ × est le symbole pour « double dièse » ou ##.

VARIER EN UTILISANT DES APPROCHES

Approches dans la mélodie

La mélodie se base sur les accords qui l'accompagnent. Elle bouge d'une note d'accord à l'autre. Une « **approche** » est une note qui ne fait pas partie de l'accord, mais qui approche une note d'accord. La note d'accord que l'on approche est la **note cible**. En théorie, une approche ne devrait jamais durer plus d'un temps, mais les approches plus longues fonctionnent parfois aussi.

On distingue, en analyse mélodique, la « **note d'approche** » de la « **note de passage** ». Et les deux peuvent parfois aussi, mais pas toujours, être une « **tension** ». Ces trois concepts se chevauchent trop souvent, ce qui peut être fort déroutant. Clarifions donc, pour commencer, les trois concepts de (1) tension, de (2) passage et (3) d'approche.

Tension

Une tension est une note qu'on peut ajouter à un accord (voir le chapitre précédent Varier la densité de l'accord). Dans ce sens, une tension peut toujours être vue comme note d'accord (supplémentaire), et donc éventuellement aussi comme note cible.

Note de passage

Lorsque sur l'accord de **C** (DO – MI – SOL) la mélodie chante « DO – RE – MI », le **RE** est une note de **passage** entre les notes d'accord DO et MI. Et RE est aussi la tension 9 (ou 2) ajoutée à l'accord.

Musical notation showing a C major chord (C4, E4, G4) in common time (4/4). The melody consists of three notes: DO (C4), RE (D4), and MI (E4). The note RE is highlighted in red, indicating it is a passing note between the notes of the chord.

Lorsque sur ce même accord de **C** la mélodie chante « MI – FA – SOL », le **FA** est également une note de **passage** entre les notes d'accord MI et SOL. Mais, FA n'est pas une tension « permise » sur cet accord.

Musical notation showing a C major chord (C4, E4, G4) in common time (4/4). The melody consists of three notes: MI (E4), FA (F#4), and SOL (G4). The note FA is highlighted in red with a crossed-out symbol, indicating it is not a permitted tension on this chord.

Note d'approche

Lorsque sur l'accord de **C** la mélodie chante « SOL – RE – MI », le **RE** est une note d'**approche**. RE n'est manifestement pas un passage entre SOL et MI, mais par contre elle approche le MI par en-dessous. Et RE est bien sûr toujours la tension 9 (ou 2) ajoutée à l'accord.

Musical notation showing a C major chord (C4, E4, G4) in common time (4/4). The melody consists of three notes: SOL (G4), RE (D4), and MI (E4). The note RE is highlighted in red, indicating it is an approach note towards the MI note.

Lorsque sur ce même accord de **C** la mélodie chante “DO – FA – MI”, le **FA** est une note d'**approche**. FA n'est pas un passage entre DO et MI, mais elle approche le MI par au-dessus. Et FA n'est toujours pas une tension « permise » sur cet accord.



Pour éviter toute confusion, on ne parlera dans ce chapitre que d'**approches**, sans faire de distinction avec les notes de passage et/ou de tension.

L'approche chromatique

Pour approcher une note cible, l'approche par demi-ton est toujours l'approche par excellence. Le demi-ton peut approcher la note cible en montant ou en descendant.

Il arrive que cette approche par demi-ton sonne « étrange », parce que la note d'approche ne fait pas partie de la tonalité du morceau. On parle dans ce cas d'approche **chromatique**.

Sur l'accord de **C** (DO – MI – SOL sont les notes cibles)

En montant : SI vers DO – RE \sharp vers MI – FA \sharp vers SOL

En descendant : RE \flat vers DO – FA vers MI – LA \flat vers SOL

Les altérations (\sharp , \flat) indiquent qu'il s'agit bien d'approches **chromatiques** ne faisant pas partie de la tonalité. SI (vers DO) et FA (vers MI) ne sont pas chromatiques, mais **diatoniques**, elles font, elles, bien partie de la tonalité.

L'approche diatonique

On peut évidemment aussi approcher une note cible par ton ENTIER, tant en montant qu'en descendant. Mais dans ce cas, l'approche doit toujours être **diatonique**. Elle doit toujours faire partie de la tonalité du morceau.¹

Sur l'accord de **C** (DO – MI – SOL sont les notes cibles)

En montant : SI vers DO – RE vers MI – FA vers SOL

En descendant : RE vers DO – FA vers MI – LA vers SOL

Seuls SI (vers DO) et FA (vers MI) approchent par demi-ton plutôt que par ton entier.

¹ Tout comme les tensions. Voir Quelles tensions sur quel type d'accord ?

La double approche

Les doubles approches sont également possibles, et ce dans toutes les constructions imaginables : en montant, en descendant, en montant d'abord et en descendant ensuite, en descendant d'abord et en montant ensuite, en mélangeant les notes chromatiques avec les notes diatoniques, ...

Sur l'accord de **C** (DO – MI – SOL sont les notes cibles)

Double montant : SI \flat -SI vers DO – RE-RE \sharp vers MI – FA-FA \sharp vers SOL

Double descendant : RE-RE \flat vers DO – FA \sharp -FA vers MI – LA-LA \flat vers SOL

Montant – descendant : SI-RE \flat vers DO – RE \sharp -FA vers MI – FA \sharp -LA \flat vers SOL

Descendant – montant : RE \flat -SI vers DO – FA-RE \sharp vers MI – LA \flat -FA \sharp vers SOL

Les combinaisons les plus folles sont possibles, même avec encore plus de notes d'approches.

Trilles et notes auxiliaires

Dans le « trille » classique, les approches sont répétées. Un trille typique sur la note DO est :

DO RE DO RE DO RE etc. DO est alterné avec sa note diatonique supérieure.

Mais il existe des trilles avec note chromatique supérieure (DO RE \flat DO), note diatonique inférieure (DO SI DO), note chromatique inférieure (MI RE \sharp MI), le « grupetto » ou double approche (DO RE DO SI DO), ... Les notes de trilles supérieures et inférieures sont appelées « notes auxiliaires ».

Nous allons voir très bientôt les « accords auxiliaires ».

Approches dans les accords

Le mot « voicing » en anglais (pour « position d'accord ») suppose que chaque note d'accord est une « voix », en somme une note mélodique à l'intérieur de l'accord. On peut donc voir chaque note d'accord comme note cible.

Accords sus

Les accords **sus**, que nous avons étudiés auparavant (voir *L'accord sus4* et *L'accord sus2*), sont en fait des « accords d'approche ». Ils approchent la tierce de l'accord par au-dessus (sus4) ou par en-dessous (sus2). Lorsqu'une partition d'accords indique que l'on doit jouer l'accord de **C**, on peut utiliser ces accords sus dans l'accompagnement comme accords d'approche, même s'ils ne sont pas mentionnés sur la partition.

A musical staff in common time (4/4). It starts with a C major chord (C-E-G), followed by a Csus4 chord (C-F-G), then another C major chord, and finally a Csus2 chord (C-D-G).

Le FA (4) de l'accord **Csus4** approche le MI (3) de l'accord **C** dans la mesure 1.

Le RE (2) de l'accord **Csus2** approche le MI (3) de l'accord **C** dans la mesure 2.

L'effet sus2

L'effet **sus2** est un cliché que beaucoup de pianistes utilisent, souvent, surtout en musique Pop.

A musical staff in common time (4/4). It starts with a C major chord (C-E-G). The melody consists of a RE (2), MI (3), FA (4), and SOLEIL (5), which then resolve back to the C major chord.

Dans cet exemple le RE (2) approche d'abord la tierce (MI) par en-dessous, pour approcher ensuite la fondamentale (DO) par au-dessus. Il existe un tas de variantes avec cet effet sus2. Soyez créatif !

Accords auxiliaires

Il est également assez courant d'aborder deux notes d'accords différentes en même temps.

On nomme la combinaison des approches un « accord auxiliaire », comme les notes auxiliaires des trilles.

Le IV-auxiliaire

L'accord auxiliaire le plus utilisé est le **IV-auxiliaire**. On l'entend si souvent, et dans tant de styles, qu'il est devenu un concept en soi, même s'il est rarement, voire jamais, mentionné sur la partition.

On utilise, sur un accord de **C**, un **F** comme accord auxiliaire.

FA et LA – de l'accord **F** – sont des approches diatoniques de la tierce MI, et de la quinte SOL.

A musical staff in common time (4/4). It starts with a C major chord (C-E-G), followed by a F/C chord (F-A-C), then a C major chord, a F/C chord, another C major chord, a F/C chord, and finally a C major chord.

F est le **IV^{ème}** degré de **C**. L'utilisation du chiffre romain indique qu'il s'agit d'un accord : le **IV^{ème}** degré comme accord complet, pas le **4^{ème}** degré comme note singulière.

Le IV-auxiliaire sur l'accord de **G** est – SOL (I), LA (II), SI (III), C (IV) – l'accord de **C**.

Le IV-auxiliaire sur l'accord de **F** est – FA (I), SOL (II), LA (III), SI♭ (IV) – l'accord de **B♭**.

Etcetera.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Le I°-auxiliaire

On utilise assez souvent aussi, sur un accord de **C**, un **C°** (triade diminuée) comme accord auxiliaire. **Mib** et **SOLb** – de l'accord **C°** – sont des approches chromatiques de la tierce **MI**, et de la quinte **SOL**.

C° est le **I^{er}** degré de **C**. L'utilisation du chiffre romain indique qu'il s'agit d'un accord.

Cela fonctionne aussi avec le **C°** comme accord de septième diminuée (accord de 4 notes). **Mib** et **SOLb** – de l'accord **C°** – sont des approches chromatiques de la tierce **MI**, et de la quinte **SOL**. Mais cette fois, il y a aussi le **LA** (ou **sib**) qui approche la septième **Sib** du **C7** (notez le **sib** à l'armure).

Voici un exemple typique (bien connu de tous les pianistes qui jouent du Blues) de l'usage des deux accords auxiliaires, IV et I°, sur un accord de **C7**. Pour rappel : la partition ne mentionne *que le C7*.

On peut tout-à-fait créer ses propres combinaisons d'approches. Il ne sera pas toujours possible de les « nommer » en tant qu'accord « indépendant » (comme le **F**, IV-auxiliaire, ou le **C°**, I°-auxiliaire sur l'accord de **C**) parce que le résultat de la combinaison d'approches ne ressemble pas toujours à un accord existant. Cela n'empêche pas pour autant d'utiliser ces approches. Soyez créatif !

APPRENDRE À JOUER DES MORCEAUX À L'OREILLE

Apprendre à jouer des morceaux à l'oreille est beaucoup plus facile que ce que mes élèves pensent. C'est aussi beaucoup plus rapide, et généralement moins frustrant, que d'apprendre à jouer à partir d'une partition (souvent peu fiable) que l'on trouve sur internet, ou d'un tutoriel (tout aussi douteux) sur YouTube.¹

Cela demande de la pratique, bien sûr, et les premières tentatives peuvent paraître quelque peu frustrantes et longues. Il s'agit en fait d'entraîner l'oreille² et de développer une bonne compréhension de base des accords. Plus vous le ferez, plus cela vous sera facile. Vous serez assez vite en mesure de recréer une chanson en quelques minutes seulement.

Oreille absolue et/ou oreille relative

Il n'est pas nécessaire d'avoir une oreille absolue pour apprendre à jouer d'oreille. Beaucoup de mes élèves pensent qu'ils ne seront jamais capables de le faire, « parce qu'ils ne savent pas quelles notes ils entendent ». Moi non plus.

Supposons qu'on tape sur un verre à table. Une personne ayant une oreille absolue – seulement 1 personne sur 10 000 selon des études récentes³ – reconnaît immédiatement cette note comme étant un MI♭ (par exemple). Que font les autres personnes, comme moi, qui n'ont pas l'oreille absolue ?

19 personnes sur 20⁴ ont, comme moi, une **oreille relative**. Je chante la note du verre. Je vais au piano et je joue DO (par exemple). J'entends que DO sonne plus bas que la note que je chante. J'essaie RE. J'entends que RE sonne plus bas aussi, un rien trop bas. Alors j'essaie MI. Là, j'entends que MI sonne un rien trop haut. La bonne note doit donc forcément se trouver entre RE et MI => MI♭. Voilà, je l'ai ! Il me faut plus d'étapes que quelqu'un avec une oreille absolue, mais je n'ai pas besoin de plus d'une minute pour obtenir le même résultat.

Pour trouver la suite du morceau, cette première note est la référence de départ. On n'a pas besoin de refaire toutes les étapes décrites ci-dessus pour chaque note, car vous cherchez la deuxième note **relativement à** (comparé à : Plus haut ? Plus bas ?) la première note. Et ensuite Suivez le contour.

Une bonne connaissance des Tonalités et leurs armures et (des) Les intervalles vous aidera à trouver les notes encore plus efficacement, sans avoir à essayer toutes les touches du piano au petit bonheur la chance. Mais, on peut s'en passer.

¹ Tout ce qu'on trouve sur Internet n'est pas forcément suspect. J'y ai déjà trouvé de très bonnes partitions et de très bons tutoriels. Mais ce que l'on y trouve le plus directement est très souvent d'assez triste qualité.

² L'oreille musicale est comme un muscle, plus vous l'entraînez, plus elle s'améliore. Et, si on ne s'en sert pas, ne serait-ce que durant quelques mois, on la reperd. Il existe de très bonnes applications de « ear training » telles que [EarMaster](#) et [Auralia](#). Mais, apprendre à jouer d'oreille reste le meilleur entraînement.

³ Ce chiffre sort d'une [publication \(2013\) de University of California, San Diego \(UCSD\)](#).

⁴ Ce chiffre sort d'une [publication \(2007\) de Harvard Medical School, Boston MA](#).

Chercher les accords

Commencez toujours par chercher **d'abord les accords**, car les accords forment la trame de la chanson. Avec les accords, vous pourrez déjà accompagner la chanson en son entier. Mais ils vous seront surtout bien utiles pour pouvoir trouver les autres éléments musicaux tels que la mélodie, les arpèges, les « fills », les solos, ...

Déterminer la structure du morceau

Commencez par écouter la chanson en entier. Combien de parties musicales y a-t-il ?

Vous trouverez ci-dessous une structure standard pour une chanson pop.

Partie du morceau	Autres noms (aussi en anglais)	Analyse thématique
Intro	Introduction	(Souvent, pas toujours, A ou B)
Couplet	Strophe, Verse	A
Couplet	Strophe, Verse	A
Pont	Pre-Chorus, Bridge	(De A à B)
Refrain	Chorus	B
Pont	Post-Chorus, Bridge	(De B à A)
Couplet	Strophe, Verse	A
Pont	Pre-Chorus, Bridge	(De A à B)
Refrain	Chorus	B
Partie centrale	Middle Part, Mid-Part	(Bridge ¹)
Refrain	Chorus	B
Refrain	Chorus	B
Finale	Sortie, Outro, Coda	

Les parties en gris sont facultatives.

Il n'y a donc généralement que trois parties (thèmes A, B et C) dont il faut trouver les accords.

De nombreuses chansons ne comportent même que deux thèmes (A : couplet et B : refrain).

D'autres structures sont toujours possibles, mais pas courantes.

