

**Volume**

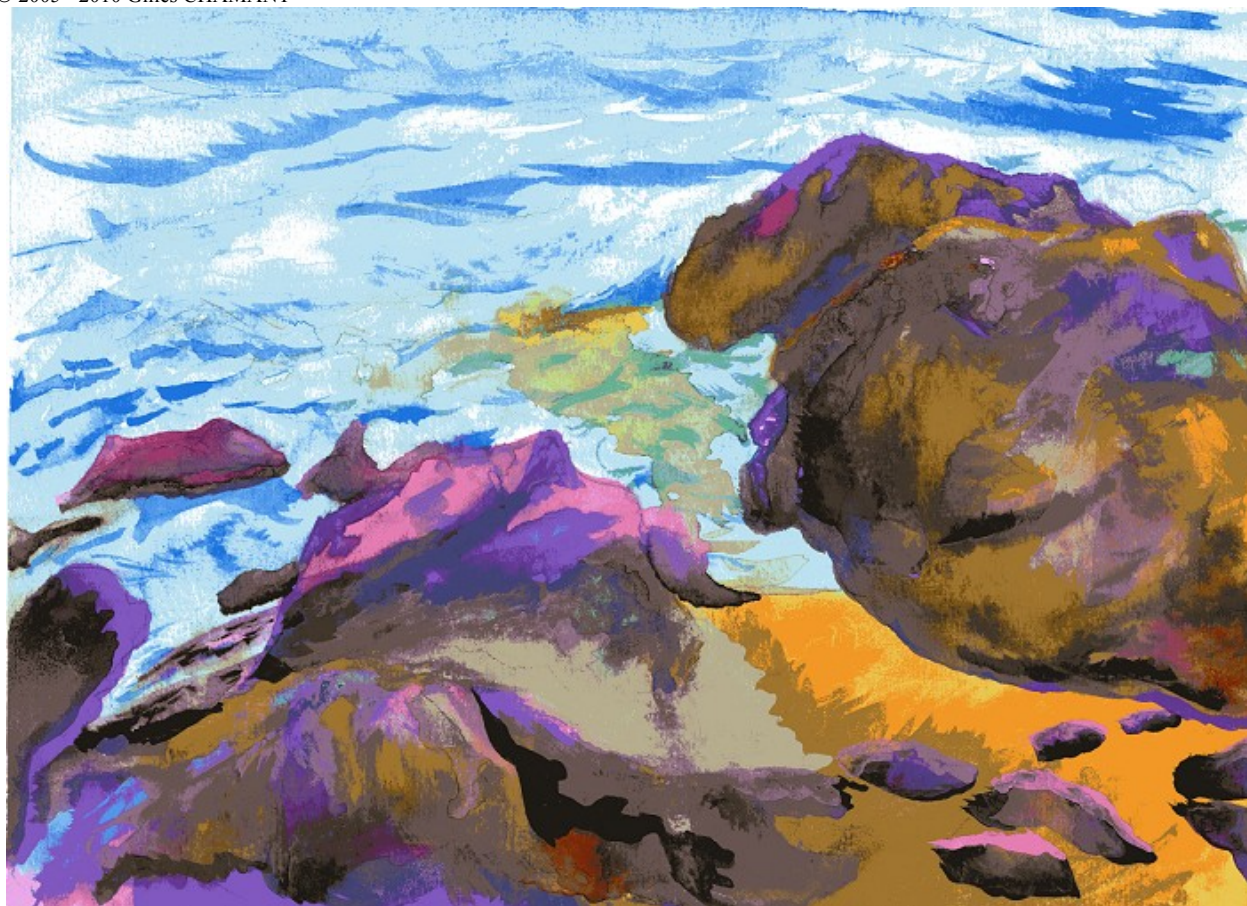
**1**

## GUIDE THÉORIQUE ET PRATIQUE

---

### Ontologie des accords et de leurs enchaînements

© 2005 - 2010 Gilles CHAMANT



# Recherche musicale

---

La connaissance passe souvent par le doute, car ce qui est conventionnel s'affirme difficilement comme une vérité et ce qui l'est trop paraît une évidente répétition d'un ordre établi.

Lorsque l'esprit s'affranchit de ces freins, il dispose de toutes les richesses universelles.

Tout ce qui ne se perçoit pas n'est pas forcément inexistant.

© 2005-11-05 2010-03-11 Etude personnelle.

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



# Table des matières

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>I.STRUCTURE HARMONIQUE.....</b>	<b>2</b>
1)Degrés et fonctions.....	2
2)Contraintes entre degrés.....	4
3)Interprétations des intervalles.....	4
4)Structure fondamentale.....	5
<b>II.CONFIGURATIONS CLÉS.....</b>	<b>6</b>
1)Base.....	6
a)Base Basse.....	6
b)Base neutre.....	7
c)Base mineure ou majeure.....	7
d)Base altérée.....	8
e)Base colorée.....	8
f)Base complète.....	9
g)Base réduite.....	9
h)Base caméléon.....	10
2)Groupe complément.....	11
a)Complément Chant.....	11
b)Complément complet.....	11
3)Structures régulières.....	12
a)Etagement d'intervalles identiques équidistants.....	12
b)Etagement de groupes d'intervalles identiques équidistants.....	13
4)Structures irrégulières.....	14

a)Etagement d'intervalles identiques à des distances variables.....	14
b)Etagement de groupes d'intervalles identiques à des distances variables.....	14
c)Etagement d'intervalles tous différents à des distances arbitraires.....	14
<b>5)Opérations sur des configurations.....</b>	<b>15</b>
a)Découpage entre base et compléments.....	15
b)Ouverture et fermeture.....	15
c)Renversement.....	15
d)Déplacement.....	15
<b>6)Base + double + Groupe + double.....</b>	<b>16</b>
 <b>III.ENCHAÎNEMENTS.....</b>	 <b>17</b>
<b>1)Différents Paramètres.....</b>	<b>17</b>
a)Généralités.....	18
b)Tenue d'une voix.....	21
c)Mouvement conjoint d'une voix.....	21
d)Mouvements contraires.....	22
<b>2)Etude de deux voix.....</b>	<b>23</b>
<b>3)Etude de trois voix et plus.....</b>	<b>30</b>
<b>4)Modèles clés.....</b>	<b>30</b>
<b>5)Progressions.....</b>	<b>32</b>
a)Par extension.....	32
b)Par résolution.....	33
c)Par variation.....	33
 <b>IV.PLANS DE RÉALISATION.....</b>	 <b>35</b>
<b>1)Décomposition rythmique.....</b>	<b>35</b>
<b>2)Approximation par configuration clé.....</b>	<b>37</b>
<b>3)Jeu serré.....</b>	<b>38</b>
<b>4)Jeu minimal.....</b>	<b>39</b>
<b>5)Jeu de configurations clés.....</b>	<b>40</b>
<b>6)Jeu de couleurs.....</b>	<b>42</b>
<b>7)Jeu de tensions.....</b>	<b>43</b>

<b>8)Jeu harmonique.....</b>	<b>43</b>
<b>9)Jeu par substitution.....</b>	<b>44</b>
<b>10)Jeu par approche.....</b>	<b>45</b>
a)Approche simple.....	45
b)Approche séquentielle.....	46
c)Approche récursive.....	47
<b>11)Jeu d'éclairage.....</b>	<b>48</b>
a)Par tessiture.....	48
b)Par densité.....	48
c)Par rôle harmonique.....	49
<b>12)Jeu d'espace temporel.....</b>	<b>50</b>
a)Par armature temporelle.....	50
b)Par décalage temporel.....	51
c)Par structure harmonique.....	51
d)Par respiration.....	51
e)Par Motif.....	51
f)Par entité.....	51

# Introduction

Ce guide a pour objectif de nommer certaines configurations d'accords et certains types de progressions harmoniques.

L'idée consiste à définir de manière suffisamment stricte et évocatrice une nomenclature et des règles arbitraires d'acceptation lors de la construction d'accords et d'enchaînements harmoniques.

Ceci devrait permettre de satisfaire à la fois le côté théorique (observation, interprétation, définition) et le côté pratique (identification, mémorisation facile, utilisation) du sujet.

A priori, rien n'est exclu. Mais la naissance de contraintes conduira vite à ne retenir qu'un nombre limité de possibilités.

Les questions suivantes motivent cette étude :

- Quels sont les constituants d'un accord ?
- Quelles sont les contraintes entre ces constituants ?
- Quels constituants participent à la nature, tension, couleur d'un accord ?
- Quelles sont les différentes possibilités de conduites de voix ?
- Quelles sont les règles de configurations et d'enchaînements pratiques ?
- Quelles opérations harmoniques sont applicables ?
- Quel plan de travail pianistique peut être alors proposé ?

La démarche consiste à développer de manière combinatoire une problématique de base, à déduire les singularités de ce développement et à les nommer, puis à construire les concepts qui en découlent.

## I. Structure harmonique

*La constitution d'un accord comporte un certain nombre de paramètres dont la quantité varie selon le point de vue. En ne mélangeant pas la nature de la composition et le nombre d'arrangements et de présences des composants de cette nature, le problème se simplifie : chaque composant d'un accord joue un rôle fonctionnel bien défini et il s'exprime une ou plusieurs fois dans l'accord, à des positions précises.*

### 1) Degrés et fonctions

Chaque degré d'un accord est relatif à un son de référence appelé **fondamentale**. Ce son peut être identifié à la **tonique** dans le cas d'une harmonie tonale. Il pourra apparaître autant de fois que l'on veut dans l'accord.

Chaque degré a une **fonction** bien déterminée.

Certains degrés caractérisent la **nature** de l'accord. La fondamentale constitue par définition la base la plus forte de l'accord. La tierce se rapporte au mode majeur ou au mode mineur. La septième est majeure ou mineure dans le même esprit.

La quarte joue un rôle dual par rapport à la tierce lorsqu'elle la remplace.

La quinte caractérise le **rapport harmonique à la fondamentale**. Elle peut être absente ou doublée ou remplacée par un autre degré. Elle peut être altérée, c'est-à-dire diminuée ou augmentée, ce qui a pour effet une augmentation du **niveau de tension** de l'accord.

Certains degrés participent à la **couleur** de l'accord. Les degrés 2b, 6 sont des couleurs non altérables. Les degrés 9, 11 et 13 sont des couleurs altérables.

Plus le degré s'éloigne de la fondamentale, plus le niveau de tension est fort.

La répartition fonctionnelle des degrés est donnée dans le tableau de la page suivante.



## Composantes fonctionnelles

Fondamentale	1	Degré de référence
Seconde mineure	2b	Couleur
Seconde	2	Couleur
Tierce mineure	3b	Nature mineure
Tierce majeure	3	Nature majeure
Quarte	4	Nature suspendue
Quinte diminuée	5b	Nature altérée
Quinte	5	Sous-entend la fondamentale
Quinte augmentée	5#	Nature altérée
Sixte	6	Couleur
Septième mineure	7	Nature mineure
Septième majeure	Δ	Nature majeure
Neuvième diminuée	9b	Couleur altérée
Neuvième	9	Couleur
Neuvième augmentée	9#	Couleur altérée
Onzième	11	Couleur mineure
Onzième augmentée	11#	Couleur majeure
Treizième diminuée	13b	Couleur altérée
Treizième	13	Couleur

## 2) Contraintes entre degrés

Il existe des lois arbitraires de compatibilité entre degrés. Ces lois sont déduites lors des dérivations fonctionnelles d'un accord.

