

Volume

2

GUIDE THÉORIQUE ET PRATIQUE

Typologie des enchaînements

© 2006 - 2010 Gilles CHAMANT



PLAN DE TRAVAIL POUR LE PIANO

Recherche Musicale

La créativité et la décision libèrent de l'emprise, à tel point qu'il est possible de le révéler sans danger. Apprendre à échapper à la classification et se satisfaire du bien relève d'une certaine sagesse.

Toute connaissance ne s'arrête pas à son apprentissage ou à sa supériorité temporaire.

Tout manquement se tourne naturellement vers l'échange.

© 2006-01-13 2010-03-11 Etude personnelle.

Cette recherche n'est pas exhaustive, elle s'appuie sur des faits et leurs interprétations.

Table des matières

I. TERMINOLOGIE.....4

1.Etude de la classe 1-3..... 4

a)Succession de deux configurations identiques..... 5

b)Succession de deux configurations différentes.....6

2.Etude de la classe 1-3-5..... 7

a)Succession de distance nulle.....8

b)Succession de distance chromatique..... 10

c)Succession de distance un ton.....11

d)Succession par échange de degrés.....12

e)Succession par échange de voix.....13

3.Etude de la classe 1-3-5-7.....13

a)Succession par encadrement.....13

b)Succession par échange de degrés.....16

c)Extension de classe par pivot d'échange de degrés.....17

4.Nomenclature..... 18

II. EXEMPLES DE MODALITÉS.....23

1. Structure d'une configuration..... 23

a)Base et groupe complément.....23

b)Densité.....24

c)Renversement.....24

d)Placement.....25

e)Identité basse – contre-chant de base.....26

f)Identité basse – chant.....26

g)Identité basse – contre-chant de groupe.....26

h)Identité chant – contre-chant de base.....26

i)Identité chant – contre-chant de groupe.....26

j)Identité contre-chant de base et de groupe.....26

k)Identité intermédiaire de base et de groupe.....26

2. Dynamique d'enchaînement.....27

a) Transposition.....27

b) Renversement.....28

c)Ouverture/Fermeture.....29

d) Mouvement relatif entre base et groupe.....	29
e) Note pivot échange.....	33
f) Note pivot ancrage.....	33
g) Note pivot octave.....	34
h) Note pivot croisement.....	34
i) Note pivot central.....	34
j) Note contigu.....	35
k) Note chromatique.....	35
l) Note extension.....	36
m) Note couleur.....	36
n) Note de compensation.....	37
o) Tenue de limites.....	37
p) Intervalle plateau/pédale.....	37
q) Intervalle parallèle chromatique.....	38
r) Intervalle parallèle extérieur.....	38
s) Intervalle parallèle étagé.....	39
t) Intervalle parallèle contigu.....	39
u) Intervalle parallèle crochet.....	39
v) Intervalle contraire chromatique.....	40
w) Intervalle contraire contigu.....	40
x) Intervalle contraire fonctionnel.....	41

III. TYPOLOGIE ET INTENTION.....42

1. Agrandir/Diminuer l'espace sonore.....	42
2. Lisser/Dynamiser l'espace sonore.....	43
3. Teinter l'espace sonore.....	43
4. Texturer l'espace sonore.....	44
5. Développer l'espace sonore.....	44

IV. LE MODE LYDIEN BÉMOL 7.....45

1. Construction des accords.....	45
2. Configurations par étagement.....	46
3. Base plateau.....	47
4. Encadrement de base.....	47
5. Séquences.....	48
6. Opérations.....	50
7. Préparation / résolution	50

Introduction

Le but de ce guide consiste à identifier des procédés caractéristiques lors d'une succession d'accords.

Lors d'un enchaînement, une distinction s'opérera entre l'influence de la configuration de départ, la nature des opérations mises en jeu, le respect ou la justification des règles utilisées.

Les notions de **compensation**, de **proximité** et de **mode** seront envisagées comme des contraintes de réalisation.

L'étude des relations entre la **base**, le **groupe complément**, la **basse**, les **contre-chants** de base et de groupe, ainsi que le **chant** donnera lieu à une nomenclature spécifique des types de succession d'accords.

Bien que, a priori, toute vue d'esprit soit possible pour justifier une intension au moyen d'une succession d'accords, seulement certaines possibilités arbitraires seront retenues.

Cette démarche consiste à privilégier le pouvoir de la réflexion instantané liée à la construction et à l'évolution des accords.

A partir de règles simples et d'une typologie, l'art de choisir une réalisation parmi d'autres se rapproche de la nature et de la dimension humaine.

Ainsi, ce qui est cohérent est au dessus de ce qui est prévisible.

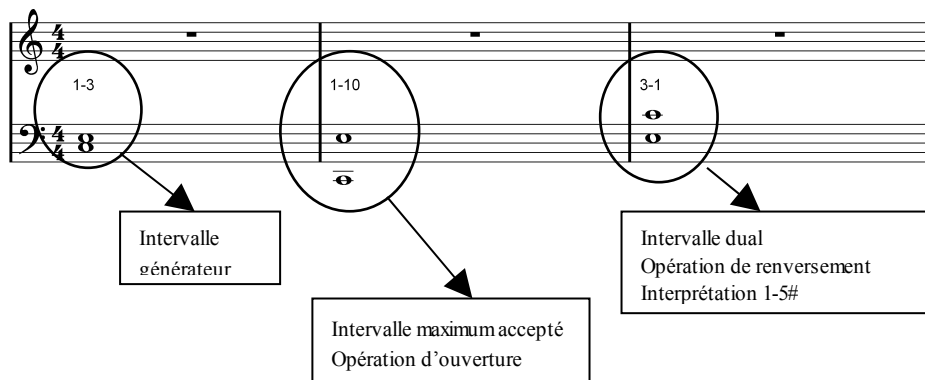
I. Terminologie

Quelques principes de base suffisent à construire un ensemble de termes se rapportant aux enchaînements d'accords. Cette nomenclature sera reprise tout au long de ce guide.

1. Etude de la classe 1-3

Les opérations d'ouverture (**transposition** d'une note à l'octave inférieure ou supérieure) et de renversement (**permutation** de voix), appliquées à deux notes, font émerger les concepts suivants :

Figure I.1.1.



Les dispositions différentes de deux notes représentent des variantes d'expression d'une **valeur génératrice**.

L'intervalle générateur peut être considéré comme un **masque** déplacé sur différents degrés. C'est ainsi que l'intervalle 1-3 peut être glissé sur le degré 3b pour donner l'intervalle générateur 3b-5.

Bien que représentant un cas particulier, l'enchaînement deux à deux des trois configurations d'un même intervalle générateur met en valeur un certain nombre de notions de bases.

a) Succession de deux configurations identiques

Dès lors que les deux configurations de l'enchaînement sont identiques, le mouvement associé est obligatoirement un mouvement parallèle.

La position relative d'une configuration par rapport à l'autre donne naissance à la caractéristique du mouvement.

Les différences notables sont

- L'approche **chromatique**.



- Le mouvement **parallèle extérieur**.



- Le mouvement **parallèle crochet**.



- Le mouvement **parallèle étagé** (note commune non tenue).



- Le mouvement **parallèle contigu** (avec échange de voix sur suivi mélodique).



Le mouvement parallèle contigu peut être mis au service d'un changement de tessiture, du fait de la puissance de l'échange des voix.

Ce mouvement est fortement lié au contexte car une ligne mélodique est constituée d'intervalles arbitraires. L'exemple précédent correspond à une interprétation de la ligne mélodique comme étant chromatique.

b) Succession de deux configurations différentes

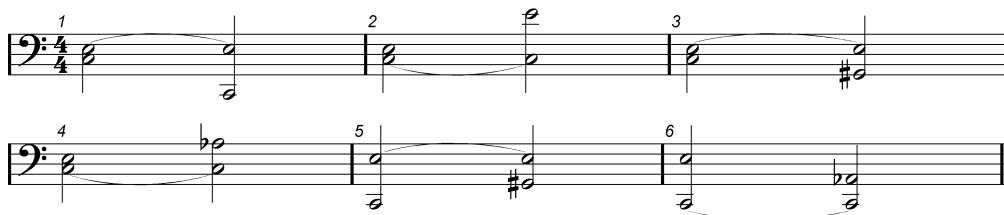
Un mouvement chromatique pur est impossible si la configuration change au cours de la succession d'accords. Cependant, le chromatisme reste possible entre deux voix individuelles des configurations.

Le **chromatisme de voix** est illustré dans l'exemple suivant :



Le mouvement parallèle extérieur, crochet, étagé ou contigu est possible selon le même principe que précédemment.

La tenue d'une note commune entre deux configurations différentes donne lieu à un **mouvement pivot**.



Le pivot, représenté par la note commune, tenue, met en relation deux mouvements duaux (un sur chacune des deux notes).

Le choix de l'ordre des configurations impose le sens du mouvement des voix (ascendant ou descendant).

Il existe un autre type de mouvement, du fait de la variété des configurations. Il s'agit du **mouvement par encadrement**, où un intervalle est englobé dans un autre.