Recherchez les accords pour chaque partie séparément, et non pour toutes les parties en même temps. On ne cherche souvent que quatre accords (moyenne statistique) par partie, parfois moins, et rarement plus.

Ecouter la basse

Lors d'une deuxième écoute, écoutez bien la basse². Avec un peu chance, on l'entend bien clairement dès le début du morceau. Mais souvent elle n'entre en jeu que plus tard dans le morceau (quelques exemples typiques³). Utilisez toujours les extraits avec une basse bien audible pour

¹ L'utilisation du mot « bridge » pour la « partie centrale » est une mauvaise habitude des musiciens pop. Un « bridge » est un « pont » (transition facultative) entre le couplet et le refrain (ou vice versa), et non la partie centrale, le 3^{ème} thème essentiel (le C) du morceau, qui se joue presque toujours entre deux refrains.

² Écouter la basse, les notes les plus graves de la musique, c'est comme « regarder les pieds d'une personne ». Ne vous laissez pas distraire ni séduire par la mélodie, par « le visage de la personne ».

³ Quand un morceau commence avec seulement la guitare, la basse est difficile à entendre. Si le morceau commence avec le piano seul, la basse est déjà un peu plus audible. Ce n'est que lorsque la guitare basse entre en jeu que la basse est clairement audible.

pouvoir la chanter. Le chant est indispensable. Il permet de saisir, et de retenir, le son. Cherchez ensuite, tout en continuant à bien chanter, la basse au piano.

Les « premières » notes de basse sont les fondamentales des accords

Les notes de basse les plus importantes sont les notes jouées sur le premier temps de la mesure (ou du changement d'accord). Ce sont les notes fondamentales des accords. Associez cette « première » note de basse (par exemple **DO** à la main gauche) à un accord (**C** à la main droite). Si l'accord majeur (**C**) ne sonne pas correct, c'est qu'il doit s'agir de l'accord mineur (**Cm**). Répétez la procédure avec les autres « premières » notes de basse. Et voilà !

Il peut cependant y avoir des pièges. Pour les Accords avec barre oblique (« slash-chord »), la basse ne joue pas la fondamentale, mais un autre degré de l'accord. D'habitude, c'est la tierce ou la quinte, exceptionnellement la septième. Un calcul est alors nécessaire pour trouver le bon accord.

Par exemple **DO** à la basse peut être ...

- La fondamentale de **C** ou de **Cm**.
- La tierce mineure de **Am** ou la tierce majeure de **Ab**.
- La quinte (juste) de **F**.
- La septième (normale/mineure) de **D7** ou la septième majeure de **Dmaj7**.

Si vous ne trouvez toujours pas l'accord avec cette méthode, c'est que vous avez probablement affaire à des Accords hybrides (ou des accords avec beaucoup de tensions). Un débutant aura dans ce cas généralement besoin d'aide. Mais avec une oreille bien entraînée, il est possible de chanter toutes les notes qui collent bien à l'extrait, séparément, pour pouvoir ainsi reconstruire l'accord recherché.

Déterminer la tonalité

Si¹ vous pouvez déterminer la tonalité du morceau, cela facilitera énormément votre recherche.

Quand on sait que le morceau est en **C majeur**, on cherche *d'abord* parmi les notes qui existent dans la gamme de **do majeur** (rien que les touches blanches).

Pour trouver la tonalité, il faut retrouver, en chantant et en faisant confiance à son intuition musicale, la note qui vous paraît sonner comme **la fin** du morceau. Cette note est **la tonique**, la note centrale, la note la plus importante de la tonalité autour de laquelle orbitent toutes les autres notes, la première et la dernière note de la gamme.

Quand on connaît la tonique, il faut encore déterminer si la tonalité est **majeure ou mineure**. Il suffit d'essayer la gamme majeure, en partant de la tonique, pour entendre si elle colle bien au morceau. Si non, il doit s'agir de la gamme mineure. (Voir Tonalités et leurs armures.)

Attention ! Cela ne signifie pas que le morceau n'utilisera que les notes de la gamme trouvée. Le compositeur est libre d'utiliser d'autres notes étrangères à la tonalité (les notes chromatiques) pour créer une, ou des, surprise(s).

¹ Ce « si » conditionnel est intentionnel. Il confirme que connaître la tonalité n'est pas une condition sine qua non pour pouvoir trouver les accords, bien que cela vous aidera, sûrement.

La suite diatonique

Si on connaît la tonalité, voici un nouveau concept théorique utile à la recherche des accords : la **suite diatonique** (des accords en majeur). Pour mes plus jeunes élèves j'utilise un nom non usuel, mais plus facile à comprendre : **l'échelle des accords**.

En majeur, la suite des **accords diatoniques** – ce sont les accords qui sont construits uniquement avec des notes diatoniques à la tonalité (rien que les notes de la gamme) – est toujours ...

I (maj7)	II ^m (7)	III ^m (7)	IV (maj7)	V (7)	VI ^m (7)	VII ^m 7 ^{b5}
C	Dm	Em	F	G	Am	Bm7 ^{b5}

Les chiffres **romains** indiquent que nous avons affaire à des accords. Ce sont les degrés que les accords ont dans l'échelle des accords, **comptés à partir de la tonique** (première note de la **tonalité**).

On peut voir, entre parenthèses et en exposant à côté des chiffres romains, des chiffres **arabes** qui indiquent eux les degrés d'accords **comptés à partir de la fondamentale** (première note de l'**accord**). Ils donnent la septième potentielle pour chaque accord. La musique pop radiophonique actuelle utilise peu, et évite même, les septièmes. Mais ces septièmes vous seront bien utiles pour d'autres styles de musique.

Les **accords principaux** de cette suite (les trois accords majeurs que l'on appelle quelquefois aussi les accords « générateurs ») sont les I, IV et V (C, F et G). Ce sont par conséquent les accords les plus utilisés. L'accord annexe (accord mineur complémentaire) VI^m (Am), est également fort courant.

Les autres accords annexes, II^m (Dm) et III^m (Em), sont quelquefois utilisés, mais moins souvent. Le VII^m7^{b5} (Bm7^{b5}) est un accord que vous ne verrez sans doute jamais en musique pop (mais bien en jazz !).

Comme pour les notes de la gamme (voir Déterminer la tonalité ci-dessus), les principes suivants s'appliquent également aux accords de la série diatonique :

- *Quand on sait que le morceau est en C majeur, on cherche d'abord parmi les (notes) accords qui existent dans la (gamme) série diatonique de do majeur (rien qu'avec les touches blanches).*
- *Attention ! Cela ne signifie pas que le morceau n'utilisera que les (notes) accords de la (gamme) série diatonique trouvée. Le compositeur est libre d'utiliser d'autres (notes) accords étrangers à la tonalité (des (notes) accords (chromatiques) modulants) pour créer une, ou des, surprise(s).*

Si le morceau est en **tonalité mineure**, par exemple en **A mineur**, on utilise exactement la même série diatonique mais en partant du degré VI^m (Am). Et, en principe, le degré III (Em ci-dessus) sera maintenant un des accords principaux, et il sera aussi plutôt majeur que mineur (E⁽⁷⁾).

*Apprenez toutes les tonalités majeures et mineures, et leur armure, par cœur.
(Voir Tonalités et leurs armures.)*

Chercher la mélodie

Vous pouvez généralement déjà chanter la mélodie (avec ou sans paroles, trouvées sur Internet) avant même de chercher les accords. Vous pouvez maintenant, avec les accords, accompagner votre chant au piano. Mais, si vous voulez apprendre à jouer la mélodie au piano, suivez ces conseils.

Une fois que vous avez trouvé tous les accords, trouver la mélodie est en fait plutôt facile. La mélodie est basée (ou ancrée) sur les accords qui l'accompagnent. Elle bouge d'une note d'accord à l'autre. La première chose à faire est de déterminer si la mélodie chante une (ou plusieurs) des trois notes de l'accord qui l'accompagne.

Mais attention, entre et autour des notes d'accord, la mélodie utilise aussi souvent des notes d'approche et des notes de passage (voir le chapitre précédent Varier en utilisant des approches pour plus d'explications à ce sujet).

N'oubliez pas, durant votre recherche, de chanter la mélodie. Le chant est indispensable. Il permet de saisir, et de retenir, le son.

Arpèges, fills, solos, ...

Les autres éléments musicaux dépendent aussi des accords. C'est-à-dire que soit ils jouent l'accord (par exemple les Arpèges), soit, comme la mélodie, ils jouent sur et autour des notes de l'accord (fills, solos, etc.).

Connaître les techniques les plus courantes que nous avons apprises dans les cinq chapitres précédents sur le **rythme**, la **dynamique**, les **positions** d'accords, la **densité** des accords et les **approches** devrait également aider à comprendre plus précisément ce que l'on cherche à l'oreille.

RAJOUTER LA MÉLODIE

Où trouve-t-on la mélodie ?

Il y a de fortes chances que vous appreniez d'abord à jouer (à accompagner) de nombreuses chansons à partir d'un schéma d'accords, et ce sans jouer la mélodie, mais que plus tard vous aimeriez essayer d'ajouter la mélodie à votre arrangement au piano.

Notez bien ! Il n'est PAS habituel de jouer la mélodie au piano quand la chanson est aussi chantée.¹
En tant que pianiste, il est alors préférable de ne s'en tenir qu'à l'accompagnement.

Mais, où trouver la mélodie ?

A l'oreille

Le chapitre précédent décrit en détails comment apprendre à jouer des chansons, mélodie y comprise, à l'oreille. Si vous êtes capable de chanter les chansons, vous êtes capable de les retrouver à l'oreille au piano. C'est ce que font la plupart des pianistes de pop et de jazz.

Lead sheets

Tous les exemples de partitions présentés plus loin dans ce chapitre sont les deux premières mesures de la chanson « Always Remember Us This Way » de Lady Gaga. (Voir aussi [La partition d'accords](#).)

On trouve sur le marché des « lead sheets », des partitions qui ne donnent que la mélodie (avec ou sans texte) avec les accords notés au-dessus, comme celle-ci :



Malheureusement, il n'est pas si facile de trouver de telles partitions pour les chansons les plus récentes. Sur les sites Web qui vendent des partitions, vous pouvez toujours essayer d'utiliser les termes de recherche « titre de la chanson + lead sheet ».

Pour les chansons plus anciennes, il existe d'excellents livres de compilation, comme ceux-ci :

- Pop evergreens [101 Hits for Buskers](#) (plusieurs livres)
 - Traditionals et standards de Jazz [Fake Books](#) (plusieurs livres)
 - Standards de Jazz [The Real Book](#) (plusieurs livres)

¹ Ce n'est évidemment pas interdit. Mais un bon accompagnateur offre au chanteur autant d'espace libre que possible pour chanter sa propre interprétation de la mélodie. Jouer et chanter la mélodie ensemble exige des deux musiciens une discipline stricte pour être bien en place ensemble (bien synchrone).

² Le chant ou la mélodie principale d'un morceau est appelé en anglais le « lead ».

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Vocal and Piano sheet

On trouve plus couramment des partitions avec une portée donnant la mélodie (« vocal ») et les accords¹ (en somme, un lead sheet) et deux portées avec un arrangement pour piano.

Parfois, seul l'accompagnement est repris dans l'arrangement pour piano, comme ci-dessous.

That Ar - i - zo - na sky night, burn-ing in your po - ets tryin' to write. You look __ We don't __

Mais le plus souvent, la mélodie est incorporée à l'accompagnement, comme sur cette partition :

That Ar - i - zo - na sky night, burn-ing in your po - ets tryin' to write. You look __ We don't __

Ces deux types de partitions sont fort peu pratiques, car il faut 6 à 7 pages pour une chanson. Les arrangements pour piano sont rarement de bonne qualité (et souvent difficiles à comprendre d'un point de vue musical), ce qui nous amène au final à ne lire que la portée avec la mélodie et les accords, autrement dit ... à lire un lead sheet.

Mais, si on ne trouve pas de lead sheet pour un morceau particulier, on peut acheter ce type de partition, et n'en découper que la mélodie pour se faire son propre lead sheet (de 2 pages seulement).

Piano sheet

Enfin, on trouve également des arrangements pour piano seul (seulement deux portées) dans lesquels sont repris la mélodie, les accords et la basse, répartis dans les deux mains.

¹ Très souvent les accords sont également notés en tablatures pour guitare (guitar tabs). Ce sont les petits blocs graphiques en dessous des symboles d'accords. Ils ne sont d'aucune utilité pour les pianistes.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

A musical score for piano in 4/4 time. The left hand (bass) plays a continuous eighth-note bass line. The right hand (treble) plays chords. The first measure starts in Am (root position), with the melody "That Ar-i-zo-na" and the chord "Am". The second measure continues in Am, with the melody "sky night," and the chord "Am". The third measure changes to F major (root position), with the melody "burn-ing in your po-ets try'n to" and the chord "F". The fourth measure continues in F major, with the melody "eyes... write..." and the chord "F". The fifth measure ends in F major, with the melody "You We" and the chord "F". Measure numbers 1, 4, and 5 are indicated above the staff.

Mais, comme dans les « vocal and piano sheets », ces arrangements pour piano sont souvent de qualité plutôt médiocre. Il vaut mieux apprendre à faire et à jouer ses propres arrangements pour piano, rajoutant la mélodie soit entièrement à l'oreille, en se basant sur les accords que l'on connaît déjà, soit à partir d'un lead sheet.

Accords MG | Mélodie MD

Quand on joue un accompagnement, la basse est jouée à la main gauche, et les accords à la main droite. Pour apprendre à rajouter la mélodie, il vaut mieux commencer par l'arrangement le plus simple possible : **accords main gauche**, et **mélodie main droite**. Il vous manquera encore la basse. Nous y reviendrons plus tard.

Accords plaqués

Lors d'une première tentative, on peut s'en tenir à des accords plaqués (MG) sur chaque premier temps de la mesure (ou du changement d'accord).

Pour rappel : *Une position standard est une position centrée sur le DO moyen*. Par conséquent, il est presque toujours nécessaire d'octavier la mélodie (la jouer une octave plus haut que notée). Il est quelquefois possible de jouer les accords en une position légèrement plus basse (entre le DO moyen et le DO inférieur) afin de pouvoir jouer la mélodie « loco » (dans l'octave notée). Mais, dès qu'on dépasse le DO inférieur, les accords se mettent à sonner trop « muddy » (gras, boueux).

A musical score for piano in 4/4 time. The left hand (bass) plays a continuous eighth-note bass line. The right hand (treble) uses block chords. The first measure starts in Am, with the melody "THAT AR-1-ZO-NA" and the chord "Am". The second measure continues in Am, with the melody "SKY" and the chord "Am". The third measure changes to F major, with the melody "BURN-ING IN YOUR" and the chord "F". The fourth measure continues in F major, with the melody "EYES..." and the chord "F". The fifth measure ends in F major, with the melody "YOU LOOK" and the chord "F". Measure numbers 1 and 5 are indicated above the staff.