En particulier :

- Le degré 3b est lié au 11, il n'est pas utilisé avec le 5#.
- Le degré 3 est lié au 11#.
- Le degré 3b est incompatible avec les degrés 9b, 9#, 13b.

Dans chaque fonction, les degrés voisins sont incompatibles. Par exemple, la présence des degrés 5b et 5# est autorisée, alors que 5 et 5b sont incompatibles.

La présence de la fonction tierce avec la quarte n'aide pas à préciser la nature de l'accord. Selon l'effet à produire, cette observation donnera lieu à une séparation claire entre les natures majeures, mineures et suspendues ou volontairement à une **sonorité floue**.

La sixte n'est pas incompatible avec les fonctions de quinte ou septième. Elle représente une opportunité de créer des **frottements sonores**.

## 3) Interprétations des intervalles

Les contraintes entre degrés ont pour conséquence naturelle de limiter les interprétations disponibles d'intervalles.

La figure ci-dessous concerne l'intervalle de seconde mineure. Ici, la réalisation sur les degrés 3b et 3 est incompatible, alors que celle sur 9# et 3 est possible.

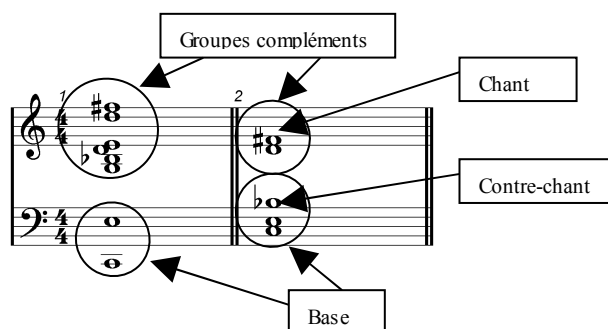
Figure I.1

Figure I.1 displays nine musical examples of minor second intervals (1-2b, 2-3b, 4-5b, 5#-6, 6-7, 7maj-1, 1-9b, 9#-3, 5-13b) on a grand staff. The examples are arranged in two rows of five, with the last example in the second row. Each example shows a specific interval on a grand staff, with the interval name and degree numbers written above the staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The intervals are represented by whole notes on the staff lines.

#### 4) Structure fondamentale

Les règles de compatibilité entre degrés permettent d'élaborer plusieurs groupes sonores. L'étagement de deux ou trois groupes sonores donne naissance à un modèle de structure harmonique composé d'une **base** et de **compléments**.

Figure I.2.



La voix supérieure singulière de l'accord est appelée **chant**.

La voix inférieure singulière de l'accord est appelée **basse**.

La voix intermédiaire singulière supérieure de la base est appelée **contre-chant**.

La base sera généralement réservée pour exprimer la nature de l'accord. La basse n'est pas nécessairement présente dans la base.

Les compléments peuvent confirmer la nature de l'accord, ou agrémenter la structure de couleurs supplémentaires, ou exprimer un état de tension.

Ce découpage a pour avantage de fournir une vision rapide de jeu sur un clavier. La base et un groupe complément secondaire éventuel sont joués à la main gauche et le groupe complément primaire est joué à la main droite.

Cette méthode permet aussi de ne pas se soucier de la répétition d'une note entre la base et les compléments, traités de manière isolés.

## II. Configurations clés

*Le découpage harmonique, la position caractéristique des groupes identifiés et leur nature, la présence ou l'absence de frottements, de régularités, la densité spatiale et harmonique sont autant de paramètres significatifs pour nommer une configuration. Il s'agit de distinguer structure et réalisations harmoniquement compatibles. L'essence d'une configuration doit rester la même quelque soit le degré de base sur lequel elle est réalisée. La structure se met alors au service d'une intention.*

### 1) Base

La constitution d'une base est liée à une prise de position fonctionnelle. Elle introduit une certitude de présence de certains degrés pour exprimer ou taire une nature, un niveau de tension, une couleur.

#### a) Base Basse

La base peut se résumer à une seule note. Cette note peut jouer un rôle différent comme le montre les exemples suivants :

Figure II.1.

Figure II.1 displays six musical examples (1 to 6) illustrating different harmonic configurations, each featuring a single bass note (the 'Base') and various upper notes (the 'Structure'). The examples are arranged in two rows of three.

- Example 1:** Treble clef, 4/4 time. Bass note: C4. Upper notes: E4, G4, B4. Label: 7-9-sus4.
- Example 2:** Treble clef, 4/4 time. Bass note: C4. Upper notes: E4, G4, B4. Label: 9-5-1.
- Example 3:** Treble clef, 4/4 time. Bass note: C4. Upper notes: E4, G4, B4. Label: 1-9-5.
- Example 4:** Treble clef, 4/4 time. Bass note: C4. Upper notes: E4, G4, B4. Label: 3-1-9.
- Example 5:** Treble clef, 4/4 time. Bass note: C4. Upper notes: E4, G4, B4. Label: sus4-7-9.
- Example 6:** Treble clef, 4/4 time. Bass note: C4. Upper notes: E4, G4, B4. Label: 9-5-7maj-3.

**b) Base neutre**

La fonction de tierce peut volontairement être absente de la base, comme le montre les exemples suivants.

Figure II.2.

Figure II.2 displays six examples of neutral base configurations in 4/4 time, arranged in two rows of three. Each example consists of a treble and bass staff with a 4/4 time signature. The examples are numbered 1 through 6.

- Example 1:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 1-4). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 2:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 4-7). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 3:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 5b-7maj). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 4:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 5-1). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 5:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 5-1). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 6:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 1-5). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.

**c) Base mineure ou majeure**

La fonction de tierce peut être explicitement présente dans la base, comme le montre les exemples suivants.

Figure II.3.

Figure II.3 displays nine examples of base configurations with explicit third function in 4/4 time, arranged in three rows of three. Each example consists of a treble and bass staff with a 4/4 time signature. The examples are numbered 1 through 9.

- Example 1:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 1-3). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 2:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 1-3). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 3:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 3-1). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 4:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 1-3b). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 5:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 1-3b). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 6:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 3b-1). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 7:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 3-7). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 8:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 7maj-3). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.
- Example 9:** Treble staff has a whole note chord of Bb and D (labeled 3-5). Bass staff has a whole note chord of Bb and D.

## CONFIGURATIONS

### d) Base altérée

L'altération de la quinte conduit à un niveau de tension primaire. Les exemples suivants montrent certaines bases possibles.

Figure II.4.

Figure II.4 displays nine musical examples (1-9) illustrating altered bases in 4/4 time. Each example consists of a treble and bass staff. The labels below the staves indicate the specific intervals or tensions:

- 1: 1-5#
- 2: 3-5#
- 3: 1-5b
- 4: 5b-7-9
- 5: 3-5b
- 6: 1-3-5b
- 7: 3-5b-7
- 8: 3-5b-7
- 9: 1-5#-10

Examples 1, 3, 7, and 8 also include a label ( 6 ) below the bass staff, indicating a specific interval or tension.

### e) Base colorée

Il existe une incertitude de signification des degrés 4/11, 5b/11#, 5#/13b, 6/13, 2b/9b, 2/9, 3b/9#.

Cette incertitude doit être levée par le contexte dans lequel est plongé la base.

Les exemples suivants traitent différents cas de colorations.

Figure II.5.

Figure II.5 displays six musical examples (1-6) illustrating colored bases in 4/4 time. Each example consists of a treble and bass staff. The labels below the staves indicate the specific intervals or tensions:

- 1: 1-7-9
- 2: 1-5-9
- 3: 3-6-7
- 4: 1-6
- 5: 1-2b
- 6: 9b-5

## CONFIGURATIONS

### f) Base complète

Une base complète se déduit à partir d'un sous-ensemble contigu de notes d'une position fermée avec fondamentale en basse. On peut ensuite ouvrir ou renverser ce sous-ensemble.

La fondamentale n'est pas obligatoirement présente dans le sous-ensemble de notes, ce qui permet de jouer sur le niveau de tension de la base.

Les exemples suivants tiennent compte des règles arbitraires de compatibilités entre degrés pour des bases de 2, 3 et 4 notes.

Figure II.6.

Figure II.6 displays 12 musical examples of complete bases, arranged in three rows of four. Each example is shown in 4/4 time with a treble and bass staff. The notes are grouped by vertical lines, and the degree sequence is written below each group.

- Example 1: Treble (Bb, D), Bass (Bb). Degree sequence: 1-3.
- Example 2: Treble (Bb, D, F), Bass (Bb). Degree sequence: 1-10.
- Example 3: Treble (Bb, D, F), Bass (Bb). Degree sequence: 3.
- Example 4: Treble (Bb, D, F), Bass (Bb). Degree sequence: 3-1.
- Example 5: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 1-3-5.
- Example 6: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 3-5-1.
- Example 7: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 1-3-5#.
- Example 8: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 3b-5-7-1.
- Example 9: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 1-3-5-6.
- Example 10: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 3b-5-7maj-1.
- Example 11: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 5-7maj-1-3b.
- Example 12: Treble (D, F, A), Bass (D). Degree sequence: 1-3-5#-7.

### g) Base réduite

Une base réduite se déduit à partir d'un sous-ensemble non contigu de notes d'une position fermée avec fondamentale en basse. On peut ensuite ouvrir ou renverser ce sous-ensemble.

Figure II.7.

Figure II.7 displays 5 musical examples of reduced bases, arranged in a single row of five. Each example is shown in 4/4 time with a treble and bass staff. The notes are grouped by vertical lines, and the degree sequence is written below each group.

- Example 1: Treble (Bb, D), Bass (Bb). Degree sequence: 7-1.
- Example 2: Treble (Bb, D), Bass (Bb). Degree sequence: 3-7.
- Example 3: Treble (Bb, D), Bass (Bb). Degree sequence: 1-5.
- Example 4: Treble (Bb, D), Bass (Bb). Degree sequence: 1-9.
- Example 5: Treble (Bb, D), Bass (Bb). Degree sequence: 1-7-3.

## CONFIGURATIONS

### h) Base caméléon

Une base peut devenir un groupe complémentaire intermédiaire lorsqu'une base nouvelle est ajoutée à la configuration de départ. Les exemples suivants illustrent ce phénomène.

Figure II.8.

Figure II.8 displays eight musical examples (numbered 1 to 8) illustrating the concept of a 'Base caméléon' (chameleon base). Each example shows a configuration of chords and intervals on a staff, with specific labels indicating the components.

- Example 1:** Treble staff shows (1-5-9) and 3-7maj-11#. Bass staff shows [1-5].
- Example 2:** Treble staff shows (7-1-3b-5) and 13-7maj-9-11#. Bass staff shows [3-1-5].
- Example 3:** Treble staff shows (13-11#-7maj). Bass staff shows [3].
- Example 4:** Treble staff shows (1-7) and 3-9. Bass staff shows [1].
- Example 5:** Treble staff shows (7-1) and 3-5b. Bass staff shows [1].
- Example 6:** Treble staff shows (3b-5-6-9). Bass staff shows [1-5].
- Example 7:** Treble staff shows (5-1-9-3) and 9b-5b-5#-7. Bass staff shows [1-10].
- Example 8:** Treble staff shows (1-2-3-5) and 5-6-7maj-9. Bass staff shows [1-10].