Les mouvements par encadrement se déclinent en trois groupes :

- Le mouvement **encadré chromatique**

La basse ou le contre-chant suit un mouvement chromatique :



- Le mouvement **encadré contigu**.

La basse ou le contre-chant suit une ligne mélodique contextuelle :



- Le mouvement **encadré fonctionnel**.

Les notes encadrées jouent un rôle fonctionnel spécifique (complément ou coloration ou extension ou valeur de substitution) :



L'encadrement de la mesure 3 se fait sur le degré septième majeur de l'accord source. Cette particularité évite une répétition de note et sous-entend une couleur d'origine.

2. Etude de la classe 1-3-5

L'idée de cette étude est de repérer les cas typiques d'enchaînements d'accords 1-3-5 en diversifiant les configurations de départ et d'arrivées.

Les configurations sont diversifiées de la manière suivante :

- Renversement d'une position fermée avec une basse 1, puis 3, puis 5.
- Renversement d'une position ouverte avec une basse 1, puis 3, puis 5.

Selon la distance entre les accords sources et cibles, différents concepts peuvent être dégagés.

a) Succession de distance nulle

La figure suivante présente quelques enchaînements de la position 1-3-5 fermée vers une configuration cible de distance nulle.

The musical score consists of 13 measures, numbered 1 through 13, arranged in four systems. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation uses a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 1 shows a closed 1-3-5 position (F#4, A4, C5 in the treble; F#2, A2, C3 in the bass). Measures 2 and 3 show voice leading with some notes moving and others being held. Measure 4 shows a new configuration. Measures 5 through 13 continue the voice leading process, with various techniques like group movement and transposition of the base being used to reach the target configuration of zero distance by the end of the sequence.

En mesure 1, le mouvement se réduit à une **tenue**.

En mesure 2 et 3, le mouvement extérieur représente un **changement de tessiture**.

En mesure 4, le mouvement parallèle de chaque voix est compensé par la diversité des configurations de départ et d'arrivée. Il s'agit d'un enchaînement par **variation de position fermée**.

En mesure 5, le mouvement étagé de groupe est utilisé pour tenir la note commune par croisement de voix. Ce mouvement représente un enchaînement **pivot de croisement**.

En mesure 6, il s'agit d'un mouvement par variation de position fermée.

En mesure 7, la note commune permet au groupe complément d'être tenu, alors que la base est transposée. Il s'agit d'un enchaînement par **transposition de base**.

En mesure 8, l'ouverture de la position, par mise à l'octave supérieure de la note intérieure, correspond à un enchaînement **pivot d'octave**.

En mesure 9, l'ouverture de la position, suivie d'une transposition correspond à un enchaînement par transposition de base.

En mesure 10, deux notes sont échangées autour de la tenue d'une note. Il s'agit d'un enchaînement **pivot d'échange**. Il en résulte une situation d'encadrement autour de ce pivot.

En mesure 11, le pivot d'octave se trouve dans la base.

En mesure 12, la base est transposée.

En mesure 13, la note commune est tenue dans le groupe complément et la base subit une opération de renversement et de transposition. Il s'agit d'un enchaînement par **renversement et transposition de base**.

La figure suivante présente quelques enchaînements de la position 1-3-5 ouverte vers une configuration cible de distance nulle.



En mesure 1, il s'agit d'un pivot d'échange.

En mesure 2, l'enchaînement correspond à une **transposition de groupe complément**.

En mesure 3, la base est renversée et transposée.

En mesure 4, la base tenue, représente pivot de déplacement du groupe complément. Bien qu'il soit possible de considérer cette situation comme un enchaînement par base pivot, la dénomination restera celle d'enchaînement par transposition de groupe complément.

En mesure 5, groupe et base sont échangés. Il s'agit d'un enchaînement par **échange base/groupe**.

En mesure 6, c'est le cas dual de la mesure 4. Il s'agit d'une transposition de base sur groupe pivot.

En mesure 7, aucune note n'est tenue entre les accords. Il s'agit d'un enchaînement par **variation de position ouverte**.

En mesure 8, l'enchaînement par pivot d'octave permet de passer d'une position ouverte à une position fermée.

b) Succession de distance chromatique

L'exemple suivant commence par un chromatisme pur et cherche ensuite à varier les configurations.

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, using a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece consists of 13 measures, numbered 1 through 13. Measures 1 through 12 are grouped into four sets of four measures each, with measure 13 as a final measure. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats) to indicate chromatic movement. The score demonstrates a variety of configurations and enchaînements, including open and closed positions, as discussed in the text.

La mesure 2 est un enchaînement par variation de position fermée.

En mesure 3, une autre vision de la mesure 2 est possible. Le nombre de notes du groupe diminue, alors que celui de la base augmente. Cette vision correspond à un découpage constitué de deux encadrements de notes. Il s'agit d'un enchaînement par **réduction de groupe** et **augmentation de base**.

Il est important de noter que la vision liée au découpage base/groupe conditionne directement l'aspect pratique de réalisation de la succession.

En mesure 4, un groupe crochet s'associe avec une base basse de compensation. La compensation signifie une balance de la conduite des voix par mouvement contraire. Il s'agit d'un enchaînement avec **basse de compensation et groupe crochet**.

En mesure 5, le mouvement de groupe est encadré et la base basse compense le mouvement de chant. Il s'agit d'un enchaînement avec **basse de compensation et groupe encadré**.

En mesure 6, l'enchaînement est de même type qu'en mesure 5, à partir d'un renversement différent.

En mesure 7, l'enchaînement est de type dual par rapport à la mesure précédente vis-à-vis du découpage base/groupe. Il s'agit d'un enchaînement avec **base encadrée et groupe chant de compensation**.

En mesure 8, l'enchaînement est de même type que la mesure 5.

En mesure 9, l'enchaînement est de même type que la mesure 7.

En mesure 10, le mouvement extérieur descendant de la base permet de se déplacer plus bas dans la tessiture, alors que l'encadrement de groupe compense cette démarche. Il s'agit d'un enchaînement avec **base extérieure descendante et groupe encadré**.

Les enchaînements des mesures 11 et 12 sont du même type que celui de la mesure 10.

L'enchaînement de la mesure 13 est le dual de celui de la 11. Il s'agit d'un enchaînement avec **base encadrée et groupe extérieur ascendant**.

c) Succession de distance un ton

L'étude de ces enchaînements est un prétexte pour mettre en valeur des notions fondamentales trouvées sur le chemin de la recherche.

L'exemple suivant sert de base de travail.



En mesure 1, l'enchaînement par variation de position ouverte est modifié. Une note de l'accord cible est ajoutée dans le but de compenser par un nouveau chant le mouvement de la basse. Cet enchaînement remarquable est un enchaînement par **variation de position ouverte avec chant de compensation**.

En mesure 2, l'encadrement de groupe permet de réaliser un chant et une basse en mouvement parallèle. Il s'agit d'un enchaînement avec **base encadrée et chant de compensation de contre-chant de base**.

La mesure 3 reprend la mesure 2. Une note de chant (faisant partie de l'accord cible) est ajoutée, au plus proche, pour compenser la basse. Il s'agit d'un enchaînement avec **base encadrée et groupe augmenté**.

La mesure 4 montre qu'à partir des intervalles reliant chaque note des accords à enchaîner, le choix d'un mouvement de basse est possible. La réalisation actuelle se fait par mouvement de quinte descendante. Il s'agit d'un enchaînement avec **base basse et groupe encadré**.

d) Succession par échange de degrés

Il émerge un certain nombre de concepts suite à la succession, sur une note arbitraire, d'un ensemble de degrés composants un accord.

Dans l'exemple suivant, la tenue de note s'effectue sur une voix d'un accord de trois notes.



Les mesures 1 et 2 montrent que plusieurs réalisations sont possibles en fonction de la répartition des notes autour du pivot d'échange.

En mesure 3, l'échange des degrés 3 et 5 est possible, mais le mouvement du chant et de la basse est parallèle.

En mesure 4, l'accord cible de la mesure 3 est remplacé un autre par ouverture sur le pivot d'échange. Ceci permet de générer des mouvements contraires.

La mesure 5 montre une utilisation de l'échange de degrés de la mesure 3. L'échange est reporté dans le groupe complément et la base bouge en mouvement contraire par rapport au chant. Cela montre que le contexte est important : bien que recherchant avant tout des situations où les mouvements des voix ou des structures sont contraires deux à deux, certaines situations doivent être nommées plutôt que d'être éliminées parce qu'elle ne remplissent pas ce critère.

La mesure 6 montre l'utilisation de l'échange de degrés sur le chant. Une base spécifique est ajoutée. La note mi dans la base joue le rôle de structure majeure, alors que, dans le groupe, le mi joue le rôle de proximité pour bonne conduite des voix.

La mesure 7 est à comparer avec la mesure 3. La ligne de chant a été déplacée en ligne de basse.

En mesure 8, le chant de la mesure 7 a été déplacé en tenue de basse.

e) Succession par échange de voix

Le suivi d'une ligne mélodique sur un échange de voix représente une structure d'enchaînement claire.