On peut, ensuite, s'essayer à rythmer les accords sur chaque temps de la mesure (voir le [Rythme de base de l'accompagnement](#)). Il vous faudra alors bien déterminer exactement où – c.à.d. sur quel temps précis de la mesure – se trouvent les notes de la mélodie (ou les syllabes du texte chanté). Sur une partition comme ci-dessous, cela est clairement visible, mais lorsque vous travaillez à l'oreille, vous devez vous fier à votre sens du rythme et, le cas échéant, allez réécouter la chanson originale.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Musical notation for piano chords in Am and F major. The top staff shows a melody line with lyrics: "THAT AR - I - ZO - NA", "SKY", "BURN - ING IN YOUR", "EYES ..", and "YOU LOOK". The bottom staff shows a bass line. The key signature changes from Am to F major. The time signature is 4/4.

Basse d'Alberti (arpèges)

La « basse d'Alberti » est un type d'accompagnement qui consiste à arpéger les accords, toujours en position standard, selon un motif constant et répétitif :
note basse – note haute – note moyenne – note haute.

Musical notation for piano basso d'Alberti arpeggios. The top staff shows the same melody line with lyrics: "THAT AR - I - ZO - NA", "SKY", "BURN - ING IN YOUR", "EYES ..", and "YOU LOOK". The bottom staff shows a bass line where each chord is arpeggiated. The key signature changes from Am to F major. The time signature is 4/4.

Ce genre d'accompagnement sonne évidemment très « classique 18^{ème} siècle » (Mozart, Beethoven, ...). Mais pour certains morceaux, cela peut vraiment être un accompagnement approprié.

Le gros inconvénient de ces arrangements simples est l'absence de basses.

Basse et accords MG | Mélodie MD

Arpèges MG

Les Arpèges main gauche offrent la possibilité de combiner la basse et les accords à la main gauche.

Exemple 1 : accords incomplets, uniquement la fondamentale (= la basse), la quinte et l'octave.

Musical notation for piano basso d'Alberti arpeggios with incomplete chords. The top staff shows the same melody line with lyrics: "THAT AR - I - ZO - NA", "SKY", "BURN - ING IN YOUR", "EYES ..", and "YOU LOOK". The bottom staff shows a bass line where each chord is arpeggiated with incomplete chords. The key signature changes from Am to F major. The time signature is 4/4.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Exemple 2 : accords complets en position large, fondamentale (= la basse), quinte et tierce au-dessus de l'octave.

The musical score consists of two staves. The top staff is in soprano clef, 4/4 time, with lyrics: THAT AR-I-ZO-NA SKY BURN-ING IN YOUR EYES YOU LOOK. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time. The harmonic progression is Am - F. The bass line provides the harmonic foundation.

Les arpèges peuvent être utilisés pour créer un nombre infini de motifs. Les arpèges du compositeur classique-romantique Frédéric Chopin (1810-1849) sont de merveilleux exemples d'arpèges créatifs, beaux et gracieux, suivant une conduite des voix impeccable. Cependant, les deux exemples ci-dessus, simples et avec un motif fixe (fondamentale-quinte-octave et fondamentale-quinte-tierce) sont plus « pratiques » lors d'une première lecture ou d'un premier arrangement.

Riffs Boogie et Blues

On ne peut pas oublier de mentionner ici les « riffs » de Blues et de Boogie. Les riffs sont de courts motifs mélodiques, joués dans le registre bas du piano, et qui partent toujours de la fondamentale de l'accord (= la basse). Ils se construisent, comme la mélodie, sur et autour des notes d'accords en utilisant des notes de passage et des notes d'approche (voir Varier en utilisant des approches).

Ces riffs ne sont pas vraiment appropriés pour accompagner *Always Remember Us This Way*, parce que ce morceau ne sonne pas assez « blues ». Les exemples ci-dessous sont des riffs boogie bien connus de tous les pianistes de blues, basés (ici) sur seulement deux accords (**C7** en **F7**), et joués quelquefois en « shuffle » (voir Ternaire, Shuffle et Swing).

The musical score shows five different blues-style riffs (RIFF 1 to RIFF 5) played over C7 and F7 chords. Each riff is shown in bass clef, 4/4 time, with a specific rhythmic pattern. The riffs are built around the bass notes of the chords C7 and F7.

Le boogie et le blues constituent une école de style à part entière, trop vaste pour être explorée dans ce livre. Pour les lecteurs qui souhaitent apprendre à jouer du boogie et du blues, je recommande vivement l'excellent livre [Improvising Blues Piano](#) de Tim Richards.

Le « stride »

L'alternance, à la main gauche, de la basse avec les accords est appelée, en jazz, la technique du « *stride* »¹. Pour éviter de répéter trop souvent les mêmes basses, on alterne la fondamentale avec, généralement, la quinte. Les autres degrés d'accord, la tierce et/ou la septième, peuvent également être utilisés comme basses dites « auxiliaires ».

On peut bien sûr choisir aussi de ne jouer la basse que sur le premier temps de la mesure.

Basse MG | Accords et mélodie MD

Mélodie « on top »

Si l'on choisit de jouer les accords avec la mélodie à la main droite, il est important de garder à l'esprit le « rôle de la mélodie » : la mélodie se situe toujours **au-dessus** des accords, d'où l'expression « *mélodie on top* » (des accords).

La technique de la mélodie « *on top* » est très passe-partout, elle s'adapte très bien à la plupart des styles de musique. Elle libère la main gauche de la nécessité de jouer aussi les accords, de sorte qu'elle puisse jouer la basse plus librement.

Pour appliquer cette technique, il faut avoir une bonne connaissance de la composition des accords (des différentes notes qui composent l'accord – voir Varier la densité de l'accord) et de toutes les positions possibles (voir Varier les positions d'accords).

¹ Cette technique n'est pourtant pas typiquement jazz. Certains compositeurs classiques du début du 19^{ème} siècle, comme Franz Schubert (1797-1828) et Frédéric Chopin (1810-1849), en font déjà un ample usage dans leurs compositions.

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

La mélodie de *Always Remember Us This Way* nécessite trop de sauts à la main droite lorsque l'on lui ajoute les accords. La mélodie de *My Way*¹ convient mieux pour illustrer (et débuter avec) cette technique.

- Jouez sur le premier temps de chaque mesure (ou à chaque changement d'accord) l'accord complet² dans une position telle que la note de mélodie se situe « on top » de l'accord. Jouez ensuite, à l'intérieur de la mesure, les notes suivantes de la mélodie, simplement sans accord.

- Lorsque la note de mélodie n'est pas une note d'accord – comme à la mesure 3 (LA sur **Cm**) et à la mesure 4 (SOL sur **D**) – il est préférable de supprimer la note d'accord qui est en frottement avec la mélodie (le SOL du **Cm**, le FA# du **D**). Pour rappel, une friction se produit lorsque deux notes adjacentes (à une distance de $\frac{1}{2}$ ou d'un ton entier) sont jouées ensemble. Très souvent (mais pas toujours), la mélodie se résoudra avec retard sur la note d'accord supprimée – comme c'est le cas ici aux deux reprises (LA sur **Cm** se résout sur SOL, et SOL sur **D** se résout sur FA#).
- La main droite étant trop occupée à jouer la mélodie, elle ne peut plus jouer son rôle d'accompagnement. La main gauche reprend donc ce rôle en rythmant tous les temps de la mesure (voir [Rythme de base de l'accompagnement](#)) avec un simple motif d'arpège (voir [Arpèges MG plus haut](#)).

¹ *My Way* est une adaptation de la chanson *Comme d'Habitude* publiée en 1967 par Claude François (interprète et parolier), et écrite par Jacques Revaux et Gilles Thibaut (musique). Cette mélodie a connu un succès mondial deux ans plus tard en version anglaise chantée par Frank Sinatra (paroles de Paul Anka).

© 1967 Société Des Nouvelles Editions Eddie Barclay – © 1969 Shapiro Bernstein and Co. Ltd.

² Supprimer certaines notes d'accord peut être une option, et c'est même parfois une nécessité. Voir [Supprimer des notes d'accords](#).

JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS

Techniques mixtes

Pour *Always Remember Us This Way*, ci-dessous, j'utilise des techniques mixtes.

- L'arpège main gauche accompagne avec un accord incomplet (fondamentale-quinte-octave, sans tierce) rythmé en croches continues.
- La main droite complète l'accord là où la mélodie présente des trous, c.à.d. sur chaque 2^{ème} et 3^{ème} temps de la mesure (la MG joue la fondamentale, la MD joue tierce et quinte). Sauf ...
- À la mesure 3, avec un accord de **C**, on a une mélodie sans trous. La main droite double chaque DO de la mélodie d'un MI (tierce absente à la MG).

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

Dans cette deuxième partie du livre, nous passons en revue les concepts indispensables à l'apprentissage de la lecture, et de l'écriture, de la musique selon la notation classique.

ECRITURE MUSICALE – HAUTEUR DU SON

Il faut pouvoir lire les notes en « hauteur » (« pitch » en anglais). Cela signifie qu'il faut savoir si une note spécifique est un DO, un RE ou une autre note, et à quelle hauteur précise se trouve ce DO, ce RE ou cette autre note sur votre clavier.

Son, ton ou note ?

En musique, les mots « son », « ton » et « note » sont assez souvent utilisés de manière interchangeable. Cela peut être déroutant pour les débutants. Ces trois mots semblent signifier la même chose. C'est *plus ou moins* vrai.

La musique étant elle-même « du » son, il est assez logique que l'on dise parfois « **son** » pour « note ». Le mot « son » n'est par contre pas très, ou pas assez, spécifique.

D'une part, il existe des sons qui ont une hauteur spécifique, par exemple DO. Lorsqu'un son a une hauteur spécifique, on parle d'un « **ton** ». Un ton est un son que l'on peut chanter. Mais, il vaut mieux éviter d'utiliser le mot « ton », utilisé plutôt pour indiquer une *distance* entre deux sons (voir *Distances d'un demi-ton et d'un ton entier*) ou comme synonyme de « tonalité ».

D'autre part, il existe des sons sans hauteur spécifique, des sons qui ne sont pas chantables, des sons qui s'assimilent au bruit, même si on peut les utiliser en musique, par exemple des sons de batterie. Une batterie ne produit pas des sons chantables, elle ne joue pas des « tons », mais seulement des « sons ».

Le mot « **note** » vient de « notation, noter » et fait donc référence à l'écriture. Une note (de musique) est un « son » (ou un « ton ») noté sur papier. A strictement parler, la note ne produit ni son, ni ton. Elle est juste visible sur un papier.

C'est pourquoi on peut parler (par exemple) d'**accord de 3 sons** (faisant référence aux sons que l'accord produit quand on le joue), ou d'**accord de 3 tons** (usage correct en soi, mais qui risque de créer la confusion avec « la distance de 3 tons entiers »), ou encore d'**accord de 3 notes** (faisant alors référence à l'accord tel qu'il est noté sur la partition). Les termes « son », « ton » et « note » sont donc *plus ou moins* identiques.

La portée

Pour préciser la hauteur du son sur la partition, on utilise une **portée**, une échelle à 5 lignes, sur lesquelles les sons peuvent être notés en hauteur. Comme une portée ne comportant que 5 lignes s'avère assez rapidement être trop courte, il y a la possibilité d'écrire des notes sur, en-dessous ou au-dessus de **lignes supplémentaires**.

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

On peut voir ci-dessous des notes sur une portée, de bas en haut : sur la 2^{ème} ligne supplémentaire – sous la 1^{ère} ligne supplémentaire – sur la 1^{ère} ligne supplémentaire – sous la 1^{ère} ligne – sur la 1^{ère} ligne – dans le 1^{er} interligne – sur la 2^{ème} ligne – dans le 2^{ème} interligne – sur la 3^{ème} ligne – dans le 3^{ème} interligne – et ainsi de suite ...



Le système à 11 lignes

Sur un piano, et dans le registre humainement chantable, il y a beaucoup plus de notes que dans l'exemple ci-dessus. Une seule portée, avec seulement 5 lignes (et quelques lignes supplémentaires), ne suffit pas pour pouvoir écrire toutes les notes possibles. Nous avons donc besoin d'une plus grande échelle. On utilise donc une double portée, un **système à 11 lignes** (« the grand staff » en anglais).

Le DO moyen, représenté ci-dessous en jaune sur un clavier de piano, est pris comme point de départ pour l'écriture des notes.



Le DO moyen est écrit sur une ligne supplémentaire entre les deux portées. La portée supérieure sert, logiquement, à écrire les notes hautes, et la portée inférieure sert aux notes basses. D'où le système à **11 lignes** : 5 lignes en bas + 1 ligne supplémentaire pour le DO moyen + 5 lignes en haut = 11 lignes.

Le DO moyen est noté deux fois. Mais il s'agit deux fois d'exactement le même son, de la même touche (jaune), du même DO. La seule différence est la main qui joue cette touche.

D'une part, ce DO se situe près de la portée supérieure, la portée des notes hautes. Les notes hautes, se situant à la droite de la touche jaune, seront logiquement jouées à la main droite. On jouera donc ce DO-ci avec la main droite. Cela donne, en montant :

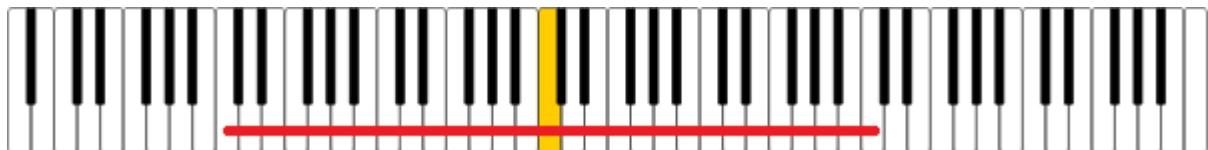
DO moyen re mi fa SOL la si DO supérieur re mi fa SOL supérieur la si contre-do

Contre-DO signifie « le DO qui est **de l'autre côté de la portée** » (comparé au DO moyen). Les notes écrites ci-dessus en gras et en souligné, les notes blanches sur la portée, sont les notes de référence. Nous y reviendrons très bientôt.

Le DO moyen s'écrit, d'autre part, près de la portée inférieure, la portée des notes basses. Les notes basses, se situant à la gauche de la touche jaune, seront logiquement jouées à la main gauche. On jouera donc ce DO-là avec la main gauche. Cela donne, en descendant :

DO moyen si la sol **FA** mi re **DO inférieur** si la sol **FA inférieur** mi re **contre-DO**

Toutes ces notes, hautes et basses ensemble, nous permettent déjà de noter toutes les notes humainement chantables : de la note la plus basse possible pour un chanteur à la note la plus haute possible pour une chanteuse. La ligne rouge sur le clavier ci-dessous indique ce registre du chant humain.



Il manque clairement encore un tas de notes, jouables au piano, qui se situent encore plus bas et encore plus haut. Nous y reviendrons aussi très bientôt.

Les clefs

Les hommes sont capables de chanter du contre-DO inférieur au DO moyen (la touche jaune), et les femmes, du DO moyen au contre-DO supérieur¹. Lorsqu'on distribue les partitions aux chanteurs d'un chœur mixte hommes-femmes, il est assez inutile de donner à chacun la musique sur deux portées. On ne donne aux hommes que la portée inférieure, et aux femmes, que la portée supérieure.

Pour séparer, et distinguer, les deux portées on utilise les « clefs de lecture ». La **clef de SOL pour les notes hautes** (pour les femmes) et la **clef de FA pour les notes basses** (pour les hommes).