## 2) Groupe complément

Un groupe complément s'étage pour agrémenter l'expression d'une base ou d'autres groupes compléments déjà en place.

Un groupe confirme, infirme ou agrmente un climat sonore.

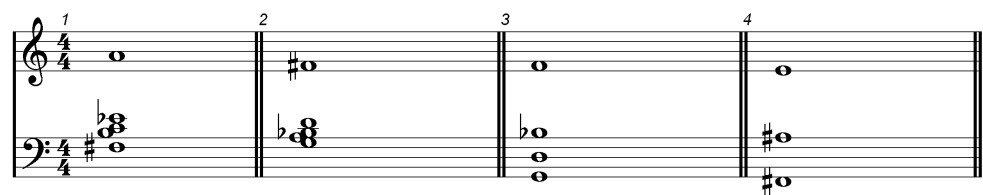
### a) Complément Chant

Le groupe complément peut se résumer à une seule voix.

Les paramètres comme la distance du groupe complément et le caractère déterminant du choix de la voix par rapport à la base, jouent un rôle de soulignement.

Différentes solutions sont proposées dans les exemples suivants.

Figure II.9.



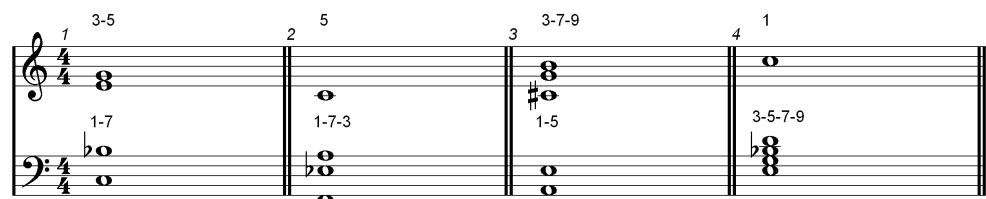
### b) Complément complet

Un complément complet se déduit à partir d'un sous ensemble contigu de notes d'une position fermée avec fondamentale en basse. On peut ensuite ouvrir ou renverser ce sous-ensemble.

Une partie des notes du sous-ensemble est placé sur une base et le complément du sous-ensemble contigu est place dans ce groupe complément.

Les exemples suivants montrent des cas typiques.

Figure II.10.



### 3) Structures régulières

Une configuration régulière est composée à partir de la répétition équidistante d'intervalles ou de groupes d'intervalles.

La notion d'intervalle ou de groupe distant introduit un aspect de grain dans l'accord global.

La régularité doit permettre de renforcer le caractère singulier de la nature des intervalles utilisés.

#### a) Etagement d'intervalles identiques équidistants

Il est possible de faire apparaître une structure régulière en étagant un intervalle générateur avec une distance fixe.

La notation utilisée pour ces structures est : intervalle<distance>intervalle.

Un étagement composé de plus de deux intervalles conduit vite à une diversité des notes qui le composent.

On distinguera, entre autres, les structures plus homogènes où la distance et l'intervalle sont égaux.

Un cas limite consiste à identifier un intervalle à une seule note.

Les exemples suivants présentent le résultat issu de quelques intervalles générateurs.

Figure II.11.

Figure II.11 displays 12 musical examples of regular interval structures, numbered 1 through 12. Each example is presented as a two-staff musical score (treble and bass clef) showing a specific interval structure. The structures are:

- 1.  $2<3>2$
- 2.  $2<3b>2<3b>2$
- 3.  $2<4>2<4>2$
- 4.  $2<5b>2<5b>2$
- 5.  $3b<3b>3b$
- 6.  $3b<3>3b<3>3b$
- 7.  $3b<2>3b$
- 8.  $3<2b>3$
- 9.  $4<2>4<2>4$
- 10.  $6<5\#>6$
- 11.  $5<2>5$
- 12.  $5<2b>5$

## CONFIGURATIONS

### b) Étagement de groupes d'intervalles identiques équidistants

Un ensemble d'intervalles successifs peut servir de générateur de structure régulière.

La diversité des notes générées est très grande et peu de combinaisons respectent les règles de contraintes arbitraires de degrés.

Un cas limite consiste à considérer un groupe comme composé d'un seul intervalle.

L'étagement pur de groupes conduit à des groupes bien séparés.

La transposition à l'octave d'un groupe conduit à des structures où les groupes se chevauchent, élargissant la palette sonore à disposition pour ce genre de point de vue.

L'exemple suivant se limite à certains étagements de deux groupes identiques.

Figure II.12.

1-5-9<2b>1-5-9      1-5-9<7>1-5-9      1-5-9<5#>1-5-9      1-5-9<5b>1-5-9

1-5-7<3>1-5-7      1-5-7<5>1-5-7      1-5-7<2>1-5-7      1-3b-5<7>1-3b-5

1-3b-5<>1-3b-5      1-5-10<3>1-5-10      1-4-7<3>1-4-7      1-7-9<2>1-7-9

1-4-5<3b>1-4-5      1-3-5b<3>1-3-5b      1-3-5#<5b>1-3-5#      1-3-6<7>1-3-6

## 4) Structures irrégulières

Une configuration irrégulière correspond à la répétition non équidistante d'intervalles ou de groupes d'intervalles.

Ces configurations sont généralement riches en information, du fait d'une grande liberté de disposition des notes.

La variation de distance entre intervalles ou groupes d'intervalles introduit la notion de forme dans l'accord global.

Le jeu de distance entre intervalles se différencie selon des critères comme la stabilité, la décroissance, la croissance, l'alternance. Ces critères sont eux même applicable à la nature des intervalles utilisés.

### a) Etagement d'intervalles identiques à des distances variables

Ce type de structure peut s'interpréter comme une déformation d'une structure régulière composée d'intervalles identiques équidistants.

La figure suivante traite de certaines possibilités.

Figure II.13.



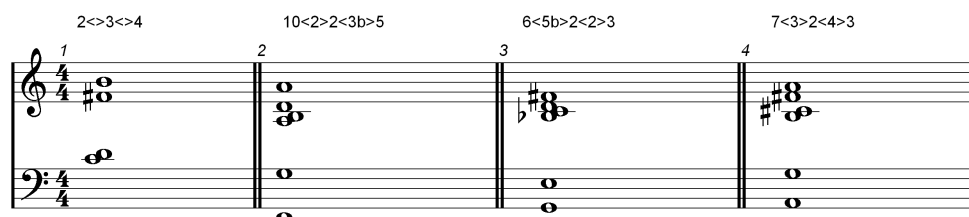
### b) Etagement de groupes d'intervalles identiques à des distances variables

La notion de groupe d'intervalle peut être confondue avec celle de type de grain. Cette notion reste théorique dans le cadre de cette étude.

### c) Etagement d'intervalles tous différents à des distances arbitraires

Lorsqu'un intervalle est considéré comme grain caractéristique d'une configuration, une contrainte consiste à ne pas répéter le même grain dans l'accord.

Figure II.14.



## 5) Opérations sur des configurations

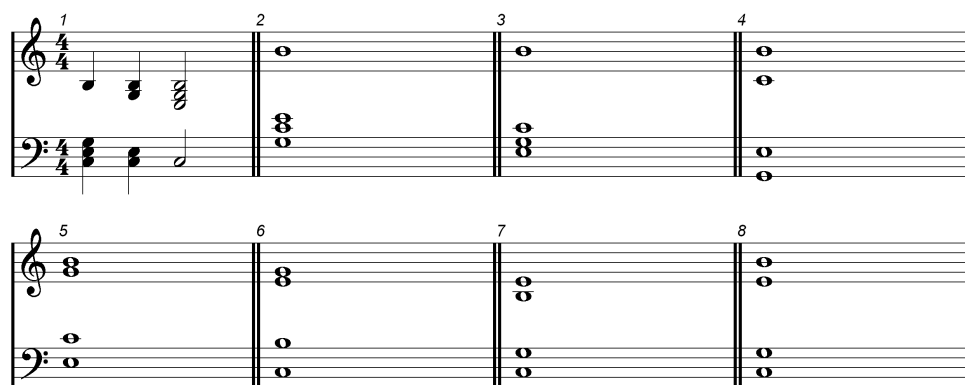
Le but des opérations est d'introduire une diversification de réalisation en disposant les notes sur des voix différentes.

### a) Découpage entre base et compléments

Pour une même position de départ, différentes répartitions de notes sont possibles entre la base et les groupes compléments.

La mesure 1 de la figure II.15 montre plusieurs découpages entre base et complément. Chaque vue d'esprit peut servir de point de départ d'une opération. Les résultats peuvent être identiques pour plusieurs points de vues différents.

Figure II.15.



### b) Ouverture et fermeture

L'ouverture et la fermeture de la base et des groupes compléments donne lieu à des combinaisons de diversification de l'expression d'un même accord de départ.

Par exemple, La base de la mesure 3 de la figure II.15 est ouverte pour donner celle de la mesure 4.

### c) Renversement

Les renversements sont opérés séparément sur la base et les groupes compléments pour générer des configurations nouvelles à partir d'une configuration donnée.

Par exemple, les mesures 2 et 3 de la figure II.15 montre le renversement d'une base de trois notes.

### d) Déplacement

Les déplacements relatifs de la base et des groupes donnent l'occasion d'identifier de nouvelles configurations et de trouver aussi des nouvelles répartitions entre ces éléments.

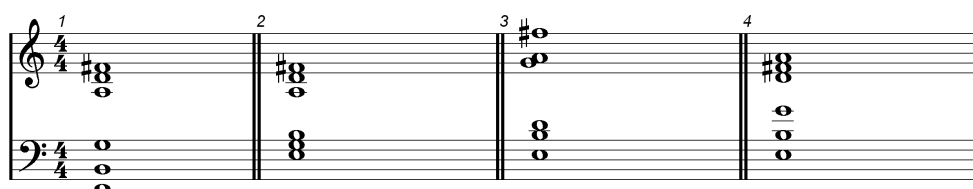
Base et groupes compléments sont isolés, enchevêtrés ou inclus les uns dans les autres.

## CONFIGURATIONS

L'inversion de rôle entre les groupes et la base est plus délicate. Bien que ne devant pas être écarté, elle conduira souvent à des accords en dehors du système de départ. Selon le cas, c'est aussi une opportunité de marquer justement cette sortie du système, à des fins d'expressions.

La figure suivante montre le déplacement d'un groupe d'une configuration donnée, combinée avec des effets d'ouvertures.

Figure II-16.



Le déplacement d'un groupe ou d'une base peut donner lieu à un autre découpage qui n'est qu'une vue d'esprit d'une même situation.