L'exemple suivant alterne la première et deuxième voix des accords sur une ligne mélodique mi bémol, ré, fa dièse, fa.



3. Etude de la classe 1-3-5-7

L'intérêt de cette étude réside dans le fait que le degré 5 d'un accord est facultatif.

Le danger de ces études étant l'énumération exhaustive de toutes les situations remarquables, il faut rappeler que la motivation de cette recherche est celle d'un aspect pratique de réalisation des enchaînements.

Au détour des quelques présentations de ce guide, peu à peu se forgera une vision à multiples facettes, ne demandant qu'à mûrir.

Pour des besoins contextuels, une étude locale sera menée, inspirée de la démarche adoptée ici.

Il appartient à chacun de fixer le seuil d'acceptation de certains enchaînements pour des raisons arbitraires.

a) Succession par encadrement

L'exemple suivant montre le pouvoir des encadrements (réduction et augmentation comprises) et la mise en relation au chant de certaines notes des accords enchaînés.

En confrontant les accords à des distances différentes, il s'avère que les encadrements ne sont pas toujours possibles. Ceci est l'occasion, alors, de choisir un autre procédé d'enchaînement.

En mesure 1, le chant compense la basse, au plus proche. Il s'agit d'un enchaînement avec groupe crochet descendant et base encadrée.

En mesure 2, la base encadrée et le groupe encadré permettent de faire évoluer la basse et le chant dans le même sens.

En mesure 3, l'enchaînement est interprétable sous la forme d'une basse de compensation de chant, d'une augmentation de contre-chant de base et d'un groupe réduit.

En mesure 4, l'interprétation de l'enchaînement est identique à celle de la mesure 3.

En mesure 5, le groupe encadré est associé à une base basse.

En mesure 6 et en mesure 22, la base encadrée est associée à un groupe chant.

En mesure 7, une base augmentée est associée à un groupe encadré.

En mesure 8, il s'agit d'une base augmentée avec un groupe réduit.

En mesure 9, la basse et le chant évoluent en sens contraire dans un enchaînement avec base encadrée et groupe encadré.

En mesure 10, l'enchaînement procède par augmentation de base et encadrement de groupe.

En mesure 11, il s'agit d'un enchaînement par tenue de chant et base encadrée.

La mesure 12 montre que des procédés, autres que l'encadrement, existent. Ici, l'enchaînement est composé d'une base à contre-chant pivot et d'un groupe crochet ascendant.

Les mesures 13 et 18 procèdent par base encadrée et groupe à chant pivot.

La mesure 14 procède par base pivot et chant encadré.

En mesure 15, la note intermédiaire de la base compense le mouvement de chant. L'enchaînement procède par base encadrée et groupe chant.

La mesure 16 est de type base encadrée avec groupe encadré. Elle met en valeur la relation de chromatisme entre la fondamentale de l'accord source et la tierce de l'accord cible.

En mesure 17 est de type la base extérieure ascendante avec groupe encadré.

En mesure 19, la note intermédiaire de groupe sert de ligne mélodique. Il s'agit d'un enchaînement avec base encadrée et groupe crochet ascendant à pivot contigu.

La mesure 20 est de type base crochet chromatique avec un groupe encadré.

En mesure 21, l'enchaînement procède par base crochet descendant avec groupe pivot de contre-chant.

La mesure 23 procède par substitution d'accord. Il s'agit d'un enchaînement de type base contre-chant pivot avec un groupe chant pivot. L'équilibre est atteint par un mouvement contraire de la basse et du contre-chant de groupe.

La mesure 24 est un exemple de base à contre-chant pivot avec groupe encadré.

The musical score consists of 24 measures, numbered 1 through 24, arranged in six systems of two staves each (treble and bass clef). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score illustrates various harmonic and melodic relationships between the base and the counter-singing group.

- Measures 1-4:** Establish the initial harmonic structure with chords and moving lines.
- Measures 5-8:** Continue the harmonic progression, showing the interaction between the base and the counter-singing group.
- Measures 9-12:** Further development of the harmonic structure, with the counter-singing group taking more prominent roles.
- Measures 13-16:** The harmonic structure evolves, with the counter-singing group and the base interacting in various ways.
- Measures 17-20:** The harmonic structure continues to develop, with the counter-singing group and the base interacting in various ways.
- Measures 21-24:** The final measures of the sequence, showing the resolution of the harmonic structure.

b) Succession par échange de degrés

L'exemple suivant montre l'échange des degrés 1, 3, 5 et 7 sur plusieurs lignes mélodiques.

The musical score consists of 18 measures, organized into five systems. Each system contains two staves (treble and bass clef) and is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The sequence demonstrates the exchange of degrees 1, 3, 5, and 7 across several lines. Measures 1-4 show a sequence of chords: 1-7, 2-7, 3-7, 4-7. Measures 5-8 show a sequence of chords: 5-3, 6-5, 7-3, 8-3. Measures 9-12 show a sequence of chords: 9-3, 10-1, 11-3, 12-1. Measures 13-16 show a sequence of chords: 13-3, 14-1, 15-3, 16-1. Measures 17-18 show a sequence of chords: 17-3, 18-1. The sequence ends with a double bar line.

A partir de la mesure 13, la tenue de note commune est évitée au moyen de crochets ou d'encadrements.

c) Extension de classe par pivot d'échange de degrés

L'affectation à une voix d'une succession de degrés d'un accord, sur une ligne mélodique, peut entraîner la sonorité au-delà de la classe de l'accord source.

L'exemple suivant montre comment la base et le groupe s'adaptent pour gérer cette situation.

La mesure 1 traite de l'échange entre le degré 3 et 9#. La note fondamentale de l'accord cible est répétée dans le groupe en tant que compensation de mouvement ascendant de base. La note intermédiaire de la base, elle-même, participe à la compensation de mouvement de base.

La mesure 2 montre qu'un changement de ligne mélodique permet de traiter d'autres degrés. Ici il s'agit du passage entre les degrés 3 et 9.

La mesure 3 montre comment utiliser une base sans fondamentale. Cette base met en valeur l'augmentation du niveau de tension par l'échange entre les degrés 3 et 9 sur une tenue de note.

La mesure 4 échange les degrés 3 et 9 sur un chromatisme ascendant.

La mesure 5 montre comment profiter de la proximité du degré 5 (sol) de l'accord de do vis-à-vis du degré 9 (fa dièse) de l'accord de mi.

La mesure 6 illustre l'échange entre les degrés 5 et 9 sur une tenue de note.

La mesure 7 montre l'association entre le degré 6 et le degré 9 dans leur rôle de coloration.

La mesure 8 montre qu'une base de même contre-chant que le chant de groupe convient au service de l'échange entre les degrés 7 et 9.

En mesure 9, l'échange s'opère entre les degrés 1 et 9.

En mesure 10, les accords sont les mêmes qu'en mesure 9 mais l'échange se fait entre les degrés 7 et 9.

En mesure 11, les pivots supportent le mouvement général parallèle sur un échange entre les degrés 7 et 9.

Les mesures 12 et 13 réalisent un échange entre les degrés 1 et 9.

4. Nomenclature

Les caractéristiques d'un enchaînement sont tirées de la structure des configurations utilisées et de l'évolution de cette structure par expansion, réduction ou suivi des voix.

La structure est identifiée par :

- la répartition des notes en **base** et **groupe complément**.
- La **fermeture** ou l'**ouverture** des accords.
- Le **renversement** relatif à une fondamentale.
- Les positions relatives entre base et groupe (**encadrement**, **chevauchement**, **juxtaposition**).
- Les **notes identiques**.

La partie conduite de voix concerne :

- les deux notes encadrantes de base (**basse** et **contre-chant de base**).
- Les deux notes encadrantes de groupe complément (**contre-chant de groupe** et **chant**).
- Les relations entre les notes intérieures de base ou de groupe (**notes intermédiaires**).
- Les mouvements intrinsèques de base ou de groupe (**tenue**, mouvement **ascendant**, mouvement **descendant**, autre).
- Les mouvements relatifs entre base et groupe (mouvement **contraire**, mouvement **parallèle**, **échange**, autre).

Les tables de modalités d'enchaînements sont décrites ci-après. Elles permettent à la fois l'identification des enchaînements et l'expression de contraintes de réalisation.