CLEF DE SOL (CLEF DE G) : LETTRE G STYLISSÉE - SYMBOLE DES NOTES HAUTES

CLEF DE FA (CLEF DE F) : LETTRE F STYLISSÉE - SYMBOLE DES NOTES BASSES

¹ Ceci est une généralisation utile pour comprendre l'écriture musicale. La réalité est moins carrée.

La plupart des voix féminines sont capables de chanter plus bas, et quelque fois beaucoup plus bas, que le DO moyen. Et, elles atteignent rarement le contre-DO supérieur, quoique certaines voix féminines chantent exceptionnellement encore plus haut.

La plupart des voix masculines sont capables de chanter plus haut, et quelque fois beaucoup plus haut, que le DO moyen. Et, elles atteignent rarement le contre-DO inférieur, quoique certaines voix masculines chantent exceptionnellement encore plus bas.

Les noms de notes en lettres : A = la B = si C = do D = re E = mi **F = fa G = sol**

La **clef de SOL**, que l'on nomme dans d'autres langues clef de G, clef de soprano (de l'italien « *sopra* » qui signifie « au-dessus ») ou clef de violon (le plus aigu des instruments à cordes), se situe sur la 2^{ème} ligne¹ « vers le haut » (en partant du DO moyen). Son nom, (clef de) **SOL** (ou G), lui vient de la note SOL qui se situe sur exactement la même ligne. Elle symbolise le registre supérieur, la partie du piano se situant à droite du DO moyen (de la touche jaune).

La **clef de FA**, que l'on nomme dans d'autres langues clef de F ou clef de basse, se situe également sur la 2^{ème} ligne, mais cette fois « vers le bas » (en partant du DO moyen)². Son nom, (clef de) **FA** (ou F), lui vient de la note FA qui se situe sur exactement la même ligne. Elle symbolise le registre inférieur, la partie du piano se situant à gauche du DO moyen (de la touche jaune).

Les notes de référence

Le **DO moyen** est une note de référence, car elle est le départ de toute l'écriture musicale. Le **SOL**, qui donne son nom à la clef de SOL, et le **FA**, qui donne son nom à la clef de FA, sont bien sûr aussi des notes de référence.

Avec leurs notes d'octaves (**DO supérieur, SOL supérieur, contre-DO supérieur et DO inférieur, FA inférieur, contre-DO inférieur**) nous avons suffisamment de notes de référence pour pouvoir retrouver toutes les autres notes existantes. Ces autres notes se situent à seulement un pas – quelque fois à deux pas – au-dessus ou en-dessous des notes de référence.

DO MOYEN	NOTES DE CLEFS	DO SUPÉR. ET INFÉR.	SOL SUP. - FA INF.	CONTRE-DO (S)
1ÈRE LIGNE SUPPLÉMENTAIRE	2ÈME LIGNE	3ÈME INTERLIGNE	"COLLENT"	2ÈME LIGNE SUPPL.
ENTRE LES PORTÉES	VERS LE HAUT (SOL)	EN HAUT	AU-DESSUS (SOL)	AU-DESSUS
	VERS LE BAS (FA)	EN BAS	EN-DESSOUS (FA)	EN-DESSOUS

Apprenez ces notes de référence par cœur et vous serez désormais capable de lire toutes les notes en « hauteur ».

Signes d'octaviation

Pour pouvoir écrire les notes du piano qui tombent en-dehors de registre chantable – plus bas que le contre-DO inférieur, et plus haut que le contre-DO supérieur – nous avons deux options :

¹ « Se situe sur la 2^{ème} ligne » signifie en fait « est écrite à partir de la 2^{ème} ligne ». Cela n'est pas fort visible pour la clef de sol. Par contre, on peut voir clairement le « départ » de la clef de fa : un gros point sur la 2^{ème} ligne. Et les deux petits points, à droite (résidus des barres horizontales de la lettre F), entourent clairement aussi cette 2^{ème} ligne.

² En théorie classique traditionnelle, cette clef est appelée « clef de fa 4^{ème} ligne », c'est à dire en comptant les lignes de bas en haut au lieu de « partant du DO moyen ». Ce nom est mal choisi (mais compréhensible selon la méthode de solfège classique), et passe complètement à côté de la logique du système à 11 lignes.

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

1. L'utilisation d'encore plus de lignes supplémentaires. Cependant, la lecture en devient plus difficile (voir la 1^{ère} mesure dans l'exemple ci-dessous) :

(contre-) do re mi fa sol la si do en clef de SOL
(contre-) do si la sol fa mi re do en clef de FA

2. Afin d'éviter l'usage de trop de lignes supplémentaires, on peut avoir recours aux signes d'octaviation. Ils signalent que les notes que nous lisons doivent être jouées à l'octave (ou à deux octaves) plus haut ou plus bas, facilitant ainsi la lecture.

- **8va**, abréviation de « ottava alta » (« une octave plus haut »), signifie que toutes les notes se situant en-dessous du pointillé doivent être jouées à l'octave supérieure. Ces notes sonnent donc exactement à la même hauteur que les notes de la 1^{ère} mesure (avec beaucoup de lignes supplémentaires).
 - **15ma**, abréviation de « quindecima alta » (« une quinzième plus haut »), signifie que toutes les notes se situant en-dessous du pointillé doivent être jouées deux octaves¹ plus haut. Ces notes sonnent donc encore plus haut – une octave plus haut – que les notes des deux premières mesures.
 - **8vb**, abréviation de « ottava bassa » (« une octave plus bas »), signifie que toutes les notes se situant au-dessus du pointillé doivent être jouées à l'octave inférieure. Ces notes sonnent donc exactement à la même hauteur que les notes de la 1^{ère} mesure.
 - **15mb**, abréviation de « quindecima bassa » (« une quinzième plus bas »), signifie que toutes les notes se situant au-dessus du pointillé doivent être jouées deux octaves plus bas. Ces notes sonnent donc encore plus bas – une octave plus bas – que les notes des deux premières mesures. Cependant, ce symbole-ci n'est que très rarement (jamais ?) utilisé pour le piano parce que les notes écrites en rouge sur l'exemple ci-dessus n'existent pas sur un piano.

Suivez le contour

Dans les classes de solfège, les élèves apprennent à lire et à chanter la musique en nommant chaque note de la partition. Cette méthode se justifie quand on veut pouvoir contrôler si l'élève « connaît bien ses notes ».

¹ Certains lecteurs peuvent trouver étrange que 8 symbolise une octave, et 15 deux octaves. Cela semble aller à l'encontre de l'intuition mathématique. Mais, si l'on compte toutes les notes sur deux octaves, on arrive bien à 15. Forcément, parce qu'une octave est en fait constituée de 7 notes différentes plus 1 (le redoublement de la première note à l'octave), soit $7 + 1 = 8$. Cela donne sur deux octaves : $7 + 7 + 1 = 15$.

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

Par contre, le fait de nommer toutes les notes a fortement tendance à freiner le jeu de l'instrument et le chant. L'écriture musicale est conçue de manière à ce que vous puissiez **voir** au premier coup d'œil, et même presque **entendre** (l'expérience aidant, vous serez tout-à-fait capable d'entendre mentalement), comment évolue une mélodie. C'est ce qu'on appelle le **contour** de la mélodie.

Prenez la mélodie de *My Way* (voir Mélodie « on top ») comme exemple.

La ligne rouge représente le contour de la mélodie.



Le pianiste gagne, tant en agilité qu'en compréhension, à penser aux « doigts » plutôt qu'au « noms des notes ». Il apprend ainsi aussi à **sentir** le contour de la mélodie dans les doigts.

Voici à peu près ce que pense un pianiste quand il joue la mélodie de *My Way* :

1. La première note est un **DO**. Je dois pouvoir « nommer » cette note.
2. Je joue cette note avec le **pouce** (droit), parce que la note suivante se situe beaucoup plus haut sur le clavier du piano.
3. La deuxième note est un **LA**. Je dois (provisoirement encore¹) pouvoir « nommer » cette note.
4. Je joue cette note avec le **petit doigt**.
5. À partir de là, il me suffit de suivre le **contour** de la mélodie.
 - a. Je répète les deux premières notes, je descends d'une note, puis je remonte d'une note. Ce qui donne le doigté : pouce (1), petit doigt (5), annulaire (4), petit doigt (5).
 - b. Je répète les quatre notes précédentes. Même doigté : 1 5 4 5.
 - c. Je descends d'une note, remonte d'une note, redescends, répète la dernière note, et (attention ! touche **noire**) je descends : 4 5 4 4 3
 - d. Pouce ...



Le contour est donc essentiel pour apprendre et comprendre une mélodie, et penser en « doigts » est beaucoup plus facile et efficace que de penser en « noms de notes ».

Mais, le contour ne suffira pas à lui seul pour pouvoir bien lire la musique. Un pianiste lira d'autant plus facilement quand il connaîtra bien Les intervalles et les Tonalités et leurs armures.

Et, bien sûr aussi, quand il sera capable de bien lire le rythme.

¹ Un pianiste avancé est capable d'estimer avec précision, et de sentir dans les doigts, la distance qui sépare deux notes. Il n'a plus besoin de nommer cette deuxième note.

NOTATION RYTHMIQUE (DURÉE DU SON)

En plus de la hauteur du son, il faut pouvoir aussi lire la **durée** du son.
L'alternance des durées de notes détermine le rythme de la musique.

Valeurs des notes

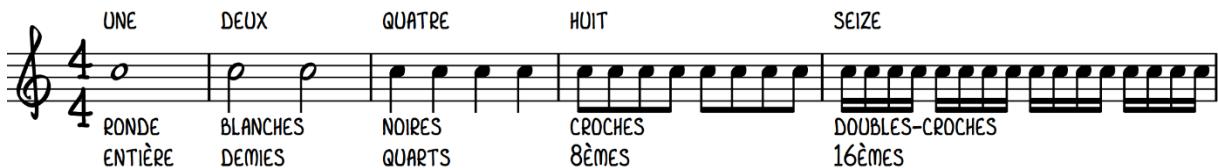
En français la valeur (représentant la longueur ou la durée) d'une note se communique par sa description graphique (la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double-croche, ...). En anglais et en néerlandais, la valeur est donnée par des fractions de longueur (l'entier, le demi, le quart, le huitième, le seizième, ...). Je présente ci-dessous les deux principes, mais en privilégiant les fractions, parce que ce système facilite une plus grande compréhension du rythme.

- La note la plus longue est L'**ENTIÈRE** (ou RONDE). Elle remplit l'**entièreté** de la mesure de 4/4.
- Deux **DEMI**ES (BLANCHES) remplissent cette même mesure de 4/4 (pour chacune la **moitié**).
- Quatre **QUARTS** (NOIRES) remplissent également la mesure de 4/4, et donnent ainsi leur nom à la mesure de **quatre/quarts**.

Et on peut donc, en principe, continuer ainsi à l'infini :

- Huit HUITIÈMES (CROCHES)
- Seize SEIZIÈMES (DOUBLES-CROCHES)
- Trente-deux TRENTÉ-DEUXIÈMES (TRIPLES-CROCHES)
- Soixante-quatre SOIXANTE-QUATRIÈMES (QUADRUPLES-CROCHES)
- Cent vingt-huit CENT VINGT-HUITIÈMES (QUINTUPLES-CROCHES)
- ...¹

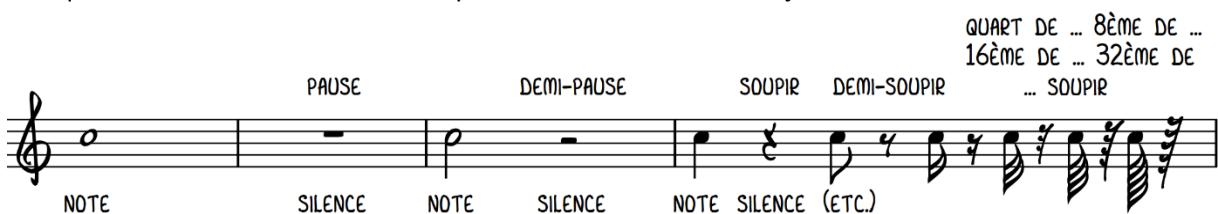
Dans la pratique, on dépasse rarement les 16^{èmes} (doubles-croches).



Silences

Pour chaque valeur de note, il existe un silence de même durée.

Lorsqu'on rencontre un silence sur la partition il faut s'arrêter de jouer ou de chanter.



L'unité de mesure

La valeur de note qui remplit la mesure est appelée l'**unité de mesure**. Nous venons d'apprendre que la RONDE remplit la mesure de 4/4. La RONDE est donc l'unité de mesure en 4/4.

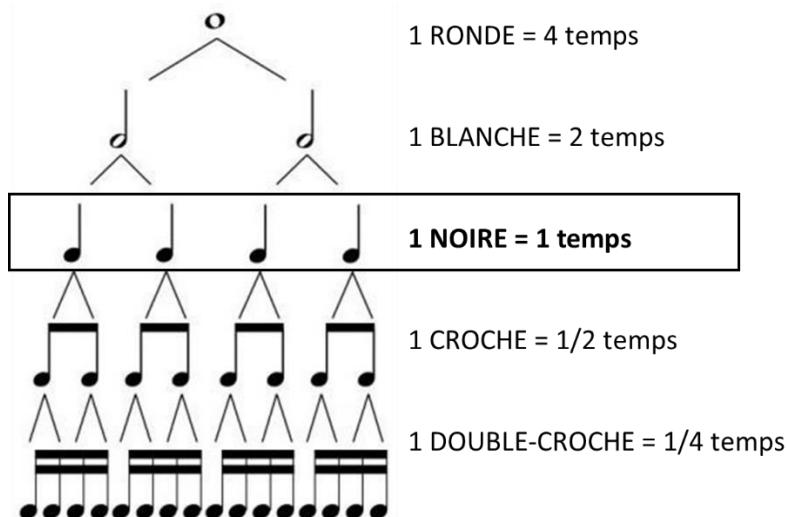
¹ La valeur de note la plus petite que j'ai pu rencontrer sur une partition était la quintuple-croche (la 128^{ème}).

L'unité de temps

Pour les types de mesure les plus courantes, on prend la NOIRE (le « quart ») comme unité de temps (l'unité de comptage). On dit alors que la noire vaut un temps.

J'entends quelque fois des élèves débutants se tromper et me parler de notes d'une « seconde » au lieu de notes d'un « temps ». Si la musique a un tempo de $\text{♩} = 60 \text{ bpm}$ (ce qui signifie : la noire bat 60 fois par minute), alors la noire (ou le temps) dure exactement une seconde (qui elle bat aussi 60 fois par minute). Mais si le tempo est de $\text{♩} = 120 \text{ bpm}$ (tempo plus courant que 60 bpm), le temps (ou la noire) ne durera qu'une demi-seconde. La durée exacte des notes sera donc toujours dépendante du tempo de morceau.

Ce qui est plus important est le **rappor**t que les valeurs de notes ont entre elles : deux fois ou quatre fois (ou huit fois, ou seize fois, etc.) plus grand, ou, deux fois ou quatre fois (etc.) plus petit. Prendre la noire comme unité de temps est donc fort pratique, car à partir de là, on peut facilement passer à deux et quatre fois plus long/grand/lent, mais aussi à deux et quatre fois plus court/petit/vite.