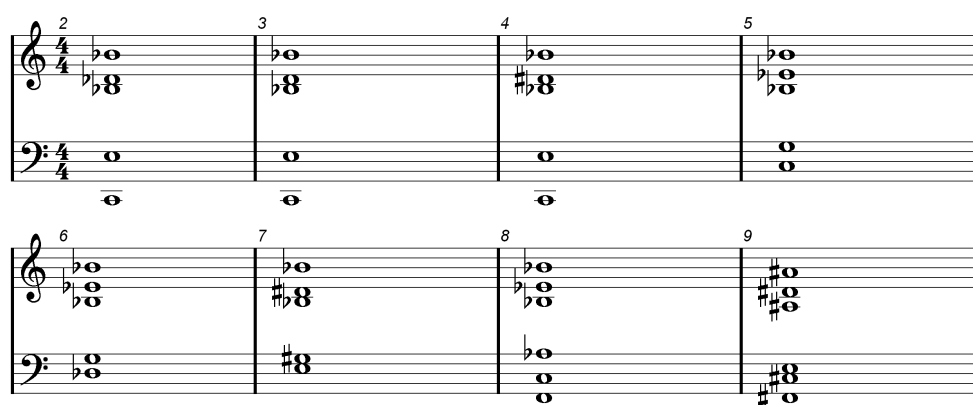
Cette vue d'esprit aura un impact direct sur la facilité de jeu et le choix des mains gauches ou droites à utiliser pour jouer la configuration.

Ce choix est d'autant plus déterminant lorsque la main gauche et la main droite se croisent.

## 6) Base + double + Groupe + double

La figure suivante montre des réalisations différentes pour une même structure modèle. Le groupe est modifié pour exprimer différents degrés par rapport à la base, ou la base est changée pour un même groupe.

Figure II.17.



D'autres configurations singulières seront présentées dans le volume II, à titre d'exercice.

### III. Enchaînements

*Les suites d'accords confirment un univers ou s'en détachent. Elles sont l'occasion de mettre en valeur un système harmonique, d'augmenter ou relâcher le niveau de tension, de caractériser une atmosphère.*

#### 1) Différents Paramètres

Une suite d'accords dépend directement de la configuration de départ choisie.

Il existe donc deux paramètres primaires liés aux enchaînements d'accords :

- Ce que véhicule chaque configuration.
- Ce que véhicule chaque passage entre configurations.

Une suite de configurations peut soit conserver, soit délaisser, soit enrichir une atmosphère de départ.

On retrouve cette aspect dans :

- la tenue de voix, la conservation de types de configurations, le respect d'une harmonie
- Le remplacement de voix, la variation des configurations, l'éloignement harmonique.
- L'apparition de voix, l'extension de configurations, la caractérisation harmonique.

## PROGRESSIONS HARMONIQUES

### a) Généralités

Le simple fait d'ajouter une nouvelle note à une configuration peut changer totalement la philosophie de conduite des voix.

Le facteur d'ouverture/fermeture harmonique conditionne lui aussi le raisonnement associé à la poursuite d'une progression.

Enfin, une configuration clé introduira le climat de départ dont dépendra toute la suite.

Les principaux moteurs de réalisation d'un enchaînement sont basés sur une échelle de certitudes et de compléments.

La certitude est relative aux choix de mise en valeur de concepts particuliers, les compléments sont influencés par des choix parmi un certain nombre de standards dont on connaît le nom, le sens, les conséquences.

Les exemples suivants montrent quelques démarches possibles pour construire des enchaînements, à partir d'un accord de Do majeur septième majeure.

Figure III.1.

The musical score for Figure III.1 consists of 16 measures, organized into four systems of four measures each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The progression starts with a C major 7th chord (C-E-G-B) in measure 1, labeled '7maj'. Measure 2 is a whole rest, labeled '7'. Measure 3 is a C major triad (C-E-G), labeled '2'. Measure 4 is a C major 7th chord with a 3rd extension (C-E-G-B), labeled '7maj - 3'. Measure 5 is a C major 7th chord with a 6th extension (C-E-G-B-F), labeled '6 - 9'. Measure 6 is a whole rest, labeled '7'. Measure 7 is a C major triad with a 3rd extension (C-E-G-B), labeled '2'. Measure 8 is a C major 7th chord with a 3rd extension (C-E-G-B), labeled '7maj - 3'. Measure 9 is a C major 7th chord with a 6th extension (C-E-G-B-F), labeled '6 - 9'. Measure 10 is a whole rest, labeled '7'. Measure 11 is a C major triad with a 3rd extension (C-E-G-B), labeled '2'. Measure 12 is a C major 7th chord with a 3rd extension (C-E-G-B), labeled '7maj - 3'. Measure 13 is a C major 7th chord with a 6th extension (C-E-G-B-F), labeled '6 - 9'. Measure 14 is a whole rest, labeled '7'. Measure 15 is a C major triad with a 3rd extension (C-E-G-B), labeled '2'. Measure 16 is a C major 7th chord with a 3rd extension (C-E-G-B), labeled '7maj - 3'.



En mesure 1, le premier accord est en position fermée. La certitude donnant lieu à une contrainte est celle de maintenir le chant sur la note Si. Une autre contrainte apportée est celle de changer le degré majeur du chant en un autre degré sans introduire de tension, en ajoutant une couleur. Les degrés 6 ou 9 sont candidats, ici c'est la 6<sup>ième</sup> de ré qui est choisie. La décision de ne pas changer la nature majeure de l'accord conduit à vouloir réaliser un accord de Ré6 avec 6<sup>ième</sup> au chant. Un autre degré de liberté concerne la basse, car les degrés 1 ou 3 ou 5 sont disponibles. Ici, la basse sera la fondamentale Ré. Il reste donc à trouver la place des degrés 3 et 5 de Ré. Si le Sol de Do veut descendre sur le Fa# de Ré, le mi de Do n'a pas assez de place pour atteindre la note manquante La. Il ne reste plus que la solution indiquée.

La solution retenue en mesure 1, lorsqu'elle est regardée en tant que groupe majeur avec tenue sur échange des degrés 7maj et 6, fait naître un modèle d'enchaînement où un groupe se déplace en parallèle dessous un chant fixe.

En mesure 2, l'enchaînement de la mesure 1 est modifié par ouverture de la base. Il s'agit donc d'un modèle d'opération sur enchaînement.

La singularité du modèle d'enchaînement est que la première base est encadrée par la deuxième.

En mesure 3, la base du Ré de la mesure 1 est modifiée pour obtenir un accord dont la basse est le degré 3. Il s'agit d'une opération de renversement de base.

En mesure 4, la position fermée de Do de la mesure 1 est ouverte. Cette étape est importante car la voix au dessous de mi est si, déjà tenue précédemment. Si on décide de maintenir le mi dans le passage de Do septième majeur à un Ré majeur encore indéterminé, le degré 3 de Do devient le degré 9 de Ré. La contrainte arbitraire de tenir le chant sur un degré coloré est donc respectée. Maintenant, tout se joue dans la base associée à Ré. Etant donné que les degrés 6 et 9 sont présents, il manque les degrés 1, 3 et 5 à réaliser sur deux notes. Le choix de garder en basse la fondamentale conduit à choisir comme note complémentaire de la base le degré 3 ou 5. Le degré 5 impliquerait un mouvement parallèle de la base, alors que le degré 3 permet un encadrement par mouvements contraires.

En mesure 5, outre le fait d'ouvrir la base du Ré de la mesure 4, une voix est doublée. Cette voix doublée encadre celle qui est tenue selon une configuration singulière de groupe complément.

En mesure 6, on s'aperçoit qu'un changement de basse n'est pas liée qu'au renversement de la base, il peut être aussi lié à la liberté de choix de réalisations de degrés sur un nombre de notes limités. Ici, cela permet d'arriver sur un accord avec une quinte en basse, quinte qui avait été sous-entendue dans la construction de l'accord en mesure 4.

En mesure 7, on remarque que sur une même base, plusieurs groupes compléments sont possibles. La contrainte de coloration reste exprimée par le degré 9, la tenue du chant reste valable, mais le degré 6 est cette fois un degré 1. On obtient un frottement caractéristique 1-9.

En mesure 8, la base de l'accord cible de la mesure 6 est renversée. L'accord final possède donc le degré 5 en basse. Cet accord ne contient pas de fondamentale, ce qui justifie, selon l'intention, la position de la mesure 7.

En mesure 9, la base de la mesure 6 est fermée.

En mesure 10, un changement de contrainte impose qu'aucune voix n'est tenue. La note descendante de mi la plus proche étant le ré, le son fondamental est choisi comme chant de l'accord cible. L'accord est complété au plus proche des voix précédentes en descendant. Enfin, la couleur est assurée par le degré 9 que l'on place en basse.

Un modèle complexe est obtenu. Il s'agit d'un mouvement parallèle descendant de groupes, l'un mineur, l'autre majeur, sur une basse montante, avec passage de la fondamentale de la basse vers le groupe complément.

En mesure 11, une autre configuration de départ est choisie pour Do majeur septième majeure. La recherche d'un mouvement contraire de chant et de basse conduit à faire descendre le Sol vers Fa# lorsque le Do se dirige vers Ré. Les voix intérieures sont tenues pour atteindre les colorations 6 et 9.

Un modèle singulier est obtenu. Il consiste en un chant et une basse en mouvements contraires, encadrant une tenue de notes, avec coloration.

En mesure 12, le principe de basse fantôme est exploité. Comme en mesure 11, le chant se dirige de manière opposée à la basse. Cette basse peut être ou non jouée, mais son rôle est déterminant. Une recherche de mouvement contraire dans le groupe complément conduit à choisir Ré comme note suivant le mi. La fondamentale se trouve donc bien dans l'accord. La tenue de la septième majeure sur la sixième respecte la contrainte de coloration. La basse, ici, n'est pas indispensable car l'accord est complet, mais elle est sous-entendue par le mouvement ascendant de la voix.

En mesure 13, la recherche d'une basse commune conduit à remplacer la coloration 6 par la septième de Ré. On obtient un modèle de progression de deux groupes en position fermée sur une basse commune.

En mesure 14, on mesure tout le poids de l'interprétation harmonique d'un accord. Le Ré 6<sup>ième</sup> est intimement lié au Si mineur septième, car il contient les mêmes notes. Le choix d'un mouvement de base 1-5 vers 1-7 encadrant et le complément adapté au plus proche donnent la solution présentée ici.

En mesure 15, la connaissance précédente montre que le passage de la fondamentale de Do vers la septième mineure de Ré s'effectue avec une tenue de voix. La position de départ choisie est fermée avec une basse autre que la fondamentale. On remarque que le passage 3 vers 9 a déjà été utilisé avec maintien de voix et que le passage 5 vers sus4 est compatible avec l'aspect septième introduit.

Le modèle obtenu est un mouvement de basse sur tenue de groupe complément.

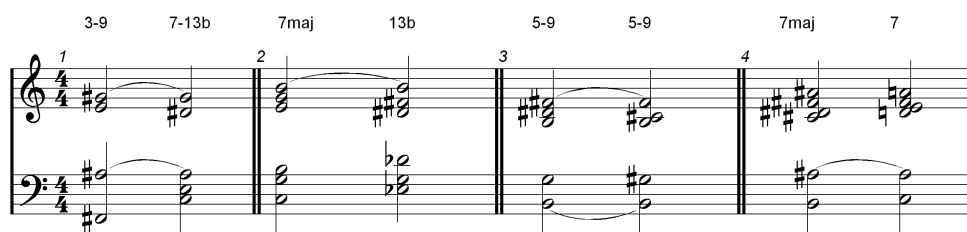
En mesure 16, le premier accord de la mesure 14 est transformé par une opération d'échange de voix. Cette opération a ses limites, selon la place disponible pour les voix et selon la cohérence de nouvel accord obtenu après transformation.