Structure intrinsèque	
Rôle	BASE
	GROUPE
Densité	FERME
	OUVERT
	IGNORE
Renversement	Degrés présents / basse
	AGREGAT

Structure relative	
Placement	ENCADRANT
	INTERIEUR
	EXTERIEUR
	CROCHET
	IGNORE
Identité basse - contre-chant de base	OUI ou NON ou IGNORE
Identité basse – chant	OUI ou NON ou IGNORE
Identité basse – contre-chant de groupe	OUI ou NON ou IGNORE
Identité chant – contre-chant de base	OUI ou NON ou IGNORE
Identité chant – contre-chant de groupe	OUI ou NON ou IGNORE
Identité contre-chant de groupe – contre-chant de base	OUI ou NON ou IGNORE
Identité intermédiaire de base – intermédiaire de groupe	Groupe de notes ou VIDE

Dynamique intrinsèque	
Rôle	BASE GROUPE
Transposition	Valeur positive ou négative en demi-tons IGNORE
Renversement	Nombre de renversements successifs IGNORE
Ouverture	{note, direction octave INFERIEURE ou SUPERIEURE} IGNORE
Mouvement de la voix supérieure	ASCENDANT TENUE DESCENDANT IGNORE
Mouvement de la voix inférieure	ASCENDANT TENUE DESCENDANT IGNORE
Mouvement de structure	ASCENDANT TENUE STATIONNAIRE DESCENDANT ENCADREMENT PEDALE PLATEAU IGNORE

Dynamique relative de structure	
Mouvement entre groupe et base	CONTRAIRE
	PARALLELE
	ECHANGE
	BASE/GROUPE ENCADRE
	BASE/GROUPE PLATEAU
	BASE/GROUPE PEDALE
	BASE/GROUPE STATIONNAIRE
	BASE/GROUPE TENUE
	IGNORE

Dynamique relative de note	
Identifiant	Note
Rôle	BASE
	GROUPE
	IGNORE
Mouvement	PIVOT ECHANGE
	PIVOT ANCRAGE
	PIVOT OCTAVE
	PIVOT CROISEMENT
	PIVOT CENTRAL
	CONTIGU
	CHROMATIQUE
	EXTENSION
	COULEUR
	COMPENSATION

Dynamique relative d'intervalle	
BASSE – CHANT	
Identifiant	LIMITES DE BASE
	LIMITES DE GROUPE
Mouvement	TENUE
	PLATEAU/PEDALE
	PARALLELE CHROMATIQUE
	PARALLELE EXTERIEUR
	PARALLELE ETAGE
	PARALLELE CONTIGU
	PARALLELE CROCHET
	CONTRAIRE CHROMATIQUE
	CONTRAIRE CONTIGU
	CONTRAIRE FONCTIONNEL

II. Exemples de modalités

Chaque modalité structurale et dynamique donne une touche remarquable à une succession d'accords. Les notions étudiées précédemment sont reprises, afin de leur donner une définition précise et un exemple de réalisation.

1. Structure d'une configuration

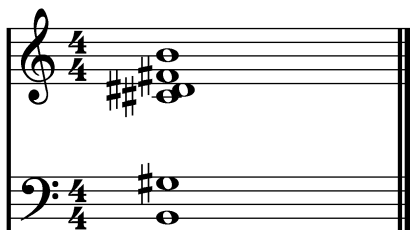
a) Base et groupe complément

Un accord est partagé verticalement en différentes zones adjacentes. La zone de tessiture la plus basse est appelée **base**. Toute zone étagée au dessus du la base est appelée **groupe complément**.

Les limites inférieures et supérieures de la base sont appelées respectivement **basse** et **contre-chant** de base.

Les limites inférieures et supérieures de groupe complément sont appelées respectivement **contre-chant de groupe** et **chant**.

L'exemple suivant montre le cas d'une base, en clé de fa, et d'un groupe complément, en clé de sol :

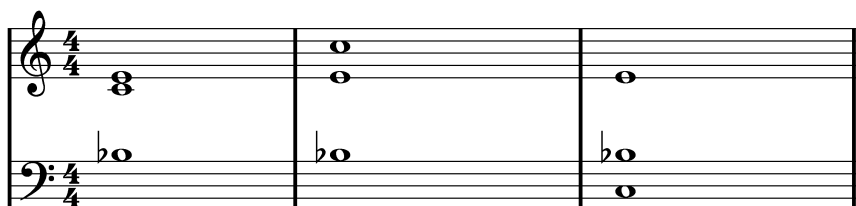


b) Densité

Un accord est en **position fermée** lorsque aucune note de l'accord ne peut être intercalée entre chacune d'elles.

Un accord est en **position ouverte**, dès lors qu'au moins une voix non extrême de sa position fermée a été transposée d'une octave inférieure ou supérieure.

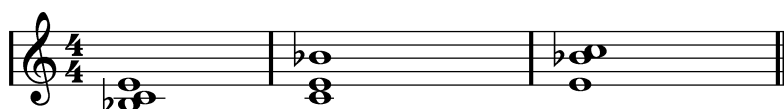
Exemple de position fermée, en première mesure, et de positions ouvertes :



c) Renversement

Un renversement est une permutation des voix d'un accord de référence, de telle sorte que la voix la plus basse passe au dessus de toutes les autres.

Exemple de différents renversements d'un agrégat sonore de trois notes :



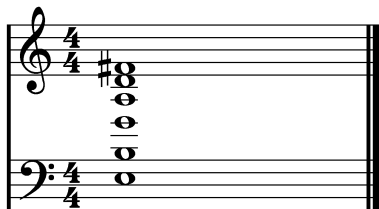
Si la position de référence de l'exemple ci-dessus est interprétée sous la forme d'un accord 7-1-3, les renversements suivants sont notés respectivement 1-3-7 et 3-7-1.

Lorsque l'accord de référence est identifié par un nom, le renversement sera noté sous la forme « Nom/basse ».

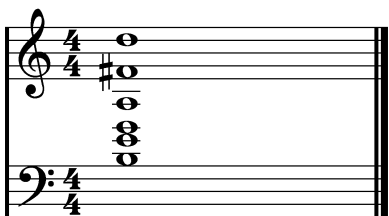
d) Placement

Un **placement** représente une position relative d'une base par rapport à un groupe complément.

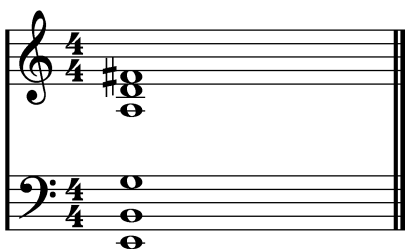
Un **placement encadrant** est tel que les limites de la base contiennent les limites du groupe :



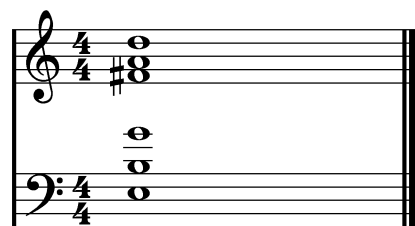
Un **placement intérieur** est tel que les limites de la base sont à l'intérieur des limites du groupe :



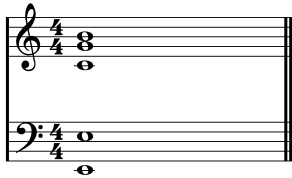
Un **placement extérieur** est tel que les limites de la base sont extérieures aux limites du groupe :



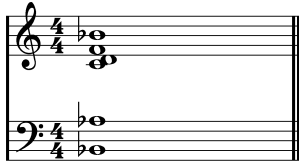
Un **placement crochet** est tel que les limites de la base et celles du groupe se chevauchent :



e) Identité basse – contre-chant de base



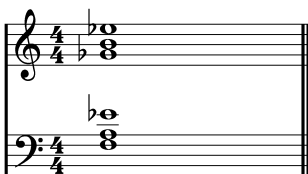
f) Identité basse – chant



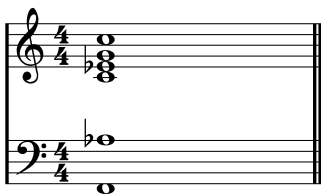
g) Identité basse – contre-chant de groupe



h) Identité chant – contre-chant de base



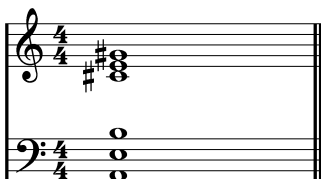
i) Identité chant – contre-chant de groupe



j) Identité contre-chant de base et de groupe

Ce cas d'identité n'est qu'une vue d'esprit pour ne pas perdre l'information de constitution de la base et du groupe lors de leur éventuelle transposition.

k) Identité intermédiaire de base et de groupe



2. Dynamique d'enchaînement

Les mouvements d'accords sont orientés. Cela veut dire qu'à tout mouvement effectué dans un sens correspond un autre, que l'on appelle mouvement dual, dans le sens opposé.

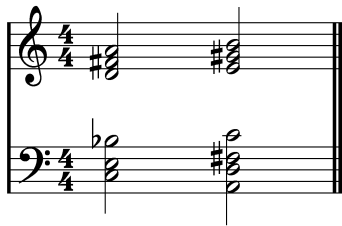
C'est pourquoi, dans les paramètres relatifs, aucune distinction n'est faite entre un mouvement ascendant ou descendant.

De la même façon les opérations relatives à la limite supérieure et inférieure d'un intervalle sont duales. Ainsi, il n'y a pas de distinction d'application sur l'une ou l'autre des limites de l'intervalle dans la nomenclature.

a) Transposition

La structure d'une base ou d'un groupe peut être conservée au moyen d'une simple transposition. L'accord résultant est une combinaison entre une base et un groupe par glissement sur la tessiture.