Les mesures simples

Selon le type de balancement que le compositeur souhaite donner à sa musique, il utilisera différents types de mesures. Les mesures simples sont les mesures « normales ».

Mesure en 4/4

La mesure la plus usitée est la mesure en 4/4 (déjà citée plus haut).

- Nombres de temps : 4 (le chiffre supérieur, le numérateur)
- Unité de temps : La noire (le quart) (le chiffre inférieur, le dénominateur)
- Unité de mesure : La ronde (l'entier)
- Styles de musique, de danse : trop nombreux pour être mentionnés



Il est important de savoir que la mesure en 4/4 est aussi souvent indiquée par un C.



Accentuation naturelle binaire « en 4 »

Les différents temps de la mesure sont perçus différemment quand on joue (ou danse). On dit alors que les temps ont une accentuation différente, et c'est ce qui fait le balancement de la musique.

La mesure de 4/4 a une **accentuation binaire** (paire, par 2). Ce type d'accentuation se produit naturellement lorsque l'on compte « 1 2 1 2 1 2 », ou que l'on dit « **gauche** droite **gauche** droite **gauche** droite » en marchant. D'où l'expression accentuation « naturelle ». L'accentuation binaire « en 2 » alterne un temps FORT avec un temps faible : FORT – faible – FORT – faible – etc.

Mais, dans une mesure avec quatre temps, on distingue également le temps FORT (le premier temps, au début de la mesure) du temps MI-FORT (le troisième temps, au milieu de la mesure).

Parce que, en alternance avec (seulement) le 1^{er} temps, le 3^{ème} temps semble faible.
(Voir mesure 2 ci-dessous : accentuation binaire « en 2 » => FORT – faible).

Alors que le 3^{ème} temps est ressenti comme plus fort que le 4^{ème} temps.
(Voir la mesure 1 ci-dessous : accentuation binaire « en 4 » => FORT – faible – MI-FORT – faible).

Le temps FORT est indiqué avec un symbole habituel d'accent (martellato), >.

Le temps MI-FORT est indiqué ici avec un symbole (inhabituel pour l'accent) de tenuto, –.

Les temps faibles, qui tombent entre les accents, n'ont pas de symbole d'accentuation.



L'accentuation binaire « en 4 » (FORT – faible – MI-FORT – faible) est l'accentuation la plus courante en musique. On la retrouve à tous les niveaux de valeurs de notes, et par conséquent, aussi dans tous type de mesure.¹

La carrure

Le niveau rythmique le plus élevé (au niveau de l'unité de mesure) est un bloc de 4 mesures.

Ce niveau rythmique est appelé la **carrure** (généralement une demi-phrasé musicale²). On peut percevoir à ce niveau une accentuation binaire « en 4 » fort lente, une espèce de mesure « en 4 ».³

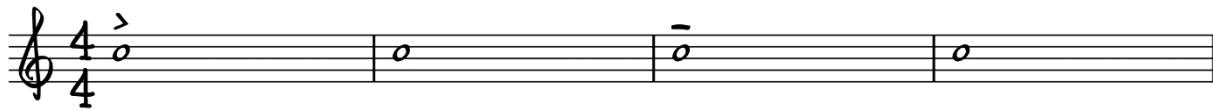
¹ Sauf ... voir plus loin Mesure en 3/4 et Mesures composées : 6/8, 9/8 en 12/8.

² Ceci implique qu'il existe en fait des niveaux rythmiques encore plus élevés que la carrure. Mais on parle dans ces cas-là de phrases ou de parties musicales.

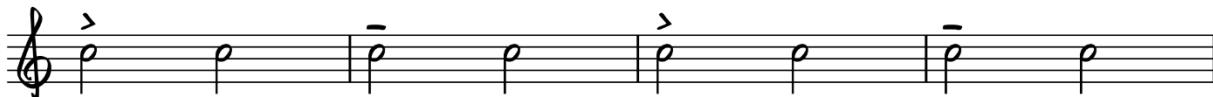
- La phrase musicale : 8 mesures 2 x 4 mesures
- La partie musicale : 16 mesures 4 x 4 mesures 2 phrases musicales

Notez que le principe de regroupement binaire continue à exister à ces niveaux (2x ou 4x).

³ C'est pourquoi la carrure est appelée une « hypermeasure » (une mesure au-dessus de la mesure) en anglais.



On retrouve la même accentuation binaire « en 4 » à tous les niveaux de valeurs de notes, ci-dessous en descendant à partir de la carrure. C'est pourquoi les petites notes, les subdivisions des temps, se retrouvent groupées par 4 à partir des croches.



Il est important d'avoir une bonne compréhension de l'accentuation lors de l'apprentissage des rythmes. Sans cette accentuation, on peut facilement se perdre dans la mesure et dans le rythme.

Selon le style musical, des déplacements d'accents peuvent se produire (voir les *Syncopes*). Mais même ces déplacements d'accents continueront à être ressentis par rapport à l'accentuation naturelle.

Mesure en 3/4

- Nombres de temps : 3 (le chiffre supérieur, le numérateur)
- Unité de temps : La noire (le chiffre inférieur, le dénominateur)
- Unité de mesure : La blanche pointée (voir *Notes et silences pointés*)
- Styles de musique, de danse : valse, menuet, mazurka, ...



Accentuation naturelle ternaire « en 3 »

La mesure de 3/4 a une **accentuation ternaire** (impaire, par 3). Ce type d'accentuation se produit naturellement lorsque l'on compte « **1 2 3 1 2 3 1 2 3** » => accentuation ternaire : FORT – faible – faible – FORT – faible – faible – FORT – faible – FORT – faible – etc.

Mais, aux niveaux supérieurs ou inférieurs aux temps (aux noires), on pourra encore percevoir une accentuation binaire.

Effectivement, ce qui frappe ici c'est qu'à chaque niveau on trouve une accentuation mixte, ternaire et binaire, entre l'accentuation principale et l'accentuation sous-jacente :

Niveau	Façon de compter											
Carrure	1	2	3	2	2	3	3	2	3	4	2	3
Temps	1	2	3	2	2	3	1	2	3	2	2	3
Croches	1	2	2	2	3	2	1	2	2	2	3	2
Doubles-croches	1 2 3 4	2 2 3 4	3 2 3 4	1 2 3 4	2 2 3 4	3 2 3 4	1 2 3 4	2 2 3 4	3 2 3 4	1 2 3 4	2 2 3 4	3 2 3 4

Mesure en 2/4

- Nombres de temps : 2 (le chiffre supérieur, le numérateur)
- Unité de temps : La noire (le chiffre inférieur, le dénominateur)
- Unité de mesure : La blanche
- Styles de musique, de danse : marche, samba, ragtime, ...

La mesure en 2/4 a, en principe, une accentuation binaire « en 2 », FORT – faible. Mais à tous les niveaux, on a tendance à ressentir une accentuation « en 4 ». C'est pourquoi il est souvent si difficile pour un auditeur d'entendre la différence entre une mesure de 4/4 et deux mesures de 2/4.

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

L'accentuation « en 2 » est la plus prononcée dans les marches, et bien ressentie lors de la marche forcée (**gauche**, droite, **gauche**, droite, ...). Les deux autres styles mentionnés, la samba et le ragtime, sont également des marches. La samba est la musique sur laquelle les écoles de samba de Rio de Janeiro défilent lors de leur célèbre procession de carnaval. Le ragtime est un style (de piano) inspiré par les marches des « marching bands » (fanfares) américains.

On s'efforcera donc toujours de bien souligner l'accentuation « en 2 », au niveau des temps (des noires) lorsqu'on joue de telles marches. Mais l'accentuation « en 4 » tend à reprendre le dessus.

Sheet music for a solo instrument, likely flute or recorder, in G major, 2/4 time. The score consists of four staves of music.

- Staff 1:** Measures 1-4. Single melodic line. Dynamics: forte (measures 1-2), piano (measures 3-4).
- Staff 2:** Measures 5-8. Eighth-note patterns. Dynamics: forte (measures 5-6), forte (measures 7-8).
- Staff 3:** Measures 9-12. Sixteenth-note patterns. Dynamics: forte (measures 9-10), forte (measures 11-12).
- Staff 4:** Measures 13-16. Sixteenth-note patterns. Dynamics: forte (measures 13-14), forte (measures 15-16).

Mesure en 2/2 (« alla breve », « halftime »)

Il n'est pas rare de choisir une autre unité de temps (de comptage) que la noire. La mesure simple la plus courante utilisant une autre unité de temps est la mesure « alla breve » (terme classique) en 2/2, indiquée la plupart du temps par un « C barré » . En Jazz on l'appelle la mesure « halftime ».

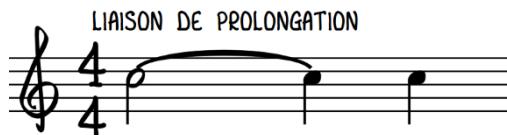
- Nombres de temps : 2 (le chiffre supérieur, le numérateur)
 - Unité de temps : La blanche (le chiffre inférieur, le dénominateur)
 - Unité de mesure : La ronde
 - Styles de musique, de danse : Habituellement (mais pas toujours) cette mesure est utilisée pour éléver une mesure d'origine en 4/4 à un niveau d'accentuation plus élevé. Cela donne, d'une part une accentuation plus calme/plus lente, qui d'autre part permet un tempo plus élevé.

Liaison de prolongation

Dans la mesure en 4/4, nous avons ...

- La noire = 1 temps
- La blanche = 2 temps
- La ronde = 4 temps

Que faire quand on veut noter une note de 3 temps ? Il existe deux options : (1) la liaison de prolongation et (2) le point de prolongation (voir *Notes et silences pointés* plus loin).



La liaison de prolongation est un signe en forme d'arc de cercle – une courbe – qui permet d'additionner différentes valeurs de notes pour créer des nouvelles durées ne correspondant pas à des valeurs de notes existantes. Cette courbe est assez facilement confondue avec d'autres types de courbes¹ utilisées en musique écrite. Pour éviter la confusion il faut toujours bien faire attention aux deux conditions suivantes :

1. La courbe relie les têtes de notes (ne plane pas au-dessus de toute une série de notes).
2. Les deux notes reliées doivent être de même hauteur (deux fois DO dans l'exemple ci-dessus).

Syncopes

Une liaison de prolongation annoncera très souvent (pas toujours) une **syncope**. On obtient une syncope lorsqu'on rallonge une note non accentuée (temps ou subdivision faible) **au-delà** d'un temps (ou subdivision) FORT(e). La syncope crée une sensation de déplacement d'accent vers l'avant. On parle alors d'une **anticipation**² du temps (ou de l'accent).



Mesure 1 : La dernière croche, faible, du premier groupe (de 4 croches) est prolongée **au-delà** de la première croche, FORTE, du deuxième groupe. L'accent FORT est anticipé d'une croche.

Mesure 2 : Voici quelques syncopes moins visibles, n'utilisant pas la liaison de prolongation, mais simplement des valeurs de notes existantes. On voit ici à deux reprises que la deuxième note faible (de ce qui aurait dû être deux groupes de 4 croches), est prolongée **au-delà** de la troisième note MI-FORTE (invisible sur la partition). L'accent MI-FORT est, par deux fois, anticipé d'une croche.

¹ Autres types de courbe : le legato (indiquant qu'il faut jouer les notes en son continu, bien liées entre elles), le phrasé (indiquant une phrase, ou demi-phrase, de début à fin), le trait rythmique (indiquant qu'il faut jouer les notes en un rythme continu jusqu'à ...), ... On trouve en musique des courbes ayant de nombreuses significations différentes, l'idée de base étant toujours la même : regrouper les notes en une unité musicale.

² « Anticiper » signifie littéralement « prendre en avance », « jouer en avance » en musique.

L'expression néerlandaise « *breeknoten* » (notes cassantes) pour indiquer les syncopes est révélatrice de l'effet que celles-ci produisent. On a tendance, en comptant la mesure, à placer les temps (les comptes) sur les syncopes, créant l'impression d'une mesure « cassée ». ¹



Notes et silences pointés

Nous avons déjà cité la blanche pointée comme unité de mesure pour la mesure en 3/4.

Le fait de noter un point de prolongation derrière une note, ou un silence, indique qu'il faut rajouter à cette note, ou à ce silence, la moitié de sa valeur initiale. Par exemple :

Une blanche (de 2 temps) pointée (ajoutez la moitié de la valeur : 1 temps) vaut 3 temps.

Mesures composées : 6/8, 9/8 en 12/8

Dans les mesures simples, nous avons ...

- La noire = 1 temps
 - Deux croches = le temps subdivisé en deux
 - Quatre double-croches = le temps subdivisé en quatre

Que faire quand on veut subdiviser le temps en 3 ? Il existe deux options : (1) les mesures composées et (2) les triolets (voir *Triolets, Duolets (et « plur-olets »)* plus loin).

¹ On retrouve cette même imagerie dans le « ragtime », un des premiers styles de jazz joué avec de nombreuses syncopes. Le nom « ragtime » vient de « ragged time », signifiant en anglais « mesure chiffonnée » (rag = chiffon), au lieu de « mesure cassée ».

Pour chaque type de **mesure simple**, avec une **subdivision binaire** (temps subdivisés en 2) ... il existe une **mesure composée** équivalente, avec une **subdivision ternaire** (temps subdivisés en 3).¹

Mesure en 6/8

- Nombre de temps : 2
- Unité de temps : la noire pointée
- Subdivision du temps : 3 croches
- Composition : 2 temps, chacun subdivisé en 3 croches = 6 croches



L'accentuation « en 3 » que nous avons vue auparavant pour la mesure en 3/4 – FORT, faible, faible – est ressentie ici au niveau de la subdivision en croches. C'est la raison pour laquelle on regroupera les subdivisions par trois (ou six) sur la partition. À d'autres niveaux, on retrouve l'accentuation binaire « en 2 » ou « en 4 ».

Mesure en 9/8

- Nombre de temps : 3
- Unité de temps : la noire pointée
- Subdivision du temps : 3 croches
- Composition : 3 temps, chacun subdivisé en 3 croches = 9 croches



¹ Cela se complique !

Il y a des mesures binaires (nombre pair de temps) avec subdivision binaire : 4/4, 2/4, 2/2, ...

Il y a des mesures ternaires (nombre impair de temps) avec subdivision binaire : 3/4, ...

Mesures binaires avec subdivision ternaire : 6/8, 12/8, ...

Mesures ternaires avec subdivision ternaire : 9/8, ...

Mesure en 12/8

- Nombre de temps : 4
- Unité de temps : la noire pointée
- Subdivision du temps : 3 croches
- Composition : 4 temps, chacun subdivisé en 3 croches = 12 croches

Triolets, Duolets (et « plur-olets »)

Si on veut subdiviser le temps en trois, là où il serait normalement subdivisé en deux, on regroupe la subdivision par trois en notant clairement sur la partition un « 3 », indiquant ainsi qu'il s'agit d'un **triolet**. En langage musicien on parle alors d'un rythme de « trois contre deux ». (Voir Polyrythmie.)

À l'inverse, on peut subdiviser le temps en deux, là où il serait normalement subdivisé en trois. Il suffit de regrouper la subdivision par deux en notant clairement sur la partition un « 2 », indiquant ainsi qu'il s'agit d'un **duolet**. En langage musicien on parle alors d'un rythme de « deux contre trois ».