### b) Tenue d'une voix

Au choix une ou plusieurs voix d'une base ou d'un groupe complément peuvent être maintenues lors des enchaînements.

Ce choix est d'autant plus caractéristique qu'il concerne la basse, le chant, le contre-chant, le cœur ou les extrémités d'un groupe, une base entière, un groupe entier.

Figure III.2.



### c) Mouvement conjoint d'une voix

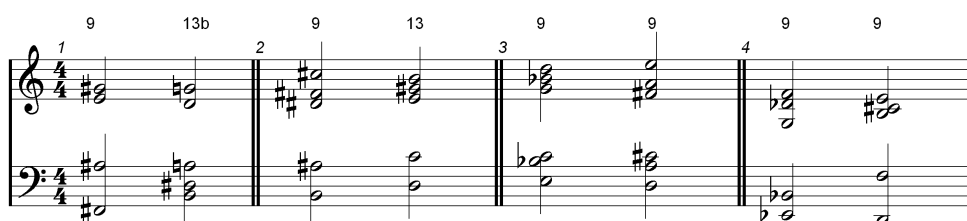
Le contrôle d'une voix arbitraire sur une ligne mélodique contraint les autres voix à certaines subordinations du fait de la place restante et des rôles fonctionnels présents à un moment donné.

L'idée consiste à contrôler l'échange de plusieurs degrés sur une ligne mélodique. La notion de mouvement conjoint se rapporte au suivi successif d'une ligne ordonnée de notes. On pense souvent à une portion de gamme ou de mode, mais la ligne peut être étendue aussi à tout mouvement arbitraire de notes.

On peut aussi déduire un mouvement conjoint, c'est à dire proche, par rapport à une voix tenue. Un mouvement avec tenue de voix peut servir de référence afin d'effectuer une transposition complète de l'accord cible ou simplement un décalage de la voix tenue.

La figure donne des exemples de rapports entre deux accords

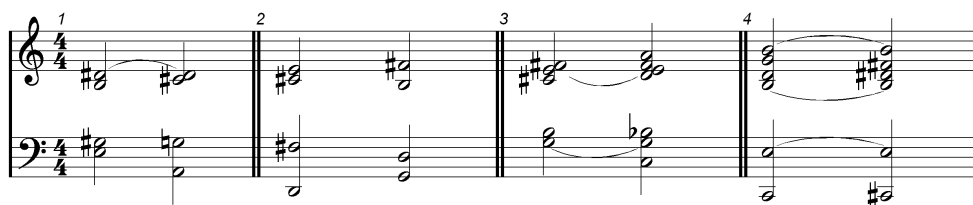
Figure III.3.



**d) Mouvements contraires**

Les mouvements contraires concernent aussi bien les voix, prises deux à deux, que des groupes de notes. Lorsque des groupes interviennent, on parlera plutôt de **mouvement de compensation**.

Figure III.4.



En mesure 1, le mouvement descendant de la base compense le mouvement ascendant de la voix inférieure du groupe.

En mesure 2, le groupe cible encadre le groupe original, la base originale intériorise la base cible. Il y a une dualité entre les mouvements de la base et du groupe.

En mesure 3, le chant et le contre-chant sont en mouvement contraire. Le chant et la basse sont en mouvement contraire. Le découpage entre base et groupe rend plus souple la réalisation de mouvements contraires car c'est lui qui établit ce que l'on considère comme évoluant dans un certain sens, indépendamment du nombre de voix effectuant des mouvements parallèles ou contraires ou tenus.

En mesure 4, la présence d'un encadrement de voix au niveau du groupe laisse toute liberté de mouvement dans la base.

## 2) Etude de deux voix

L'observation de l'enchaînement d'intervalles de tierce (1-3), son ouverture (1-10) et son renversement (3-1) aide à identifier quelques paramètres singuliers pour traiter le sujet de l'enchaînement des accords en général.

Les figures suivantes identifient le cas de chromatismes.

Figure III.5.

The musical score for Figure III.5 consists of 20 measures, organized into six systems. Each system contains a treble and a bass staff. The measures are numbered 1 through 20. Interval labels are placed above the notes to indicate the intervals between the two voices:

- Measures 1-2: 1-3
- Measures 3-4: 1-3
- Measures 5-6: 1-10
- Measures 7-8: 3-1
- Measures 9-10: 1-3
- Measures 11-12: 3-1
- Measures 13-14: 1-3
- Measures 15-16: 1-10
- Measures 17-18: 3-1
- Measures 19-20: 1-3

Figure III.6.

The musical score for Figure III.6 consists of three systems of two staves each (treble and bass clef), totaling 10 measures. The time signature is 4/4. The progression is as follows:

- Measure 1:** Treble clef has a half note G4, bass clef has a half note F3. Above the staff are the numbers '1-10'.
- Measure 2:** Treble clef has a half note A4, bass clef has a half note G3. Above the staff are the numbers '1-10'.
- Measure 3:** Treble clef has a half note B4, bass clef has a half note A3. Above the staff are the numbers '1-10' and '1-3'.
- Measure 4:** Treble clef has a half note C5, bass clef has a half note B3. Above the staff are the numbers '4' and '5'.
- Measure 5:** Treble clef has a half rest, bass clef has a half note C4. Above the staff is the number '5'.
- Measure 6:** Treble clef has a half rest, bass clef has a half note D4. Above the staff is the number '6'.
- Measure 7:** Treble clef has a half note E4, bass clef has a half note E3. Above the staff is the number '7'.
- Measure 8:** Treble clef has a half note F4, bass clef has a half note F3. Above the staff is the number '8'.
- Measure 9:** Treble clef has a half note G4, bass clef has a half note G3. Above the staff is the number '9'.
- Measure 10:** Treble clef has a half note A4, bass clef has a half note A3. Above the staff is the number '10'.

Les chromatismes sont communs à chaque voix ou bien sur l'une des deux voix.

## PROGRESSIONS HARMONIQUES

Les figures suivantes identifient la notion d'enchaînement avec crochet. Il s'agit des cas où les intervalles se chevauchent comme si ils étaient accrochés l'un à l'autre.

Figure III.7.

Figure III.7 displays 18 numbered harmonic progressions in 4/4 time, illustrating overlapping intervals. The progressions are organized into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The intervals are labeled as follows:

- 1-3 (Measure 1)
- 1-3 (Measure 2)
- 2 (Measure 3)
- 3 (Measure 4)
- 4 (Measure 5)
- 5 (Measure 6)
- 6 (Measure 7)
- 1-3 (Measure 8)
- 1-10 (Measure 9)
- 7 (Measure 10)
- 8 (Measure 11)
- 9 (Measure 12)
- 10 (Measure 13)
- 11 (Measure 14)
- 12 (Measure 15)
- 1-3 (Measure 16)
- 3-1 (Measure 17)
- 13 (Measure 18)
- 14 (Measure 19)
- 15 (Measure 20)
- 16 (Measure 21)
- 17 (Measure 22)
- 18 (Measure 23)

Figure III.8.

The musical score for Figure III.8 consists of 42 measures, numbered 1 through 42, arranged in six systems of two staves each (treble and bass). The time signature is 4/4. The progression is as follows:

- System 1 (Measures 1-4):** Measure 1 (1-10) has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note E3. Measure 2 (1-3) has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note E3. Measure 3 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note D3. Measure 4 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note C3.
- System 2 (Measures 5-10):** Measure 5 (1-10) has a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note B2. Measure 6 (3-1) has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note A2. Measure 7 has a treble staff with a half note F5 and a bass staff with a half note G2. Measure 8 has a treble staff with a half note G5 and a bass staff with a half note F2. Measure 9 has a treble staff with a half note A5 and a bass staff with a half note E2. Measure 10 has a treble staff with a half note B5 and a bass staff with a half note D2.
- System 3 (Measures 11-16):** Measure 11 has a treble staff with a half note C6 and a bass staff with a half note C2. Measure 12 has a treble staff with a half note D6 and a bass staff with a half note B1. Measure 13 has a treble staff with a half note E6 and a bass staff with a half note A1. Measure 14 has a treble staff with a half note F6 and a bass staff with a half note G1. Measure 15 has a treble staff with a half note G6 and a bass staff with a half note F1. Measure 16 has a treble staff with a half note A6 and a bass staff with a half note E1.
- System 4 (Measures 17-25):** Measure 17 (1-10) has a treble staff with a half note B6 and a bass staff with a half note D1. Measure 18 has a treble staff with a half note C7 and a bass staff with a half note C1. Measure 19 has a treble staff with a half note D7 and a bass staff with a half note B0. Measure 20 has a treble staff with a half note E7 and a bass staff with a half note A0. Measure 21 has a treble staff with a half note F7 and a bass staff with a half note G0. Measure 22 has a treble staff with a half note G7 and a bass staff with a half note F0. Measure 23 has a treble staff with a half note A7 and a bass staff with a half note E0. Measure 24 has a treble staff with a half note B7 and a bass staff with a half note D0. Measure 25 has a treble staff with a half note C8 and a bass staff with a half note C0.
- System 5 (Measures 26-34):** Measure 26 has a treble staff with a half note D8 and a bass staff with a half note B0. Measure 27 has a treble staff with a half note E8 and a bass staff with a half note A0. Measure 28 has a treble staff with a half note F8 and a bass staff with a half note G0. Measure 29 has a treble staff with a half note G8 and a bass staff with a half note F0. Measure 30 has a treble staff with a half note A8 and a bass staff with a half note E0. Measure 31 has a treble staff with a half note B8 and a bass staff with a half note D0. Measure 32 has a treble staff with a half note C9 and a bass staff with a half note C0. Measure 33 has a treble staff with a half note D9 and a bass staff with a half note B0. Measure 34 has a treble staff with a half note E9 and a bass staff with a half note A0.
- System 6 (Measures 35-42):** Measure 35 has a treble staff with a half note F9 and a bass staff with a half note G0. Measure 36 has a treble staff with a half note G9 and a bass staff with a half note F0. Measure 37 has a treble staff with a half note A9 and a bass staff with a half note E0. Measure 38 has a treble staff with a half note B9 and a bass staff with a half note D0. Measure 39 has a treble staff with a half note C10 and a bass staff with a half note C0. Measure 40 has a treble staff with a half note D10 and a bass staff with a half note B0. Measure 41 has a treble staff with a half note E10 and a bass staff with a half note A0. Measure 42 has a treble staff with a half note F10 and a bass staff with a half note G0.

Il est certain que les crochets sont d'autant plus possibles que les intervalles à enchaîner sont larges.



## PROGRESSIONS HARMONIQUES

Figure III.9.