L'exemple suivant montre une transposition de groupe de un ton :



L'exemple suivant montre une transposition chromatique de base :



L'exemple suivant montre une fermeture de base adaptée à la transposition de groupe :

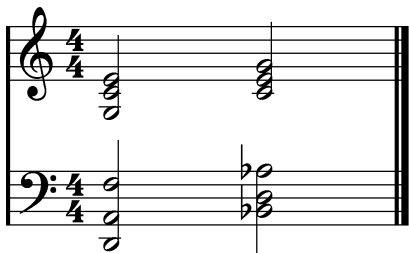


La fermeture de la base évite un mouvement parallèle général.

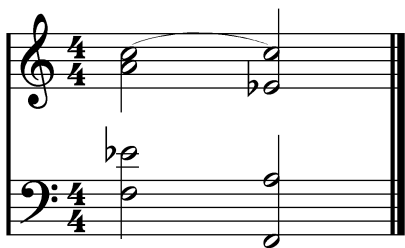
b) Renversement

L'opération de renversement altère la structure des accords afin d'introduire de la diversité dans les configurations. Cette opération est expliquée dans les paramètres de structure de l'accord. D'un point de vue dynamique, elle s'applique à la base ou au groupe, laissant le champ libre à différentes combinaisons.

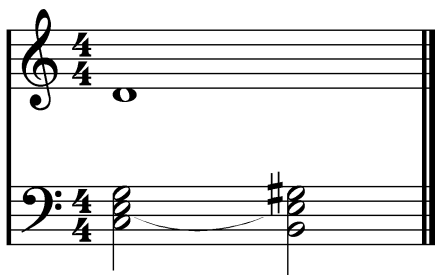
L'exemple suivant enchaîne plusieurs renversements de l'accord de do majeur sur des bases différentes :



L'exemple suivant montre l'application du renversement sur l'accord complet, deux renversements sont enchaînés sur la tenue d'un chant d'échange des degrés 3 et 5 :



L'exemple suivant montre la subtilité entre structure et dynamique. La base, de structure accord majeur, suit une opération dynamique de note pivot central, avec pour cible une structure renversée d'accord majeur :



Le renversement structurel de la base peut s'obtenir à partir d'opérations dynamiques diverses, dont l'opération de renversement.

c) Ouverture/Fermeture

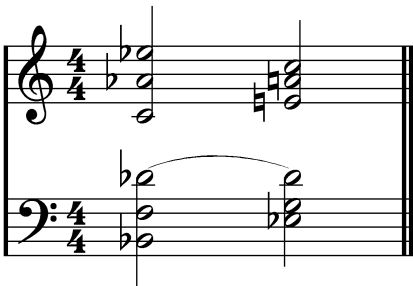
L'opération d'ouverture ou fermeture altère la structure des accords. Elle est expliquée dans les paramètres de structure de l'accord. Elle s'applique à la base ou au groupe selon de multiples combinaisons.

L'exemple suivant est une opération d'ouverture de base :



Comme c'est le cas pour le renversement, une distinction s'impose entre l'aspect structurel et dynamique de la notion d'ouverture/fermeture.

L'opération dynamique d'ouverture n'est pas la seule pour atteindre une structure ouverte ou fermée. Dans l'exemple suivant une structure fermée de groupe est obtenue par pivot central chromatique :



d) Mouvement relatif entre base et groupe

Le mouvement d'une base ou d'un groupe est identifié par le mouvement de leurs limites respectives.

Lorsque ces limites se déplacent en parallèle, le mouvement est considéré comme ascendant ou descendant.

Lorsque ces limites se déplacent en sens contraire, il y a encadrement. Le mouvement n'est plus orienté mais typé.

Lorsque la limite supérieure ou inférieure est tenue, le mouvement est considéré comme plateau ou pédale respectivement.

Lorsque les deux limites sont tenues, le mouvement est considéré comme stationnaire.

Le mouvement relatif, quant à lui, concerne l'évolution de la base par rapport au groupe, compte tenu des conventions précédentes.

Exemple de mouvement relatif CONTRAIRE :

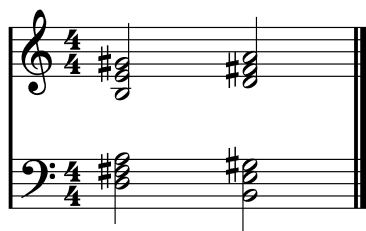


Exemple de mouvement relatif PARALLELE :



Le mouvement relatif par échange consiste à transposer la base et le groupe de telle sorte que leur placement en tessiture soit échangé.

Exemple de mouvement relatif ECHANGE :



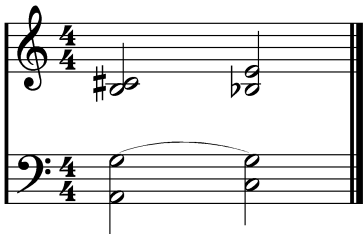
Exemple de mouvement relatif BASE et GROUPE ENCADRE :



Exemple de mouvement relatif BASE PLATEAU et GROUPE PLATEAU :



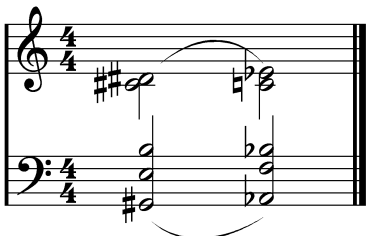
Exemple de mouvement relatif BASE PLATEAU et GROUPE ENCADRE :



Exemple de mouvement relatif GROUPE PLATEAU et BASE ENCADRE :



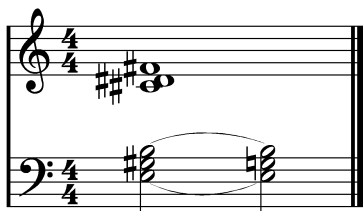
Exemple de mouvement relatif BASE PEDALE :



Exemple de mouvement relatif GROUPE PEDALE :



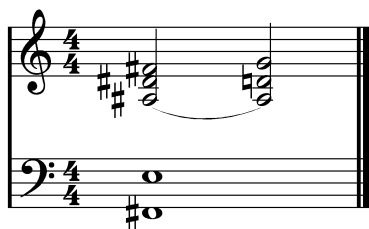
Exemple de mouvement relatif BASE STATIONNAIRE et GROUPE TENUE :



Exemple de mouvement relatif GROUPE STATIONNAIRE :



Exemple de mouvement relatif BASE TENUE :



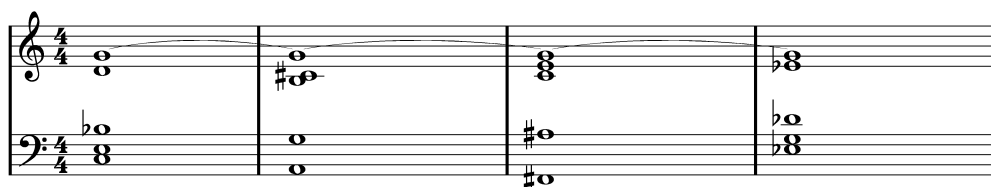
Exemple de mouvement relatif GROUPE TENUE :



e) Note pivot échange

Un pivot d'échange est une note arbitraire sur laquelle un certain nombre de paramètres arbitraires sont suivis sur une ligne mélodique donnée.

L'exemple suivant procède par échange de degrés 5, 7, 9 bémol, 3 sur la tenue d'un pivot de chant :



f) Note pivot ancrage

Un pivot d'ancrage est une note commune à la base et au groupe :



Ce pivot de structure peut évoluer dynamiquement sur une autre note :



g) Note pivot octave

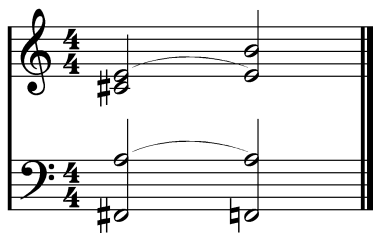
Un pivot d'octave est une note autour de laquelle une voix opère un mouvement d'octave. C'est un cas particulier de pivot de croisement.

Dans l'exemple suivant, le groupe est complété par une note intermédiaire, après l'opération de pivot :



h) Note pivot croisement

Un pivot de croisement est une note autour de laquelle une voix opère un mouvement d'inversion de sa position par rapport au pivot.



i) Note pivot central

Un mouvement par note pivot central est tel que :

- La note pivot évolue arbitrairement dans les limites d'évolution des deux voix qui lui sont adjacentes ou est tenue.
- Les voix adjacentes ont des mouvements contraires ou parallèles.

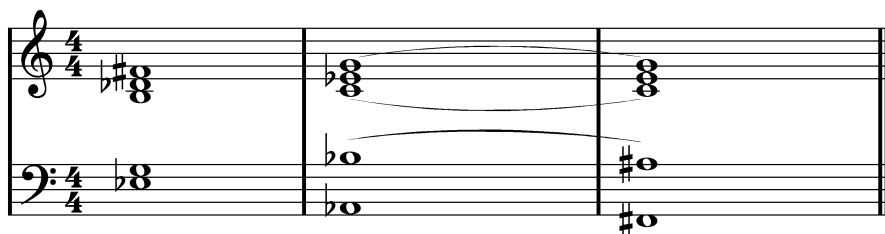
Il peut y avoir plusieurs notes de type pivot central, comme dans l'exemple suivant :



j) Note contigu

Un mouvement contigu de note correspond à un mouvement contrôlé d'une voix intermédiaire de base ou de groupe.