Les triolets et les duolets peuvent être appliqués à tous les niveaux de valeurs de notes. Il existe même des quartolets (par ex. « quatre contre trois »), des quintolets (par ex. « cinq contre quatre »), des sextolets (par ex. « six contre quatre »), des septolets (par ex. « sept contre six »), etc.

Mesures combinées

Les mesures **combinées** sont également possibles. Lorsqu'un morceau alterne en continu une mesure de 3/4 avec une mesure de 2/4 on préfère noter une mesure en 5/4 pour éviter de devoir changer de chiffre de mesure à chaque nouvelle mesure. Toutes les **combinaisons** de types de mesure sont pensables, mais cela reste plutôt une exception.

Compter la mesure

Pour pouvoir bien **placer** toutes ces valeurs de notes, avec liaison ou point de prolongation, syncopes, triolets et « plur-olets », ... dans les mesures simples, composées ou combinées, il va falloir compter, *compter*, compter, **compter**, **COMPTER** ! (... comme je note si souvent dans les carnets de cours de mes élèves.)

Lorsque nous regardons les musiciens jouer, nous avons l'impression qu'ils ne comptent pas (plus), mais ... nous les voyons se balancer, danser, hocher la tête, taper du pied, battre des mains, se déhancher, ... et c'est ainsi qu'ils comptent (encore). Lorsqu'on apprend un morceau de musique, on peut percevoir, même tout débutant qu'on soit, comment le comptage « rationnel » se transforme automatiquement en un comptage « sensoriel » dès qu'on commence à mieux connaître le morceau. C'est ce qu'on appelle le **sens du rythme**.

De nombreux musiciens débutants essaient d'apprendre un rythme noté sur partition en ne faisant confiance qu'à leur sens du rythme, sans compter. Le résultat est quelquefois d'une beauté surprenante, mais ... qui n'a absolument rien à voir avec le morceau tel qu'il est noté. Il est donc indispensable de toujours commencer par compter « rationnellement » pour pouvoir placer les notes correctement dans la mesure, et apprendre ainsi le bon rythme. Si on veut éviter de compter, il n'y a qu'une seule méthode plus ou moins fiable (malheureusement pas donnée à tous) : apprendre à ...

Jouer des rythmes à l'oreille

Répéter un rythme **à l'oreille** est généralement beaucoup plus facile que d'apprendre à le jouer à vue (à partir d'une partition). N'hésitez donc jamais à aller écouter comment un rythme doit être joué. Recherchez le morceau, sur YouTube, Spotify ou d'autres plateformes, et répétez « simplement » le rythme que vous entendez.

Mais il n'est pas donné à tout le monde de jouer facilement à l'oreille.

Il ne nous reste alors qu'une seule option : **compter**, de façon « rationnelle ».

Compter les subdivisions

Un musicien n'a pas besoin de pouvoir compter au-delà de quatre. Le rythme se regroupe toujours par 2, par 3 ou par 4, permettant ainsi de bien ressentir la bonne accentuation binaire ou ternaire, avec des temps (ou subdivisions) FORTS (F), MI-FORTS (M) et faibles (f).

Par 2 **F f – F f – F f – F f**

Par 3 **F f f – F f f – F f f – F f f**

Par 4 **F f M f – F f M f – F f M f – F f M f**

On peut utiliser un « ET » intermédiaire pour une subdivision par 2.

Au-delà, il vaut mieux regrouper les subdivisions par 4 (ou par 2 ou 3, le cas échéant).

Les mesures composées sont composées avec des groupes de 3 :

2 groupes de 3 (en 6/8) – 3 groupes de 3 (en 9/8) – 4 groupes de 3 (en 12/8).

Ne comptez jamais jusqu'à 6, ou 9 ou 12. C'est fort peu pratique.

Les mesures combinées auront leurs propres combinaisons de groupes de 2, de 3 et de 4.

TA ka Di mi (mots rythmiques)

Le **TA ka Di mi** Indien remplace le comptage par des **mots rythmiques** représentant des groupes de 2, de 3 et de 4. Ce système est beaucoup plus intuitif que notre comptage arithmétique. Les mots nous permettent de passer très vite, presqu'instantanément, du « rationnel » au « sensoriel ».

TA = l'unité de temps ou d'accent, le « 1 » de chaque groupe, la première syllabe de chaque mot.

Groupe de 2 (binaire) **TA ka** (ou plus lent, **TA Di**)

Groupe de 3 (ternaire) **TA ki te**

Groupe de 4 (binaire) **TA ke Te ke** (ou plus lent, **TA ka Di mi**)

Voici comment appliquer les mots rythmiques (d'autres combinaisons sont imaginables) :

Il existe aussi un mot pour un groupe de 5 : **TA di ge na tom**. Les groupes de 5 sont extrêmement rares en musique occidentale, et quand on les utilise, on les voit souvent comme une combinaison de **3+2** – **TA ki te TA ka** – ou de **2+3** – **TA ka TA ki te** – c.a.d. avec un accent « quelque part au milieu ».

À partir de là, toutes les combinaisons sont possibles, même avec d'éventuels déplacements d'accent. Par exemple :

Subdivisé « en 6 » 3+3 **TA ki te TA ki te** ou 2+4 **TA ka TA ke te ke**
 Subdivisé « en 7 » 4+3 **TA ke te ke TA ki te** ou 3+4 **TA ki te TA ke te ke** etc.

Les mots sont flexibles. On peut (on doit) les utiliser avec créativité, jusqu'à ce qu'ils rendent bien le rythme que l'on essaye d'apprendre.

Exercices de rythme pour le pianiste

Le métronome

Maintenant que nous avons vu quelques astuces de comptage, que ce soit avec des chiffres ou avec des mots, il est temps de mettre les rythmes en pratique. Prenez un métronome qui bat à 60 bpm pour une noire. Chaque clic du métronome est un temps, ou un TA. Et essayez de compter les rythmes suivants avec des chiffres, puis de les dire avec des mots. Vous pourrez ainsi découvrir quel système vous convient le mieux. Il est très important de rester bien calé sur le métronome, que chaque TA, ou chaque temps, tombe parfaitement sur chaque clic.

Exercice 1 – subdivisions binaires (en 2 – en 4)

RÉPÉTEZ 3X AVEC CHAQUE LIGNE DE TEXTE

Si l'exercice a été concluant, vous savez maintenant quel système vous convient le mieux (pour ma part, je choisis les mots, sans aucune hésitation). Essayez maintenant d'appliquer votre système de comptage aux exercices suivants.

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

Exercice 2 – passage du binaire au ternaire (en 2 – en 3 – en 4)

RÉPÉTEZ 3x

Exercice 3 – binaire au ternaire (en 2 – en 3 – en 4 – en 6)

RÉPÉTEZ 3x

Taper des mains

Chaque musicien doit être capable de faire ce genre d'exercice. Apprenez maintenant aussi à taper des mains, toujours avec métronome, et tapez toujours avec un accent très clair sur le « 1 » ou le « TA » de chaque groupe.

En tapant des groupes binaires (de 2, de 4) l'accent (le TA) reste toujours à la même main :

Par 2 : **DROITE** gauche **DROITE** gauche **DROITE** gauche **DROITE** gauche **DROITE** gauche ...

Par 4 : **DROITE** gauche droite gauche **DROITE** gauche droite gauche **DROITE** gauche droite gauche ...

Par contre, avec les groupes ternaires (de 3) l'accent se déplacera d'une main à l'autre :

Par 3 : **DROITE** gauche droite **GAUCHE** droite gauche **DROITE** gauche droite **GAUCHE** droite gauche ...

Exercez-vous aussi sur d'autres type de mesures, de préférence avec un métronome qui donne le premier temps de chaque mesure (consultez le manuel du métronome).

N'oubliez pas les Mesures composées : 6/8, 9/8 en 12/8 avec un passage du ternaire (normal) au binaire (duolets et/ou quartolets).

Jouer au métronome

Prenez l'habitude de jouer vos morceaux (et vos exercices) au métronome. C'est également un must pour tous les musiciens. On ne devient jamais (bon) musicien si on n'est pas capable de jouer au métronome.

J'entends souvent mes étudiants se plaindre : « Ce métronome me tape sur le système ! ». La raison de cette irritation vient toujours du fossé entre le « rationnel » et le « sensoriel ». Il ne faut pas écouter *rationnellement* le métronome, car cela vous empêche de vous concentrer sur le jeu du

piano. Vous devez apprendre à ***sentir*** (c.à.d. à *entendre*¹) le métronome. Prenez le temps, avant de jouer, de laisser le métronome agir sur votre sens du rythme, par exemple en hochant la tête ou en vous balançant sur les clics du métronome, et maintenez ce mouvement tout en jouant.

Il est également très important d'utiliser le bon tempo. C'est-à-dire « le bon tempo qui **vous convient** », le « bon tempo d'exercice », pas nécessairement le tempo qui est écrit sur la partition (qui est le « tempo de finalisation »). Si vous n'arrivez pas à jouer à 100 bpm parce que c'est trop rapide, essayez de jouer à 80 bpm. Est-ce trop lent pour vous ? Essayez donc à 90 bpm. Continuez à chercher jusqu'à ce que vous trouviez le bon tempo.

Autre plainte courante : « Oui, mais ce morceau doit s'interpréter avec mouvement (avec rubato). Le métronome m'empêche d'interpréter ! ». Sachez qu'on n'apprend jamais à bien jouer un rubato si on n'est pas capable, d'abord, de jouer le morceau parfaitement au métronome.

N'abandonnez pas après un seul essai. Continuez jusqu'à ce que vous y arriviez.

Compter les « trous »

Tant que le rythme est régulier, comme dans les exercices précédents (avec des groupes complets de 2, de 3, de 4) on ressent assez vite la bonne accentuation. On passe vite du « rationnel » au « sensoriel ».

Arrivent alors les rythmes irréguliers, des rythmes présentant des « trous », avec des temps ou des subdivisions que l'on ne peut pas jouer. Les notes que l'on joue (que l'on dit, que l'on tape) sont ressenties comme « réelles », parce qu'il y a action au moment de les jouer. Mais les trous sont ressentis comme des pauses de durée indéterminée. Pour bien ressentir la durée exacte d'une pause, il faut « agir dans le trou », c.à.d. compenser le manque d'action par un mouvement que l'on peut bien sentir.

Exercice 4 – compter les trous

L'action la plus évidente et la plus facile est de simplement **compter à voix haute** dans les trous (et de préférence, rien que dans les trous). L'avantage est clair : d'une part on **sait**, et on comprend, ce qu'on dit (on est dans le rationnel), et d'autre part on **ressent** ce qu'on dit (on est dans le sensoriel) parce qu'il y a action de la bouche. Mais aussi hocher la tête, taper du pied, et même renifler, ... sont de bonnes actions compensatoires pour remplir les trous.²

À des tempi lents, par exemple au niveau des temps (des noires), il est préférable d'utiliser des mots monosyllabiques qui prennent la place des notes manquantes. Dans l'exemple qui suit, « TA » représente l'action des doigts et ne doit pas être dit, « ET » et les chiffres doivent eux être dits/comptés.

¹ Entendre n'est pas la même chose qu'écouter. Entendre est passif (d'où sentir), tandis qu'écouter est actif.

² Un pianiste doit éviter d'utiliser les mains et les bras à d'autres fins que le jeu de piano. Ne les secouez pas ! Il est bien entendu permis de taper de la main gauche pendant un exercice pour la main droite (et inversement).

Exercice 5 – combler les trous

Une autre option, qui peut sembler plus facile à certains, est d'utiliser la main gauche comme métronome. Si la main gauche joue un rythme continu au niveau de la *plus petite valeur de note* utilisée dans la partition (les noires pour l'exercice ci-dessus), elle comble tous les trous, et il suffit de placer correctement les notes de la main droite sur celles de la main gauche.

Figures rythmiques*Exercice 6 – figures rythmiques*

À des tempi plus élevés, par exemple au niveau des doubles-croches, l'utilisation créative du **TA ka Di mi** est une meilleure option. On peut inventer un mot qui correspond exactement à chaque figure rythmique que l'on rencontre sur la partition. Quelques exemples :

Exercice 7 – figures rythmiques (en utilisant la main gauche comme métronome)
Polyrhythmie

Tout pianiste est tôt ou tard confronté à la **polyrhythmie**.

Le mot signifie « jouer beaucoup (poly) de rythmes différents en même temps ».

Exercice 8 – trois contre deux

Il lui faudra, par exemple, jouer des groupes de 3 à la main droite, tandis qu'il joue des groupes de 2 à la main gauche, un rythme de « trois contre deux ».

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

Pour apprendre à jouer ce genre de rythmes, il faut d'abord placer *mathématiquement* les notes de la main droite (D) sur les notes de la main gauche (G). On utilise pour cela le **plus petit commun multiple (ppcm)**, en l'occurrence de 2 et de 3 = 6.

Il faut prendre le temps de bien perfectionner ce rythme. Il faut le jouer suffisamment lentement, tant que l'on compte, pour bien placer les notes les unes par rapport aux autres. Ensuite, il faut accélérer le tempo, au ressenti (sans compter), jusqu'à le jouer « au pilote automatique ».

Le rythme qui en résulte, celui qu'on entend et qu'on ressent quand on joue les mains ensembles, est appelé « rythme composite » en anglais. C'est ce rythme composite de « trois contre deux », très reconnaissable, qu'il faut retenir pour pouvoir le reproduire à l'avenir.

Le **TA ka Di mi** offre, une fois de plus, une manière plus intuitive pour apprendre ce rythme.

On joue des **TA ki te** à la main droite, contre des **TA ka** à la main gauche. Tous les **TA** (droite comme gauche) tombent parfaitement ensemble, et chaque groupe (droite comme gauche) doit être réparti de façon égale au travers de la durée du temps (de **TA** à **TA**).

A exécuter de préférence les mains séparées d'abord, et au métronome !

Musical notation for 'Takete' on a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics 'TA KI TE TA KI TE TAA' are written below the notes. The notes are grouped by vertical bar lines and each group contains three eighth notes. The bass staff has four eighth notes per group. The treble staff has six eighth notes per group. The bass staff ends with a single eighth note 'O'.

Lorsque vous accentuez la main gauche (sensiblement plus fort que la main droite), vous sentirez le rythme en 4/4. Effectivement, la main gauche joue la subdivision binaire des temps, qui est la subdivision « normale » en 4/4 : les groupes de deux croches (dans le tableau au-dessus sur **1** et **4**). La main droite, elle, joue un rythme ternaire, inhabituel pour ce type de mesure simple : les triolets de croches (dans le tableau sur **1**, **3** et **5**).

Lorsque vous accentuez la main droite (voir le tableau ci-dessous), vous ressentez le rythme en 12/8. Parce que la main droite joue la division ternaire des temps, qui est la subdivision « normale » en 12/8 : les groupes de trois croches (dans le tableau sur 1, 3 et 5). La main gauche joue, elle, un rythme binaire, inhabituel pour ce type de mesure composée, en duolets (dans le tableau sur 1 et 4).

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

Exercice 9 – deux contre trois

Inversez maintenant les mains : « duolets » à la main droite et « triolets » à la main gauche.