The musical score for Figure III.9 consists of 34 measures, organized into six systems of two staves each (treble and bass clef). The time signature is 4/4. The progression is as follows:

- Measure 1:** Treble clef has a quarter note G4, bass clef has a half note F#3. Above the staff are the numbers "3-1".
- Measure 2:** Treble clef has a quarter note A4, bass clef has a half note G3. Above the staff is the number "3-1".
- Measure 3:** Treble clef has a quarter note B4, bass clef has a half note A3.
- Measure 4:** Treble clef has a quarter note C5, bass clef has a half note B3.
- Measure 5:** Treble clef has a quarter note D5, bass clef has a half note C4.
- Measure 6:** Treble clef has a quarter note E5, bass clef has a half note D4.
- Measure 7:** Treble clef has a quarter note F#5, bass clef has a half note E4.
- Measure 8:** Treble clef has a quarter note G5, bass clef has a half note F#4.
- Measure 9:** Treble clef has a quarter note A5, bass clef has a half note G4.
- Measure 10:** Treble clef has a quarter note B5, bass clef has a half note A4.
- Measure 11:** Treble clef has a quarter note C6, bass clef has a half note B4.
- Measure 12:** Treble clef has a quarter note D6, bass clef has a half note C5.
- Measure 13:** Treble clef has a quarter note E6, bass clef has a half note D5.
- Measure 14:** Treble clef has a quarter note F#6, bass clef has a half note E5.
- Measure 15:** Treble clef has a quarter note G6, bass clef has a half note F#5. Above the staff are the numbers "3-1".
- Measure 16:** Treble clef has a quarter note A6, bass clef has a half note G6. Above the staff are the numbers "1-3".
- Measure 17:** Treble clef has a quarter note B6, bass clef has a half note A6.
- Measure 18:** Treble clef has a quarter note C7, bass clef has a half note B6.
- Measure 19:** Treble clef has a quarter note D7, bass clef has a half note C7.
- Measure 20:** Treble clef has a quarter note E7, bass clef has a half note D7.
- Measure 21:** Treble clef has a quarter note F#7, bass clef has a half note E7. Above the staff are the numbers "3-1".
- Measure 22:** Treble clef has a quarter note G7, bass clef has a half note F#7. Above the staff are the numbers "1-10".
- Measure 23:** Treble clef has a quarter note A7, bass clef has a half note G7.
- Measure 24:** Treble clef has a quarter note B7, bass clef has a half note A7.
- Measure 25:** Treble clef has a quarter note C8, bass clef has a half note B7.
- Measure 26:** Treble clef has a quarter note D8, bass clef has a half note C8.
- Measure 27:** Treble clef has a quarter note E8, bass clef has a half note D8.
- Measure 28:** Treble clef has a quarter note F#8, bass clef has a half note E8.
- Measure 29:** Treble clef has a quarter note G8, bass clef has a half note F#8.
- Measure 30:** Treble clef has a quarter note A8, bass clef has a half note G8.
- Measure 31:** Treble clef has a quarter note B8, bass clef has a half note A8.
- Measure 32:** Treble clef has a quarter note C9, bass clef has a half note B8.
- Measure 33:** Treble clef has a quarter note D9, bass clef has a half note C9.
- Measure 34:** Treble clef has a quarter note E9, bass clef has a half note D9.

La figure suivante identifie la notion d'enchaînement par encadrement.

Figure III.10.

1-3 1-10

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1-3 3-1

10

1-10 1-3

11 12 13 14 15 16 17 18 19

1-10 3-1

20 21 22 23 24

3-1 1-10

25 26 27 28 29

3-1 1-3

30

## PROGRESSIONS HARMONIQUES

Enfin, la figure suivante identifie la notion d'enchaînement par tenue de note.

Figure III.11.

Figure III.11 displays a musical score in 4/4 time, illustrating harmonic progressions across 12 measures. The score is organized into six systems, each containing a treble and bass staff. Measure numbers 1 through 12 are indicated above the treble staff. Fingerings (1-3, 3-1, 1-10) are shown above notes in measures 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, and 12. The progression illustrates various harmonic movements and voice leading techniques.

### 3) Etude de trois voix et plus

En prenant comme point de départ le cadre de l'étude précédente, il s'agit de comprendre quelles sont les conséquences de l'ajout d'une voix supplémentaire.

Dans l'exemple qui suit, l'enchaînement 1-3 vers 1-10 est choisi de manière arbitraire à la base, le groupe complément joue alors un rôle décisif sur l'intention de modifier ou non la tension, de faire entendre ou non des nouvelles notes.

Figure III.12.



En mesure 1, l'échange de degré 7 vers 5 a pour conséquence une augmentation légère du niveau de tension.

En mesure 2, l'échange supplémentaire du degré 9 vers 7maj colore l'atmosphère et augmente encore un peu plus le niveau de tension de la mesure 1.

En mesure 3, le passage de degré 5 vers 3 a pour conséquence la répétition d'une note dans l'accord cible. Le niveau de tension reste presque inchangé.

En mesure 4, le chant est en mouvement contraire avec la basse. Le nombre de notes n'est pas conservé d'un accord à un autre.

### 4) Modèles clés

La détection de modèles d'enchaînements résulte de la synthèse d'études diverses, constituant le fruit d'une expérience.

La particularité d'un enchaînement se manifestera grâce à l'observation de ce qui change ou non relativement à des paramètres arbitraires.

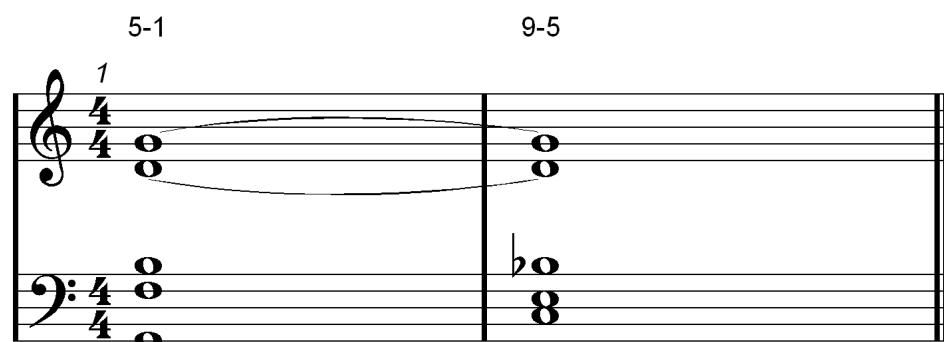
Cela concerne notamment, la relation entre les éléments structuraux tels que le chant, le contre-chant, la basse, la base, le groupe complément.

Les changements de couleurs, de tensions seront dépendants de la nature des degrés présents et d'échanges.

Quelques modèles seront énoncés dans le volume II à titre d'exercices.

Parmi les modèles les plus courants, on trouve celui par tenue de groupe complément.

Figure III.13.

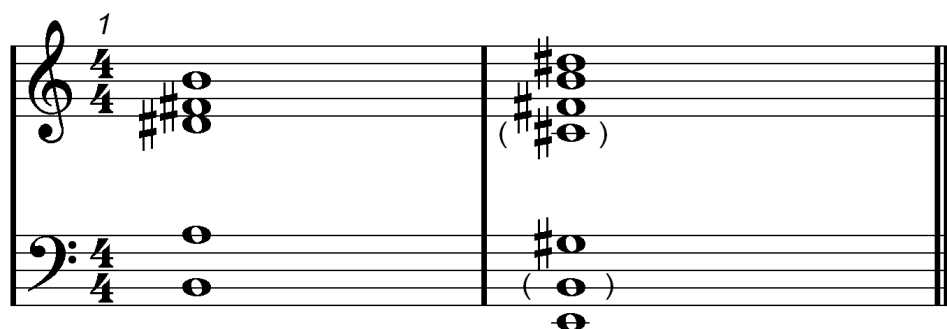


Le modèle suivant concerne des mouvements de chant et de contre-chant contraires.

On peut aussi l'interpréter comme des mouvements contraires de chant et de basse.

Le modèle est vague, les notes entre parenthèses peuvent être omises ou servir à la coloration ou à la tenue d'une basse avec fondamentale sous-entendue.

Figure III.14.



## 5) Progressions

Une progression est un enchaînement dynamique d'accords dans le temps.

Quelques contraintes permettent de justifier la construction et l'intention de cette suite.

### a) Par extension

Le mouvement d'une voix lié à un enchaînement typique peut être prolongé par similitude.

L'ajout d'un accord cible final valorise le mouvement étendu.

Quelques extensions de la suite d'accords sont données dans l'exemple suivant.

Figure III.15

The musical score for Figure III.15 consists of 17 measures in 4/4 time, written on two staves (treble and bass clef). The progression is as follows:

- Measure 1: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 2: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 3: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 4: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 5: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 6: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 7: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 8: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 9: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 10: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 11: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 12: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 13: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 14: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 15: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 16: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.
- Measure 17: Treble clef, F#4, C#5, G#4; Bass clef, F#2, C#3, G#2.

Les deux premières mesures représentent l'enchaînement source de la progression.

En mesure 3, le motif est transposé sur la voix inférieure au chant.

En mesure 8, le motif est transposé pour une tenue du chant.

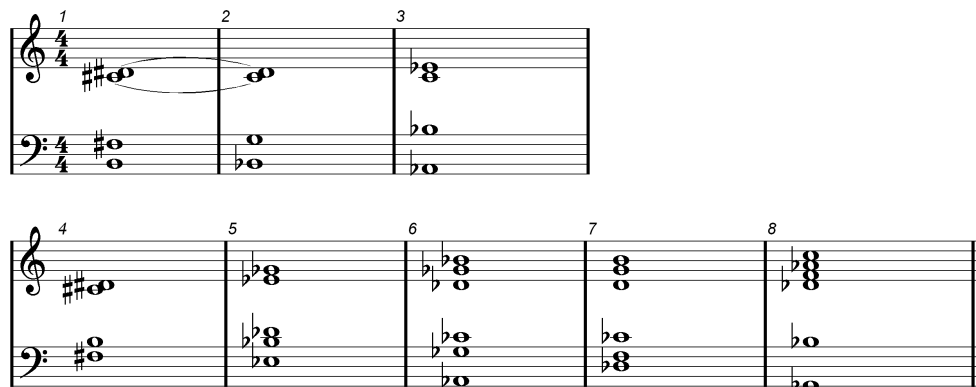
En mesure 13, la transposition tient compte d'une contrainte d'encadrement de la base au moment de l'extension charnière.

**b) Par résolution**

Une suite d'accord prend tout son sens lorsqu'elle suit une logique harmonique.

L'exemple le plus flagrant concerne la progression V vers I.

Figure III.16.



En mesure 2 l'accord Eb7 renversé est considéré comme degré V7 construit à partir de la gamme majeure de Ab, dont Ab7maj est le premier degré.

A partir de la mesure 5, l'interprétation de la suite harmonique est : VIm7 IIm7 V altéré I7maj.

**c) Par variation**

La variation sur une progression peut intervenir au niveau du chant, du contre-chant, de la base, du groupe complément, de la couleur, de la tension.

Ci-dessous, une même séquence est exécutée avec des thèmes différents.

La progression d'origine, en mesure 1 à 4, se fait par tenue d'une note sur un échange de degrés et une suite choisie d'accords Xm9 Ym9 Z7sus4 W7maj.

En mesures 5 à 8, l'échange de degrés est changé à partir de la tenue d'une même note (le chant) et la nature des accords est conservée à X7maj.

En mesures 9 à 12, la nature des accords de la séquence d'origine est conservée. Les deux premières mesures conservent un chant donné. La mesure 11 procède par encadrement de la base et la mesure 12 par mouvement de quinte descendante.