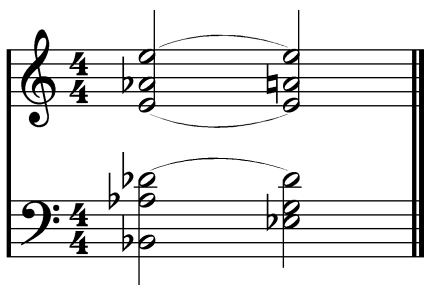
L'exemple suivant montre un mouvement de note contigu dans le groupe. La dernière mesure confirme la focalisation du contrôle de voix intermédiaire, par la tenue des limites de groupe :



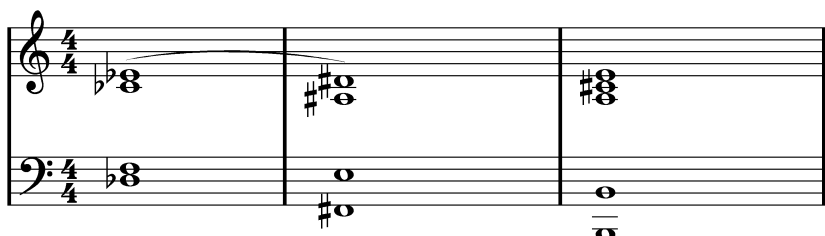
k) Note chromatique

Un mouvement chromatique de note correspond à un mouvement ascendant ou descendant de un demi-ton, entre les limites de base ou de groupe.

L'exemple suivant montre un mouvement chromatique ascendant de note intermédiaire de groupe :



L'exemple suivant correspond à l'évolution d'un contre-chant de groupe chromatique :



l) Note extension

Un mouvement par note extension correspond à l'évolution d'une note vers une extension particulière de l'accord cible. Il s'agit d'un mouvement fonctionnel où la note considérée choisit de jouer un rôle bien particulier (ou bien de façon duale, elle choisit de ne pas jouer ce rôle).

L'exemple suivant montre l'augmentation de la note de groupe de degré 1 en deux notes encadrantes de degré 9 et 11 dièse :



Le degré 9 peut être considéré comme une extension ou bien une couleur selon le contexte. Le degré 11 dièse aurait pu être remplacé par un degré 3 de structure. Son apparition est bien déterminée par une intention fonctionnelle.

m) Note couleur

Un mouvement par note couleur correspond à l'évolution d'une note vers une couleur particulière de l'accord cible.

Dans l'exemple suivant, la couleur 9 est conservée et confirmée par l'association avec un degré 6 :



Le groupe 6-9-5 est une **clé de changement de base**.

Dans l'exemple suivant, cette clé permet de conserver les couleurs 6 et 9 :



n) Note de compensation

Le mouvement de compensation correspond au mouvement relatif contraire d'une note.

La note a pour rôle de compenser un mouvement général, pour contre balancer une orientation.

L'exemple suivant montre un chant ascendant de compensation de mouvement général descendant :



o) Tenue de limites

Un mouvement par tenue de limites consiste à maintenir les limites d'un intervalle, en laissant libre l'évolution de son contenu éventuel.

L'exemple suivant utilise les tenues de limites de groupe pour mettre l'accent sur la voix intermédiaire chromatique :

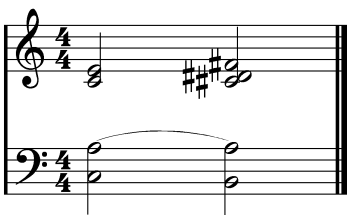


p) Intervalle plateau/pédale

Un mouvement par intervalle plateau est tel qu'une la limite supérieure est tenue.

Un mouvement par intervalle pédale est tel que la limite inférieure est tenue.

L'exemple suivant montre un mouvement de base plateau :



q) Intervalle parallèle chromatique

Le mouvement parallèle chromatique d'un intervalle de deux notes est tel que :

- Chaque limite se déplace dans le même sens.
- Une des limites suit un mouvement chromatique.

Exemple de mouvement de base parallèle chromatique pur :



Exemple de mouvement de base chromatique inférieur :



r) Intervalle parallèle extérieur

Un mouvement par intervalle parallèle extérieur est tel que :

- Les limites de l'intervalle évoluent dans le même sens.
- Les zones de tessiture déterminées par les limites de l'intervalle source et de l'intervalle ne se chevauchent pas.

L'exemple suivant montre un mouvement de base parallèle extérieur :



s) Intervalle parallèle étagé

Un mouvement d'intervalle parallèle étagé est tel que ses limites évoluent dans le même sens et que l'une des limites sert de lien commun entre les intervalles source et cible.

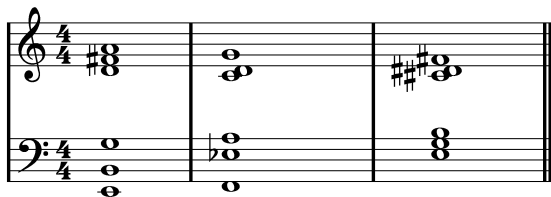
L'exemple suivant montre un mouvement de base parallèle étagé :



t) Intervalle parallèle contigu

Dans un mouvement d'intervalle parallèle contigu, chaque limite se déplace dans le même sens et suit une voix sur une ligne mélodique arbitraire.

L'exemple suivant montre un mouvement d'intervalle parallèle contigu entre la basse et le contre-chant de base :



u) Intervalle parallèle crochet

Un mouvement par intervalle parallèle crochet est tel que :

- Les limites de l'intervalle évoluent dans le même sens.
- Les zones de tessiture déterminées par les limites de l'intervalle source et de l'intervalle se chevauchent.

Exemple de base intervalle crochet :



v) Intervalle contraire chromatique

Un mouvement par intervalle contraire chromatique est tel que les limites se déplacent en mouvement contraire et que au moins l'une des limites suit un mouvement chromatique.

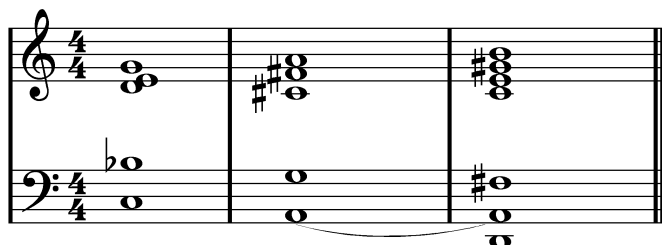
Dans l'exemple suivant, le groupe suit un mouvement d'intervalle contraire chromatique (chant et contre-chant de groupe en mouvement contraire chromatique) et la base suit un mouvement d'intervalle contraire chromatique (contre-chant de base chromatique) :



w) Intervalle contraire contigu

Un mouvement par intervalle contraire contigu consiste à déplacer les limites en mouvements contraires, sous des contraintes arbitraires de suivi mélodique.

Ci-dessous, le chant suit une ligne par ton et le contre-chant de groupe suit une ligne chromatique :



x) Intervalle contraire fonctionnel

Un mouvement par intervalle contraire fonctionnel est tel que les limites se déplacent en sens contraire et jouent un rôle fonctionnel bien identifié.

Dans l'exemple suivant, le mouvement des limites de groupe est de type contraire fonctionnel car le chant et le contre-chant de groupe évoluent vers des notes de structure (la tierce et la fondamentale) :



III. Typologie et intention

Chaque technique d'enchaînement peut être mise au service d'une intention. Certaines situations remarquables sont énoncées dans le but de montrer la forte liaison entre les notions de bases et le contexte ou la vue d'esprit que l'on souhaite adopter.

1. Agrandir/Diminuer l'espace sonore

L'utilisation de crochet permet de jouer sur la largeur du déplacement en tessiture.

Exemple d'élargissement de la tessiture vers le bas, au moyen d'une base crochet :



Dans l'exemple suivant, le crochet chromatique de groupe et le crochet chromatique de base permettent de couvrir une région plus large de tessiture :



Il suffit d'inverser l'ordre de succession des accords pour obtenir un effet de réduction de l'espace sonore occupé.

2. Lisser/Dynamiser l'espace sonore

Les configurations avec tenues de notes contribuent à lisser l'espace sonore :



La suppression de certaines tenues de notes au profit d'autres mouvements contribue à dynamiser l'espace sonore.

Dans l'exemple suivant, pour un même nombre et une même nature de notes, la première mesure ne tient plus que le chant et la deuxième mesure ne tient plus aucune note :



3. Teinter l'espace sonore

L'utilisation de pivot d'ancrage en groupe et en base autorise le mouvement parallèle général, ou tout autre invention.

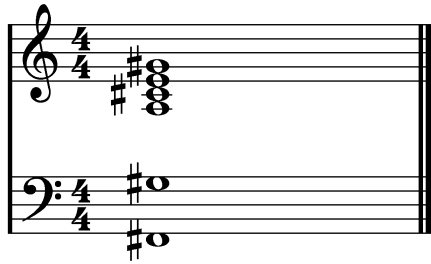
Le pivot laisse libre cours à l'évolution des autres voix. Ces voix périphériques représentent un bain sonore, comme si le pivot était trempé dans un milieu sonore.