L'exemple proposé ici est en 12/8, avec accentuation à la main gauche. Mais ici aussi, vous pouvez changer le sens de la mesure en 4/4 en accentuant plutôt la main droite.

Exercice 10 – quatre contre trois

Un rythme de « quatre contre trois » est assez courant aussi. À connaître par tous les pianistes.

(Le tableau ci-dessous ne représente qu'un seul temps de la mesure.)

ppcm = 12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
(ou)	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Accentuation en 12/8	>				-				-			
Quartolets MD	D			D			D			D		
MG	G				G				G			

Le sens de la mesure dépend ici aussi de la main qui prend l'accentuation.

Accentuation à gauche : mesure en 12/8

- | | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| MG en (trois) croches | (subdivision ternaire normale) |
| MD en quartolets de double-croches | (subdivision binaire inhabituelle) |

Accentuation à droite : mesure en 4/4

- | | |
|---------------------------|-------------------------------------|
| MD en double-croches | (subdivision binaire normale) |
| MG en triolets de croches | (subdivision ternaire inhabituelle) |

Exercice 11 – trois contre quatre

Inversez les mains.

D'autres polyrythmies (« cinq contre quatre », « sept contre six », ...) sont extrêmement rares, et aussi beaucoup plus difficiles à construire avec le plus petit commun multiple. Pour ce genre de rythmes, on préfèrera essayer de répartir les groupes de notes de façon parfaitement égale d'un clic du métronome à l'autre, ou d'un TA à l'autre. Mais pour cela il faudra déjà disposer d'une grande indépendance des deux mains.

Avec ces 11 exercices rythmiques, vous serez prêt à aborder les rythmes les plus courants.

AUTRES SIGNES DE LECTURE

Outre la hauteur (le nom des notes) et la durée (le rythme), il existe d'autres symboles de lecture importants que l'on retrouve souvent sur les partitions et que nous avons déjà abordés dans ce livre.

Vous retrouverez au chapitre *La partition d'accords*, l'indication de *Tempo*, les *Barres de mesure*, les *Doubles barres de mesure*, les *Numéros de mesure*, toutes sortes de signes de reprise (à partir de *Répétitions de mesures*), une *Notation rythmique* (sans hauteur de son), et le *Point d'orgue*.

On a vu aussi, au chapitre sur les *Variations dynamiques*, la notation pour les *Nuances*, pour l'*Accentuation lyrique* et pour le *Mouvement*.

Vous trouverez sur Wikipédia une [Liste des termes italiens employés en musique](#).

TONALITÉS ET LEURS ARMURES

Connaître les tonalités – les gammes – et leurs armures est absolument indispensable pour tout musicien. C'est essentiel, non seulement pour la théorie (voir ci-dessous), mais aussi pour la technique de jeu, pour la coordination des mains et pour la vitesse (la vitesse) des doigts. Dans ce livre-ci, les gammes ne sont présentées qu'en fonction de la connaissance théorique.

Tout musicien doit connaître « ses » gammes par cœur (surtout les gammes majeures). On trouve partout (sur internet, dans les livres, etc.) des astuces pour pouvoir retrouver les – ou recalculer l'armure des – gammes, cherchant ainsi à éviter de devoir les apprendre par cœur. L'expérience en tant qu'enseignant, mais aussi en tant que musicien de scène, m'apprend que ces astuces ne fonctionnent pas, jamais. Rien ne remplace la connaissance immédiate des gammes. Méfiez-vous donc de ces astuces, et apprenez plutôt les gammes par cœur !

Et, la meilleure façon d'apprendre par cœur est d'utiliser ses **sens** :

À l'oreille : Chaque type de gamme (par ex. majeure) a une mélodie spécifique bien reconnaissable.

À vue : Chaque gamme a un dessin, un motif, spécifique et reconnaissable dans le clavier.

Au sens tactile : Il faut apprendre à ressentir ce motif spécifique pour chaque gamme dans les doigts.

Pour toutes les gammes présentées ci-dessous, je ne donne que le doigté pour la main droite, et sur une seule octave (doigts : 1=pouce, 2=index, 3=majeur, 4=annulaire, 5=petit doigt). Jouez-les de bas en haut, et de haut en bas. De cette façon, vous apprendrez les gammes par cœur très rapidement.

Pour les exercices techniques – avec doigtés pour la main gauche, pour les deux mains ensemble, sur plusieurs octaves, en mouvement parallèle et en mouvement contraire, en sixièmes et dixièmes ... – référez-vous à des livres comme [The Manual of Scales, Broken Chords and Arpeggio's for piano](#).

Les 15 gammes majeures

C Majeur – le modèle

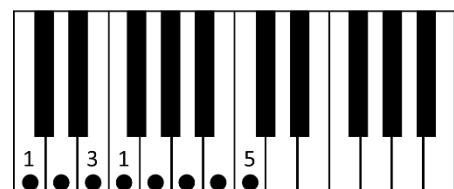
sans armure

La gamme de **C (DO) majeur**, sans armure, est le modèle pour toutes les autres gammes majeures.

Elles sonnent toutes « comme C majeur », mais alors plus haut ou plus bas. Nous analyserons plus en détail ce modèle de gamme majeure, avec sa construction spécifique, dans le prochain chapitre.

La gamme majeure est aussi la référence théorique universelle pour la construction d'autres types de gammes et des accords, et pour l'harmonie (jazz).¹

DO RE MI FA SOL LA SI DO
1 2 3 4 5 6 7 8=1



¹ En théorie musicale classique du 19^{ème} siècle, qui est encore enseignée dans nos écoles de musique classique aujourd'hui, la gamme mineure est elle aussi considérée comme deuxième référence. Mais depuis les travaux théoriques novateurs du compositeur autrichien Arnold Schönberg (1874-1951), ce principe de « double référence majeure/mineure » est dépassée. Quoique ... ?

Pour en savoir plus, lisez mon livre [Parent Scales and Chord Scales](#).

Tonalités avec dièses

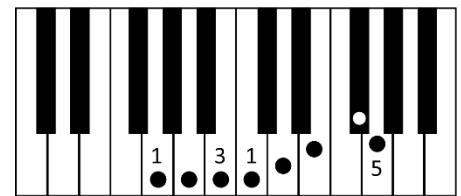
Apprenez par cœur l'ordre des dièses : **FA DO SOL RE LA MI SI**

G Majeur – 1 dièse

fa#

SOL LA SI DO RE MI FA# SOL
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for G Major (1 sharp). The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth notes on the notes C, D, E, F, G, A, and B. Fingerings: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.



Notez l'armure : 1 dièse à la clef => FA#.

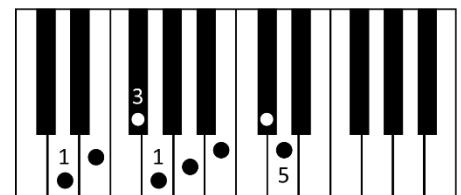
Notez aussi le trajet en oblique que parcouruent les doigts sur le clavier en préparation de la touche noire FA#. Retenez l'endroit de cette touche noire (FA#) => la 1^{ère} touche noire du groupe de 3.

D Majeur – 2 dièses

fa# do#

RE MI FA# SOL LA SI DO# RE
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for D Major (2 sharps). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes on the notes D, E, F#, G, A, B, C#, and D. Fingerings: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.



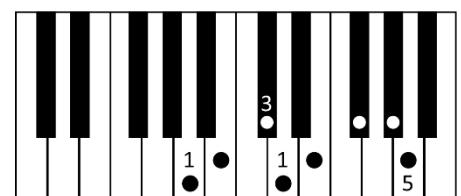
(Endroit des touches noires => la 1^{ère} touche noire de chaque groupe.)

A Majeur – 3 dièses

fa# do# sol#

LA SI DO# RE MI FA# SOL# LA
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for A Major (3 sharps). The key signature has three sharps (F#, C#, and G#). The melody consists of eighth notes on the notes C#, D, E, F#, G, A, B, and C#. Fingerings: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.

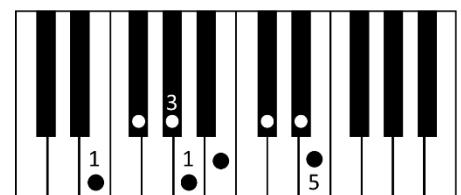


E Majeur – 4 dièses

fa# do# sol# re#

MI FA# SOL# LA SI DO# RE# MI
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for E Major (4 sharps). The key signature has four sharps (F#, C#, G#, and D#). The melody consists of eighth notes on the notes G#, A, B, C#, D, E, F#, and G#. Fingerings: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.

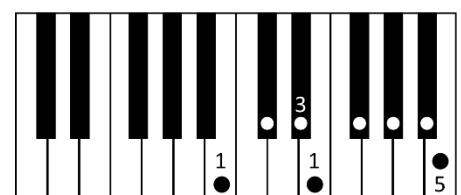


B Majeur – 5 dièses

fa# do# sol# re# la#

SI DO# RE# MI FA# SOL# LA# SI
1 2 3 4 5 6 7 8=1

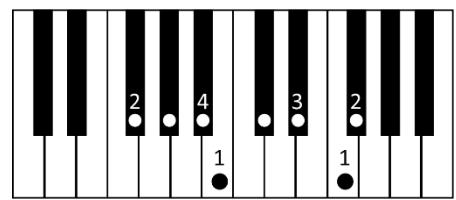
Musical notation for B Major (5 sharps). The key signature has five sharps (F#, C#, G#, D#, and A#). The melody consists of eighth notes on the notes D#, E, F#, G#, A#, B, C#, and D#. Fingerings: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.



F# Majeur – 6 dièses

fa# do# sol# re# la# mi#

FA#	SOL#	LA#	SI	DO#	RE#	MI#	FA#
1	2	3	4	5	6	7	8=1

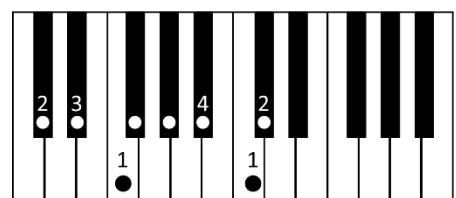


Attention aux doigtés : commencez avec l'index, placez le pouce à chaque fois sur la première touche blanche rencontrée.

C# Majeur – 7 dièses

fa# do# sol# re# la# mi# si#

DO#	RE#	MI#	FA#	SOL#	LA#	SI#	DO#
1	2	3	4	5	6	7	8=1



Doigtés : commencez avec l'index, le pouce à chaque fois sur la première touche blanche rencontrée.

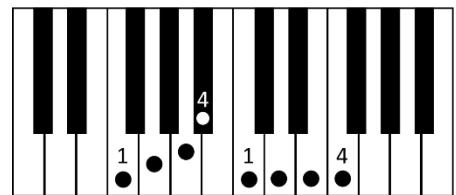
Tonalités avec bémols

Apprenez par cœur l'ordre des bémols : SI MI LA RE SOL DO FA

F Majeur – 1 bémol

sib

FA	SOL	LA	SIB	DO	RE	MI	FA
1	2	3	4	5	6	7	8=1



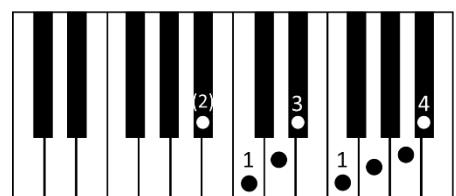
Pour toutes les gammes qui suivent (sauf la toute dernière), qui commencent toutes avec une touche noire, on applique le même doigté que pour F# et C# Majeur :

Commencer avec l'index, le pouce à chaque fois sur la première touche blanche rencontrée.¹

Bb Majeur – 2 bémols

sib mib

SIB	DO	RE	MIB	FA	SOL	LA	SIB
1	2	3	4	5	6	7	8=1



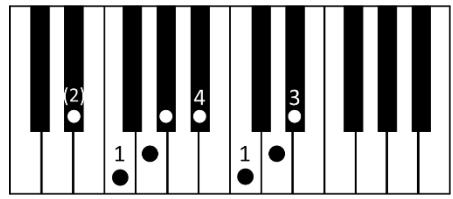
¹ Certains doigtés sont notés entre parenthèses, parce qu'en principe le doigté habituel (théorique) pour ces gammes est « toujours 3^{ème} doigt sur Mi♭ et 4^{ème} doigt sur Si♭ ». Ce qui est tout-à-fait correct lorsqu'on joue sur plusieurs octaves. Par contre, commencer à jouer ces gammes avec un 3^{ème} ou un 4^{ème} doigt n'est ni logique, ni nécessaire, ni « naturel ».

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

E♭ Majeur – 3 bémols

M**I**b FA SOL L**A**b S**I**b D**O** R**E** M**I**b
1 2 3 4 5 6 7 8=1

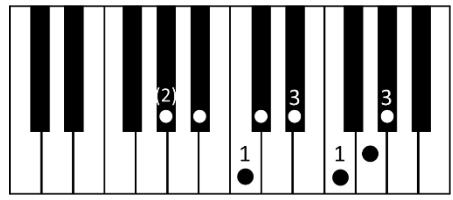
sib mib lab



A♭ Majeur – 4 bémols

L**A**b S**I**b D**O** R**E**b M**I**b F**A** S**O**L**A**b
1 2 3 4 5 6 7 8=1

sib mib lab reb

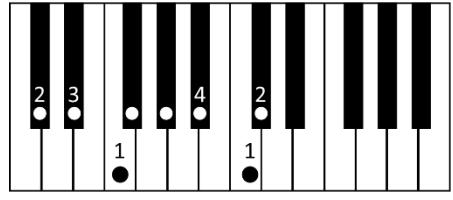


Vous avez déjà appris les trois dernières gammes ci-dessous sous un autre nom, dans l'ordre, C♯, F♯ et B. Il n'y a effectivement aucune différence, ni en son, ni en doigté, entre D♭ et C♯, entre G♭ et F♯, ou entre C♯ et B. Bien que ces gammes portent des noms différents, et se lisent différemment sur la partition, elles sonnent identiques ou « en harmonie », et se jouent aussi de manière identique. On parle dans ce cas de gammes « enharmoniques ».

D♭ Majeur – 5 bémols

R**E**b M**I**b F**A** S**O**L**A**b L**A**b S**I**b D**O** R**E**b
1 2 3 4 5 6 7 8=1

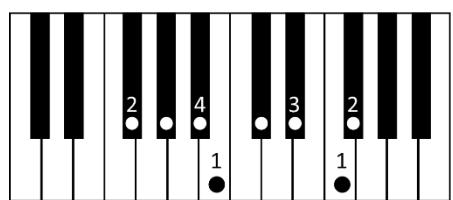
sib mib lab reb solb



G♭ Majeur – 6 bémols

S**O**L**A**b L**A**b S**I**b D**O**b R**E**b M**I**b F**A** S**O**L**A**b
1 2 3 4 5 6 7 8=1

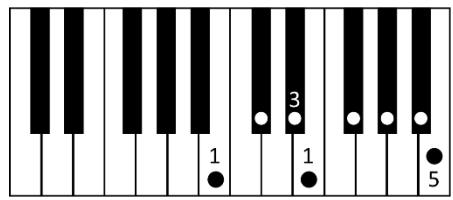
sib mib lab reb solb dob



C♭ Majeur – 7 bémols

D**O**b R**E**b M**I**b F**A**b S**O**L**A**b L**A**b S**I**b D**O**b
1 2 3 4 5 6 7 8=1

sib mib lab reb solb dob fab



Les gammes majeures en résumé

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#
sib		fa#												
mib	mib	mib	mib	mib	mib			do#						
lab	lab	lab	lab	lab				sol#						
reb	reb	reb	reb	reb				re#						
solb	solb	solb						la#						
dob	dob								mi#	mi#	mi#	mi#	mi#	si#
fab														

Retenez l'ordre des dièses bémols FA DO SOL RE LA MI SI SI MI LA RE SOL DO FA

Remarquez que l'ordre des gammes (ligne supérieure du tableau) suit également cet ordre ...
... des dièses (en 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#) (...)