En mesures 13 à 16, le chant de la séquence d'origine est modifié.

En mesures 17 à 20, la base est changée sur une même suite de groupes complémentaires.

En mesures 21 à 24, les mouvements sont encadrés deux par deux et le chant suit une ligne mélodique ascendante.

Figure III.17.

Figure III.17 displays a sequence of 24 measures of harmonic progression, organized into six rows of four measures each. The chords and their corresponding fingerings are as follows:

- Measure 1:  $A_{m9}$  (Fingerings: 1, 7)
- Measure 2:  $E_{m9}$  (Fingerings: 2, 9)
- Measure 3:  $F^{\#sus7}$  (Fingerings: 3, 1)
- Measure 4:  $B_{\Delta}$  (Fingerings: 4, 5)
- Measure 5:  $E_{\Delta}$  (Fingerings: 5, 9)
- Measure 6:  $D_{\Delta}$  (Fingerings: 6, 3)
- Measure 7:  $G_{\Delta}$  (Fingerings: 7, 7maj)
- Measure 8:  $B_{\Delta}$  (Fingerings: 8, 5)
- Measure 9:  $C^{\#m9}$
- Measure 10:  $A_{m9}$
- Measure 11:  $B_{sus7}$
- Measure 12:  $E_{\Delta}$
- Measure 13: (No chord symbol)
- Measure 14: (No chord symbol)
- Measure 15: (No chord symbol)
- Measure 16: (No chord symbol)
- Measure 17: (No chord symbol)
- Measure 18: (No chord symbol)
- Measure 19: (No chord symbol)
- Measure 20: (No chord symbol)
- Measure 21: (No chord symbol)
- Measure 22: (No chord symbol)
- Measure 23: (No chord symbol)
- Measure 24: (No chord symbol)



## IV. Plans de réalisation

*La matière première d'une composition musicale se décline sur un ensemble d'exercices pratiques riches en découvertes et source de choix d'arrangements. La recherche de différentes configurations offre un vocabulaire sonore. Leurs liens temporels se mettent alors au service de l'expression et de son intention.*

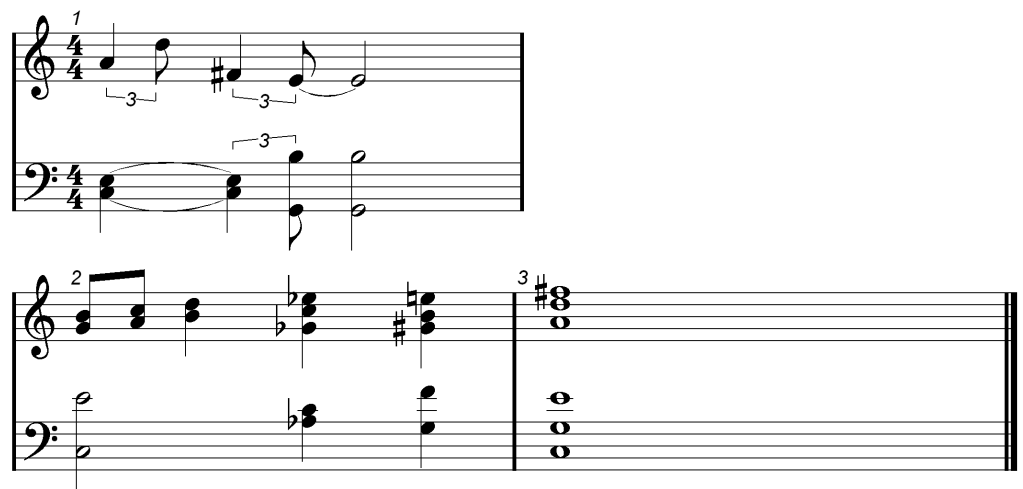
### 1) Décomposition rythmique

Le simple fait d'arpéger un accord ou de le jouer en bloc lui confère un effet propre.

La décomposition dans le temps d'un accord sera fortement liée à la vision que l'on se fait de sa structure. Le choix d'une répartition des notions de base et de compléments sur une structure sonore donnera lieu à une décomposition rythmique induite.

L'exemple suivant utilise l'encadrement de la base pour harmoniser le thème.

Figure IV.1.



Les exemples suivants montrent différents jeux mélodiques, au rythme libre, adaptés à la base.

On notera la possibilité de compenser le mouvement ascendant parallèle de base par une mélodie de compensation descendante.

On retrouvera le découpage en base et groupes compléments répartis rythmiquement.

Figure IV.2.

The musical score for Figure IV.2 consists of 12 measures of music in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music is written for a single melodic line on a treble clef staff. The measures are numbered 1 through 12. The score illustrates various melodic patterns, including triplets and descending runs, which are used to compensate for ascending parallel motion in the bass line. The measures are as follows:

- Measure 1: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 2: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 3: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 4: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 5: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 6: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 7: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 8: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 9: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 10: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 11: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.
- Measure 12: Melodic line starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.

## 2) Approximation par configuration clé

Pour créer un climat cohérent, une configuration clé peut remplacer un accord donné.

Les règles de remplacements dépendent des notes que l'on désire conserver dans la structure d'approximation et du caractère particulier des notes supplémentaires liées à l'essence même de la configuration.

Les exemples suivants procèdent par approximation, adaptation d'enchaînement selon la même atmosphère, liée à la caractéristique de l'approximation, puis extrapolation de la progression.

Figure IV.3.

The musical score for Figure IV.3 consists of 16 measures, numbered 1 through 16, arranged in six systems. Each system contains two staves (treble and bass clef) and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score illustrates a sequence of chords and their approximations, with some measures featuring ties between the staves.

- Measure 1: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 2: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 3: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 4: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 5: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 6: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 7: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 8: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 9: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 10: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 11: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 12: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 13: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 14: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 15: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).
- Measure 16: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5); Bass clef has a whole note chord (B2, D3, F3).

L'accord de la mesure 2 est une approximation de celui de la mesure 1.

L'enchaînement d'origine mesure 3 et 4 est modifié en mesures 5 à 8. Le premier accord est tout d'abord approximé par la configuration singulière composée d'une basse isolée, d'un complément approché par un intervalle de seconde, d'un chant inchangé, sans répétition de note. L'accord de la mesure 4 est adapté en mesure 6 pour respecter les contraintes de configuration et la proximité ou continuité des voix de l'accord précédent. Les autres accords sont extrapolés en suivant les mêmes contraintes.

Un autre exemple concerne un accord mineur avec son enchaînement d'origine.

Cette manière de procéder n'est pas très pratique pour respecter des contraintes de mouvements contraires de voix ou des contraintes plus subtiles ou nombreuses.

En général, plusieurs configurations clés devront participer à la diversité des enchaînements. Ainsi plusieurs moyens d'expressions doivent servir le même but : la préservation ou l'évolution d'une atmosphère cohérente.

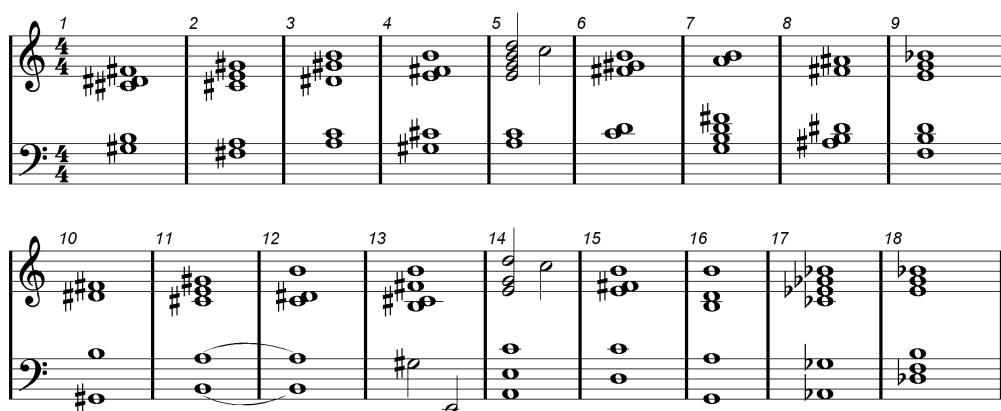
### 3) Jeu serré

Un jeu serré s'opposera naturellement à un jeu aéré. En particulier, une main gauche en position serrée peut s'associer à une main droite mélodique.

Le fait de serrer le jeu introduit plus de certitude et de chaleur. Il n'y a pas de froideur spéciale dans un jeu plus aéré mais une plus grande sensation de liberté ou d'incertitude (lié à une ouverture).

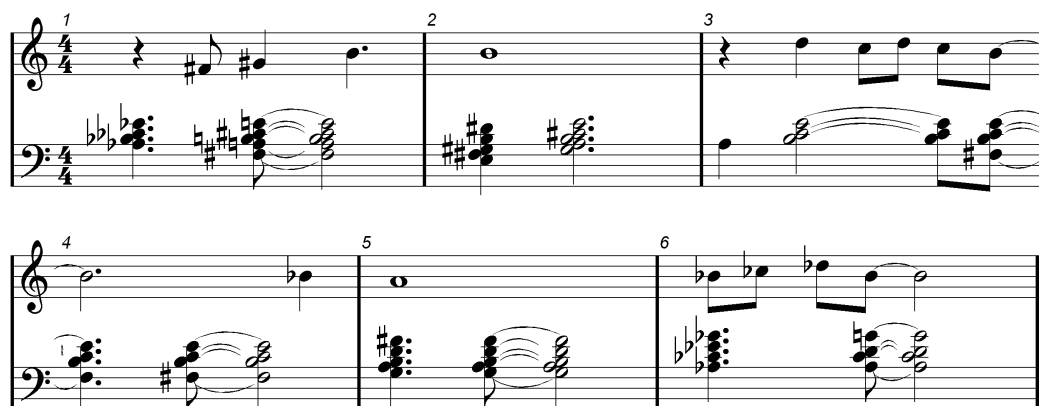
L'exemple suivant montre un même thème joué avec des positions serrées et des positions plus ouvertes.

Figure IV.4.



Ce même thème peut aussi être constitué d'une voix isolée sur un tapis d'accords serrés.

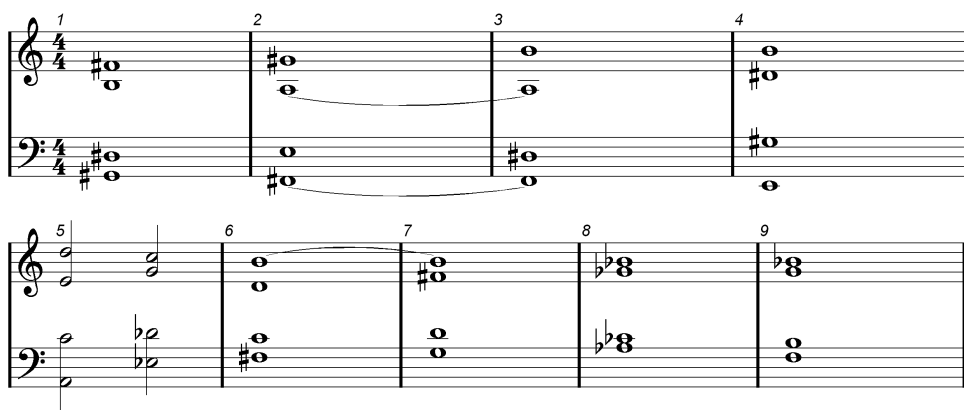
Figure IV.5.