Non seulement la teinture sonore contextuelle peut être choisie, mais il est aussi possible d'évoluer entre différentes teintes.



4. Texturer l'espace sonore

Les relations entre base et groupe sont l'occasion de générer des frottements constitutifs de la texture sonore.



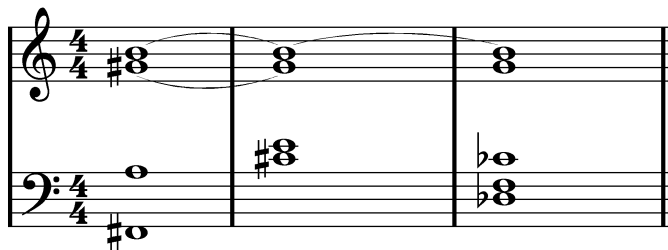
5. Développer l'espace sonore

Le développement de l'espace sonore consiste à dévoiler sa structure étendue, relative à un modèle.

Le mouvement parallèle extérieur est un bon moyen de déplier une partie des notes non encore entendues par retard de sons étendus.

Les sons étendus sont des colorations, des tensions ou bien des notes de structure liés à des modes particuliers de construction des accords ou tout autre convention.

Par exemple :



Le complément de l'accord fa dièse est retardé. Il est compatible en tant que complément 9# de l'accord ré bémol.

Cette démarche laisse libre cours à des associations implicites, au bénéfice du pouvoir de suggestion.

IV. Le mode lydien bémol 7

Un mode limite le cadre sonore. Il donne l'occasion de présenter un certain nombre de configurations types de départ, de justifier un ordre de succession par préparation et résolution des accords.

1. Construction des accords

Le mode lydien bémol 7 est établi en partant du quatrième degré d'une gamme majeure, en altérant la septième note du mode lydien d'origine d'un demi-ton vers le bas.

Pour une gamme de référence de sol majeur, le mode obtenu est le suivant :



La construction des accords se fait en considérant le rôle fonctionnel des notes du mode, à partir de chaque degré considéré comme fondamentale.

Les possibilités sont les suivantes :

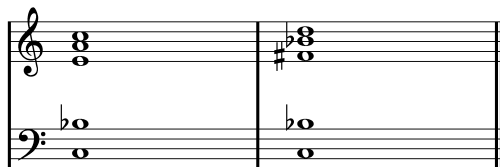
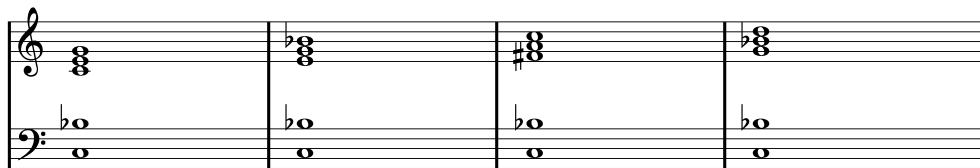
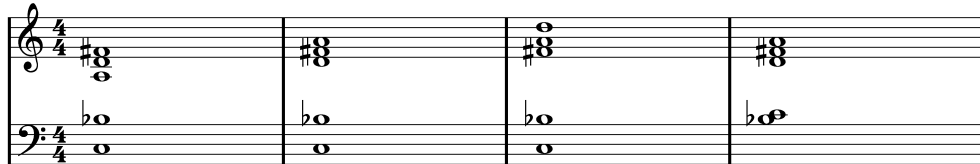
Accords sur le degré	construction à partir de
I	1, 3, 5b, 5, 6, 7, 9, 11#, 13
II	1, 3, 4, 5, 5#, 7, 9
III	1, 3b, 4, 5b, 5#, 7, 9, 11
IV	1, 3b, 3, 5b, 5#, 7, 9b, 9#, 11#
V	1, 3b, 4, 5, 6, 7maj, 9, 11, 13
VI	1, 3b, 4, 5, 6, 7, (9b), 11, 13
VII	1, 3, 5b, 5, 5#, 6, 7maj, 9, 11#, 13

2. Configurations par étagement

Une configuration remarquable s'obtient par composition d'un accord à partir d'une base de deux notes et d'un groupe de 3 notes.

Des variantes sont obtenues par les opérations de renversement et d'ouverture appliquées à la base et au groupe.

Différents résultats sont donnés dans l'exemple suivant :



Il existe un seuil de renversement de groupe, l'éloignant de la base, au-delà duquel l'accord se disloque.

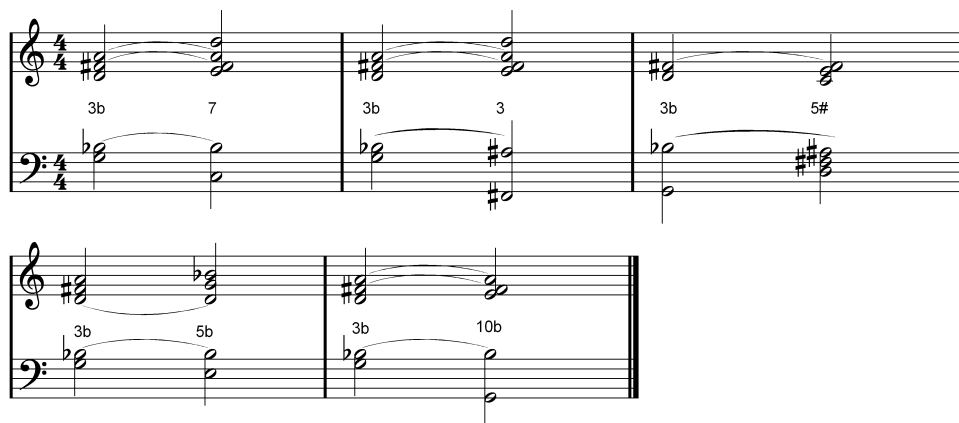
Ce phénomène de seuil est important dans sa subjectivité, son existence et son pouvoir d'évocation. Il s'étend à d'autres paramètres que la consistance d'un substrat sonore.

C'est un seuil de conscience qui justifie le fait de rester libre dans la démarche de découverte de concepts nombreux, éphémères et relatifs.

3. Base plateau

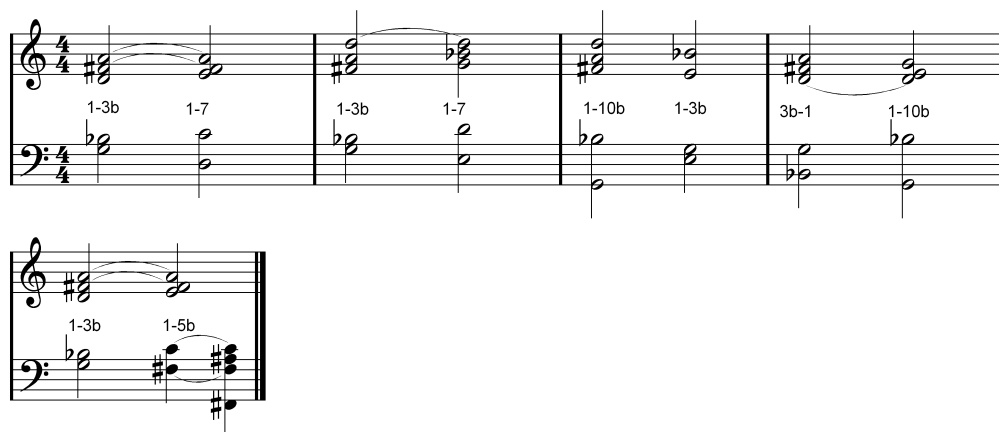
Le mode lydien donne l'occasion de pratiquer l'échange de degrés sur un contre-chant de base.