... des bémols (en descendant)

Quand on connaît bien toutes les gammes majeures, il n'y a qu'un pas vers **tous les autres modes** (les autres types de gamme) et vers **tous les accords existants**. Il suffit d'adapter, ou de supprimer, les degrés de la gamme majeure.

Gammes mineures

Le mode mineur antique

Le **mode mineur antique**¹ (gamme mineure **naturelle** en anglais) est « la référence mineure », parce qu'il existe une armure spécifique pour chaque tonalité (ou mode, ou gamme) mineure antique.

Le **mode antique** contient b3, b6 en b7.

Formule : Baissez le 3^{ème}, 6^{ème} et 7^{ème} degré de la gamme majeure d'un demi-ton.

C Majeur	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
	1	2	3	4	5	6	7	8=1

C mineur antique	DO	RE	MI _b	FA	SOL	LA _b	SI _b	DO
	1	2	b3	4	5	b6	b7	8=1

D Majeur	RE	MI	FA#	SOL	LA	SI	DO#	RE
	1	2	3	4	5	6	7	8=1

D mineur antique	RE	MI	FA	SOL	LA	SI _b	DO	RE
	1	2	b3	4	5	b6	b7	8=1

¹ Le terme « mode » est à comprendre au sens littéral : cette gamme sonne « au mode (à la façon) antique ». Tout comme on peut rencontrer des gammes qui sonnent « au mode » arabe, oriental ou gitan.

NOTES DE MUSIQUE POUR LES PIANISTES

Etcetera ...

Voici le résultat après avoir transformé les 15 gammes majeures en gamme mineures antiques :

Armures des gammes mineures antiques

Gammes Majeures														
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 _{b)m}	E _{b)m}	B _{b)m}	Fm	Cm	Gm	Dm	Am	Em	Bm	F#m	C#m	G#m	D#m	A#m
Gammes mineures (antiques)														
sib	sib	sib	sib	sib	sib	sib		fa#						
mib	mib	mib	mib	mib	mib			do#						
lab	lab	lab	lab	lab				sol#						
reb	reb	reb	reb					re#						
solb	solb	solb							la#	la#	la#	la#	la#	si#
dob	dob									mi#	mi#	mi#		
fab														

On a, pour chaque armure, tant une gamme majeure (ligne supérieure du tableau) qu'une **gamme mineure (antique)**. Les gammes, majeures et mineures, qui partagent la même armure sont appelées **gammes relatives** (gammes « apparentées » comme « relative » en anglais, qui ont les mêmes notes ou le même « sang »).

La gamme mineure démarre sur la sixte (6^{ème} degré) de la gamme majeure.

En C majeur, la sixte est LA. LA est la première note de la gamme de A mineur.

La gamme majeure démarre sur la tierce (3^{ème}) de la gamme mineure.

En A mineur, la tierce est DO. DO est la première note de la gamme de C majeur.

Le mode mineur harmonique

Le **mode mineur harmonique** (« minor harmonic » en anglais) ne contient que **b3** et **b6**.

Formule : Baissez le 3^{ème} et 6^{ème} degré de la gamme majeure d'un demi-ton.

E Majeur	MI	FA#	SOL#	LA	SI	DO#	RE#	MI
	1	2	3	4	5	6	7	8=1

E mineur harmonique	MI	FA#	SOL	LA	SI	DO	RE#	MI
	1	2	b3	4	5	b6	7	8=1

F Majeur	FA	SOL	LA	Slb	DO	RE	MI	FA
	1	2	3	4	5	6	7	8=1

F mineur harmonique	FA	SOL	LAb	Slb	DO	REb	MI	FA
	1	2	b3	4	5	b6	7	8=1

Le mode mineur mélodique

Le **mode mineur mélodique** (“minor melodic” en anglais) ne contient que **b3**.

Formule : Baissez le 3^{ème} degré de la gamme majeure d'un demi-ton.

G Majeur	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL
	1	2	3	4	5	6	7	8=1
G mineur mélodique	SOL	LA	SIb	DO	RE	MI	FA#	SOL
	1	2	b3	4	5	6	7	8=1
A Majeur	LA	SI	DO#	RE	MI	FA#	SOL#	LA
	1	2	3	4	5	6	7	8=1
A mineur mélodique	LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL#	LA
	1	2	b3	4	5	6	7	8=1

Ces trois modes mineurs – antique, harmonique et mélodique – sont d'importantes gammes d'exercice en classique (voir [The Manual of Scales, Broken Chords and Arpeggio's for piano](#)). Elles contiennent toutes **b3**, la tierce mineure. Le fait de contenir la tierce mineure est la condition sine qua non pour pouvoir mériter la qualification de gamme (ou d'accord) mineur(e).

Outre les quatre modes appris jusqu'à présent (majeur, mineur antique, harmonique et mélodique), il existe encore de nombreux autres modes que nous ne verrons pas dans ce livre (ni dans la plupart des écoles classiques d'ailleurs). Pour en apprendre plus sur tous les modes possibles et imaginables, vous pouvez lire mon livre [Parent Scales and Chord Scales](#).

De gamme majeure à accord

Un seul exemple (pris au hasard du chapitre [Varier la densité de l'accord](#)).

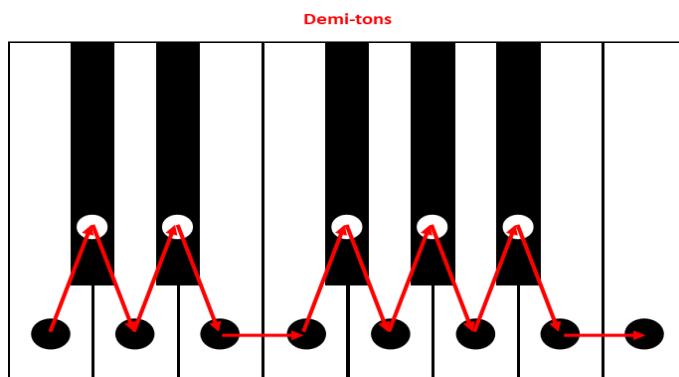
*L'accord demi-diminué a également tous les degrés (sauf la fondamentale) altérés : tierce mineure (**b3**), quinte diminuée (**b5**) mais avec une septième « normale » (mineure) (**b7**).*

C Majeur	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
	1	2	3	4	5	6	7	8=1
Cm7^{b5}	DO		MIb		SOLb		SIb	
	1		b3		b5		b7	

LES INTERVALLES

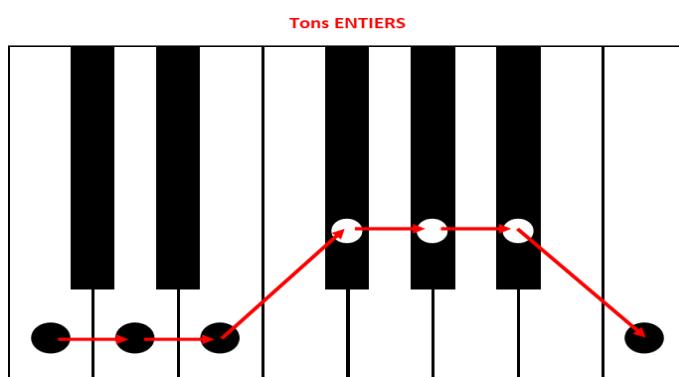
Distances d'un demi-ton et d'un ton entier

Un intervalle est la distance entre deux notes. Le plus petit intervalle est **le demi-ton**. C'est la distance d'une touche du piano à la prochaine touche, noire ou blanche.



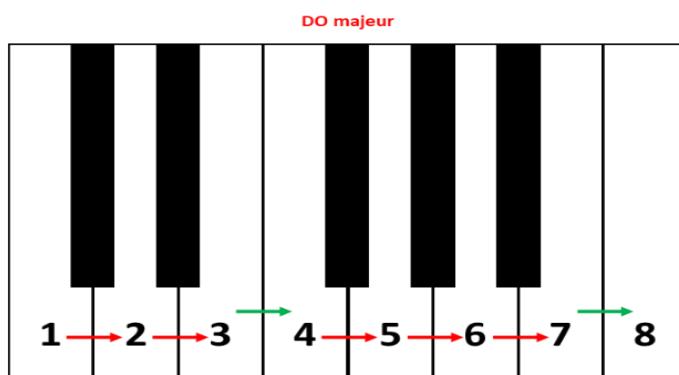
Lorsqu'on joue tous les demi-tons les uns après les autres, on joue la **gamme chromatique**.

Deux demi-tons forment ensemble un ton ENTIER.



Lorsqu'on ne joue que des tons ENTIERS les uns après les autres, on joue la **gamme par tons**.

La **gamme majeure** – pour laquelle on prend la gamme « normale » de DO comme modèle – est formée essentiellement avec des tons ENTIERS, mais avec seulement un **demi-ton entre 3 et 4** et seulement un **demi-ton entre 7 et 8**.



Distances entre fondamentale et autres degrés de la gamme

Dans une gamme, quel que soit le type de gamme, on donne un nom d'intervalle spécifique à la distance entre la fondamentale et chaque degré de la gamme.

De fondamentale au	Intervalle	Signifie	
2 ^{ème} degré	Seconde	Deuxième	
3 ^{ème} degré	Tierce	Troisième	
4 ^{ème} degré	Quarte	Quatrième	
5 ^{ème} degré	Quinte	Cinquième	
6 ^{ème} degré	Sixte	Sixième	
7 ^{ème} degré	Septième	Septième	
8 ^{ème} degré	Octave	Huitième	= redoublement de la fondamentale
9 ^{ème} degré		Neuvième	= octave + seconde
10 ^{ème} degré		Dixième	= octave + tierce
11 ^{ème} degré		Onzième	= octave + quarte
12 ^{ème} degré		Douzième	= octave + quinte
13 ^{ème} degré		Treizième	= octave + sixte
14 ^{ème} degré		Quatorzième	= octave + septième
15 ^{ème} degré		Quinzième	= deux octaves

Lecture des intervalles sur la portée

Les intervalles sont très reconnaissables à la lecture sur la portée.

Les intervalles pairs – seconde, quarte, sixte et octave – sont **hétérogènes** :

Les notes sont écrites d'une part sur une ligne, et d'autre part dans un interligne (ou inversement).



Les intervalles impairs – tierce, quinte et septième – sont **homogènes** :

Les notes sont toutes deux écrites sur une ligne, ou toutes deux dans un interligne.



Intervalles dans la gamme majeure

Dans la gamme majeure, tous les intervalles, partant de la fondamentale, sont **majeurs** ou **juste**.

Intervalle qualification	Seconde majeure	Tierce majeure	Quarte juste	Quinte juste	Sixte majeure	Septième majeure	Octave juste
Degré	2	3	4	5	6	7	8

Les intervalles formés avec les degrés principaux¹ – les **degrés tonals 4, 5 et 8** – sont des intervalles **justes**.

¹ A comparer avec les accords principaux I, IV et V. (Voir La suite diatonique.)

Les intervalles formés avec les autres degrés – les **degrés modaux** 2, 3, 6 et 7 – sont des intervalles **majeurs**.

Intervalles en mineur antique

Dans la gamme mineure antique (référence mineure), tous les intervalles, partant de la fondamentale, sont **mineurs ou juste**. Sauf la seconde **majeure**.

Intervalle qualification	Seconde majeure	Tierce mineure	Quarte juste	Quinte juste	Sixte mineure	Septième mineure	Octave juste
Degré	2	$\flat 3$	4	5	$\flat 6$	$\flat 7$	8

Les **degrés modaux** 3, 6 et 7 sont adaptés. Il est permis d'adapter les degrés **modaux** pour changer de **mode**, comme ici, pour changer du **mode** majeur au **mode** mineur.

Les **degrés tonals** 4, 5 et 8 doivent rester **justes** (ou purs¹, ou parfaits²) pour garantir la stabilité de la tonalité³.

Qualification des intervalles

Les intervalles **modaux** (seconde, tierce, sixte et septième) peuvent être **majeurs** ou **mineurs**.

les intervalles **tonals** (quarte, quinte et octave) restent (en principe) toujours **justes**.

Les deux types d'intervalles deviennent ...

- *Diminués* lorsque plus petit que **mineur** ou **juste**.
- *Augmenté* lorsque plus grand que **majeur** ou **juste**.

Intervalles modaux	<i>Diminué</i>	Mineur	Majeur	<i>Augmenté</i>
Intervalles tonals		Juste		

¹ En néerlandais, les intervalles **justes** sont appelés « **rein** », ce qui signifie « **purs** ».

² En anglais, les intervalles **justes** sont appelés « **perfect** », ce qui signifie « **parfaits** ».

³ Pour en apprendre plus sur la tonalité, lisez mon livre [Parent Scales and Chord Scales](#).

LA PARTITION CLASSIQUE

La partition classique est entièrement notée en notation ... classique (et donc, en principe, sans symboles d'accords). Si vous êtes capable de bien lire les notes et les rythmes (en tenant bien compte des armures), vous pouvez facilement apprendre à jouer à partir d'une partition classique. (Voir [Ecriture musicale – Hauteur du son, Notation rythmique \(Durée du son\) et les Tonalités et leurs armures.](#))

Il n'est pas strictement indispensable de connaître les tonalités (sauf qu'il faut tenir compte de leurs armures), les intervalles et les accords pour obtenir un beau résultat. Mais cette connaissance vous permettra de lire beaucoup plus facilement, et surtout de mieux comprendre la musique que vous jouez. (Voir [Tonalités et leurs armures, Les intervalles et JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS](#)).

Dans la tradition classique, l'apport propre du musicien se limite à l'interprétation, et uniquement à l'interprétation (voir [Variations dynamiques](#)). Les professeurs de piano disent à leurs élèves : « Jouez simplement ce qui est écrit sur la partition, ni plus ni moins ». Il n'y a pas de place pour l'improvisation ni pour les fantaisies. Et cela se comprend, car il est presque impossible d'inventer quelque chose de mieux que ce qu'ont écrit les grands maîtres tels que Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, etc.

Il vaut donc mieux s'en tenir à la partition pour pouvoir apprendre des grands maîtres comment faire. Mais, si vous voulez aussi comprendre ce que vous faites, et grandir dans l'art du piano, il vous sera nécessaire d'analyser leurs morceaux, d'essayer de voir comment la musique se construit. Et pour cela, il vous faut une compréhension théorique de la musique. Et la meilleure façon d'aborder la théorie de la musique est d'apprendre à [JOUER LE PIANO AVEC DES ACCORDS](#).

© 2021 – Raph Van Goubergen