L'exemple suivant présente quelques mouvements de base plateau :



4. Encadrement de base

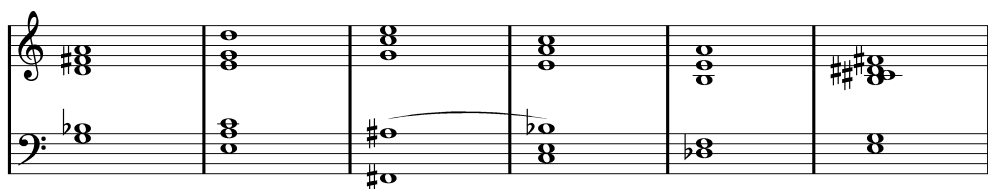
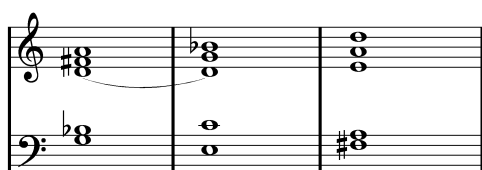
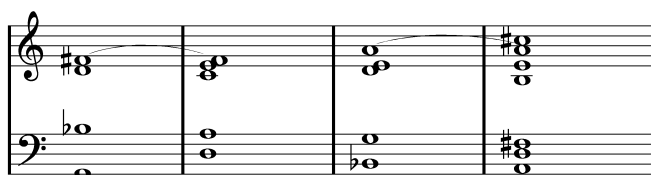
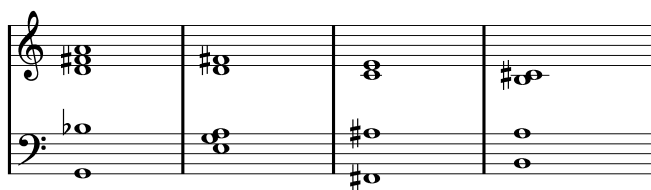
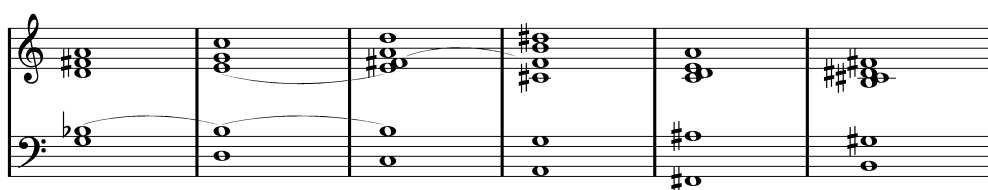
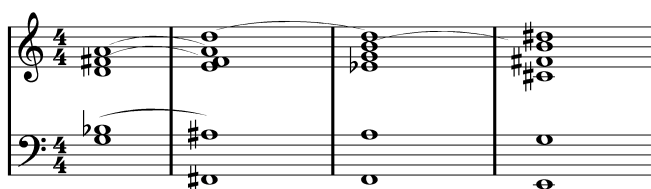
Les exemples suivants sont issus d'une recherche de mouvement par encadrement de base :



5. Séquences

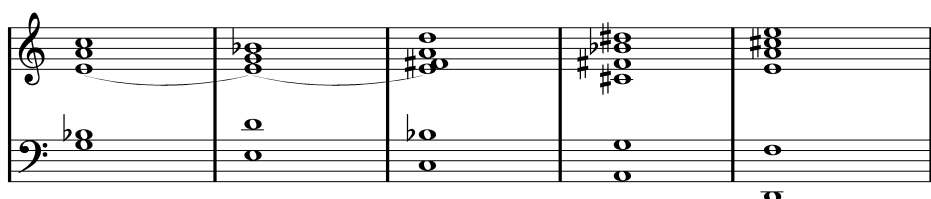
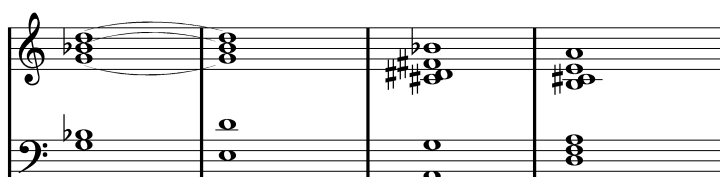
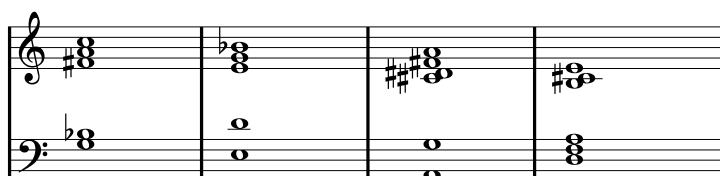
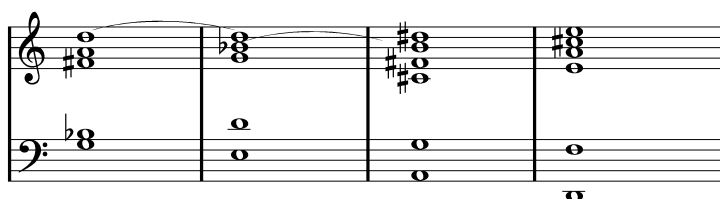
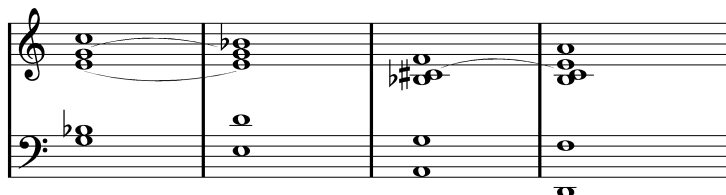
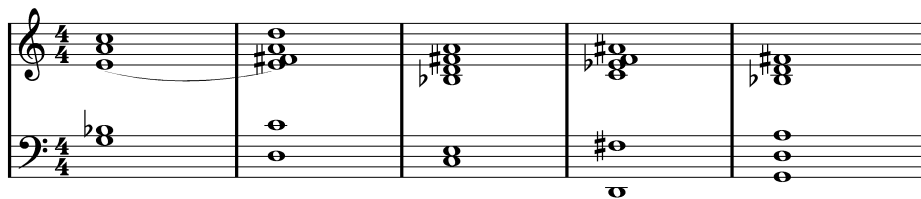
Les séquences d'accords suivantes illustrent la pratique des enchaînements, à partir de la connaissance établie précédemment.

A partir d'une évolution dans le mode lydien, la séquence s'échappe vers une sortie arbitraire :

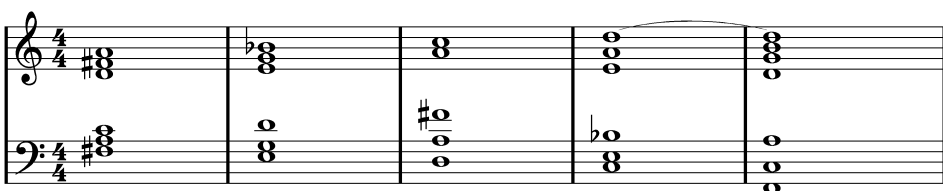


Ceci représente un début d'exercice pour s'habituer à un format d'enchaînement d'accords.

D'autres séquences sont présentées ci-dessous, avec encadrement et crochet de bases :

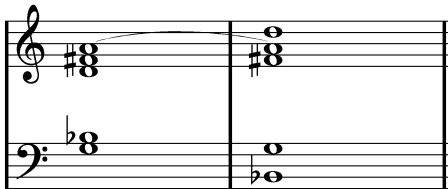
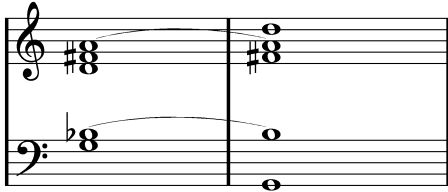
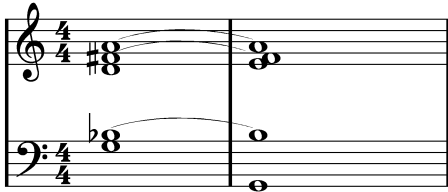


Dans l'exemple suivant, l'effet de sortie de mode est marqué par un chant contigu sur le mode :



6. Opérations

L'exemple suivant montre de façon pratique un enchaînement par coloration (degré 6), un enchaînement par renversement de groupe et un enchaînement par renversement de base :



7. Préparation / résolution

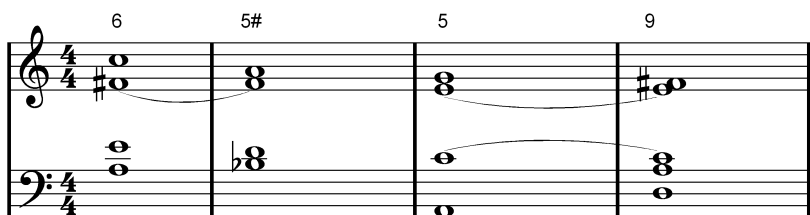
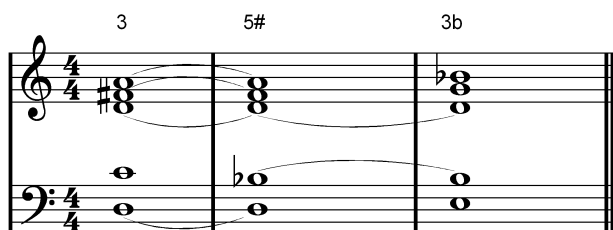
La présence de degrés altérés dans les accords a un impact direct sur la validation arbitraire d'un enchaînement.

La méthode présentée ici consiste à :

- Préparer l'altération : C'est-à-dire faire entendre le degré altéré dans un accord ou ce degré ne l'est pas.
- Faire entendre l'altération.
- Résoudre harmoniquement l'altération : C'est-à-dire lui faire suivre un chemin au plus proche sur le degré d'un accord considéré comme résolution harmonique du précédent.

La résolution entraîne le degré altéré vers un autre plus stable.

Les exemples suivants montrent comment les trois étapes précédentes peuvent être réalisées :



Tout ne peut pas être traité de cette façon.

Une autre manière d'adoucir la présence de degrés altérés peut consister à tenir une voix entre l'accord de préparation et l'accord altéré, puis à faire entendre la note altérée dans l'accord de résolution.

L'exemple suivant montre cette façon de procéder et continue la séquence par sortie de mode :