Le jeu suivant est constitué de 4 voix.

Dans cette structure minimale, ces voix jouent le rôle de basse, contre-chant, complément et chant.

Figure IV.7.



## 5) Jeu de configurations clés

La conservation de configurations clés dans les enchaînements ou la présence d'un nombre limité donné de ces configurations maintient le climat sonore dans une perspective caractéristique.

Cette notion peut être mise au service de l'approximation par des configurations clés. Il s'agit de dégager les conditions favorables de passage entre une configuration source et cible. Cette étude ne peut donc être que spécifique.

Considérons par exemple les configurations suivantes :

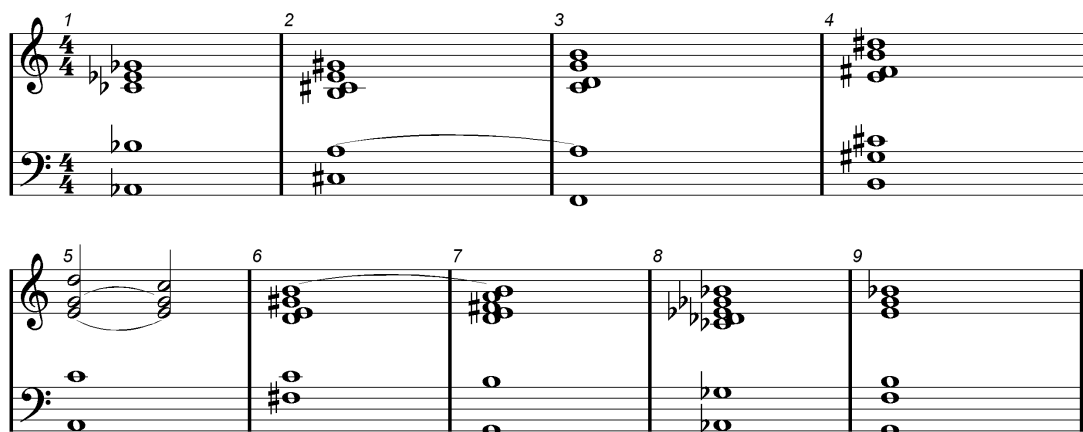
- 1) Une base de deux notes avec la fondamentale en basse et un agrément libre. Un groupe complément en position fermée tout près de la base.
- 2) Une base de deux notes avec une quinte en basse (qui sous-entend la fondamentale) et une note caractéristique libre. Un groupe complément en position fermée tout près de la base.
- 3) Une base de deux notes avec la fondamentale en basse et le degré 3 en note complémentaire. Un groupe complément composé du chant et d'une note complémentaire libre.
- 4) Une base de deux notes avec la tierce en basse et la fondamentale comme note complémentaire. Un groupe complément composé du chant et d'une note complémentaire libre.

Figure IV.8.



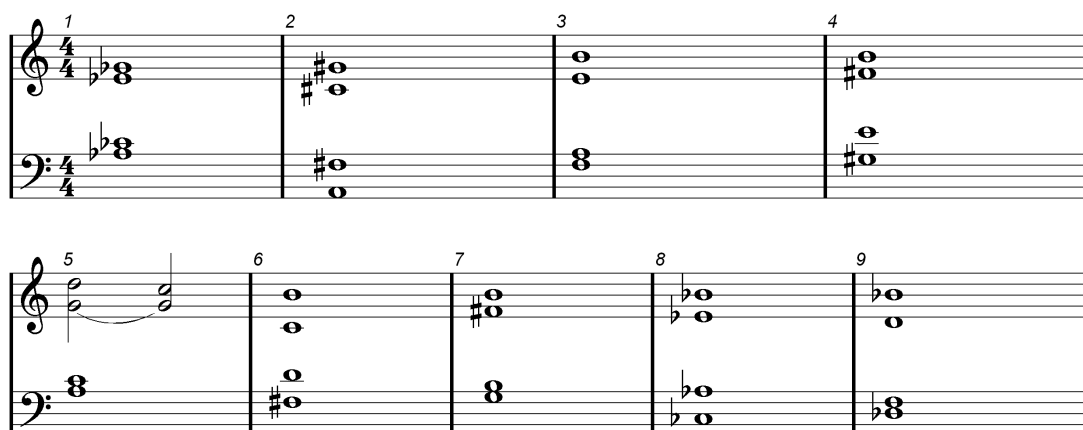
L'exemple suivant alterne les configurations 1) et 2).

Figure IV.9.



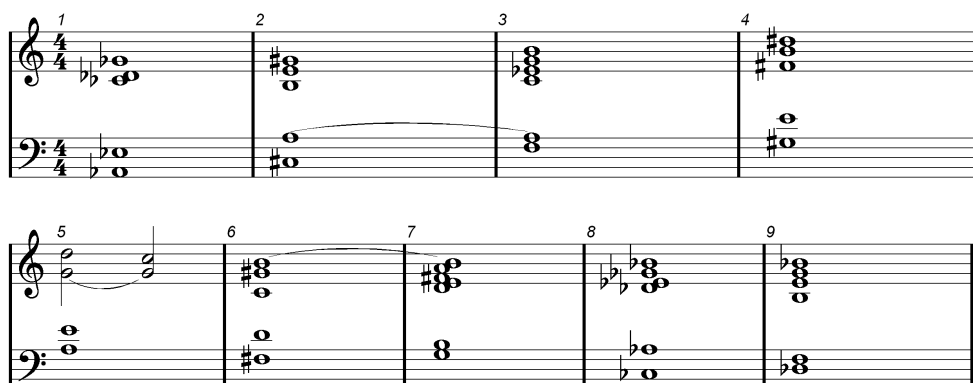
L'exemple suivant alterne les configurations 3) et 4).

Figure IV.10.



L'exemple suivant alterne les configurations 1) 2) 3) et 4).

Figure IV.11.



## 6) Jeu de couleurs

La conservation, l'apparition ou la disparition de couleurs œuvrent comme des reflets changeants.

A partir d'un exemple sans tension ou coloration particulière (figure IV.12.a), si ce n'est celle introduite au départ par le thème et une tension minimale de base jusqu'à la septième ou les contraintes de conduite de voix, l'exemple suivant (figure IV.12.b) introduit une coloration.

Figure IV.12.a.

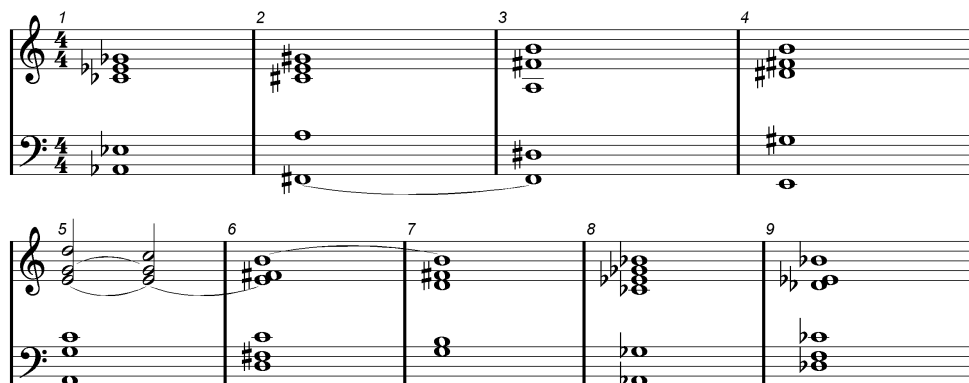
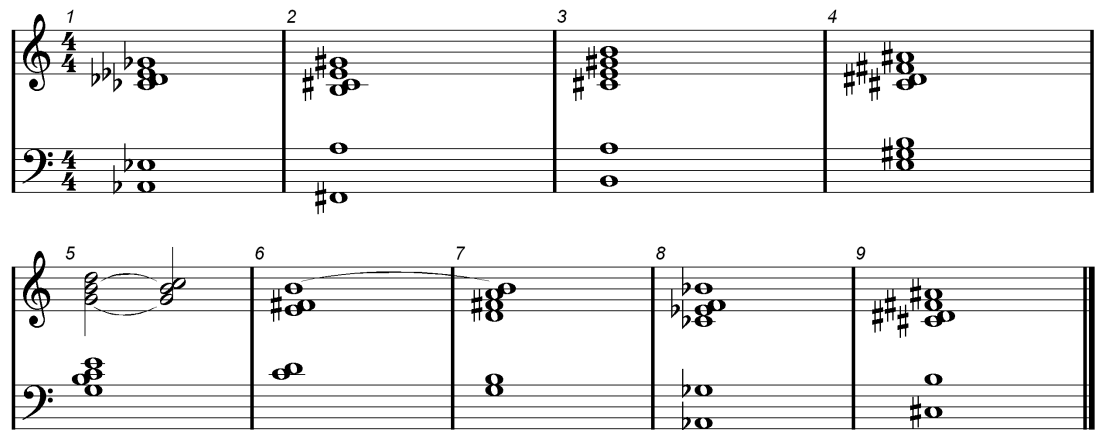




Figure IV.12.b

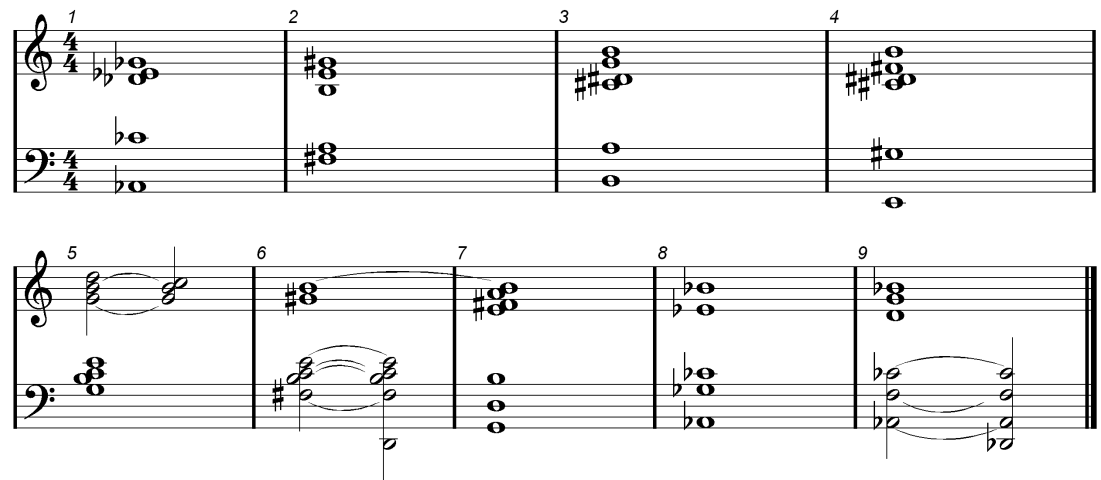


## 7) Jeu de tensions

Le maintien, la résolution, la création de tensions, contribuent à des changements de niveaux de conscience, d'émotion et de sensation.

Le thème de départ de l'exemple précédent est utilisé pour introduire certaines tensions.

Figure IV.13.



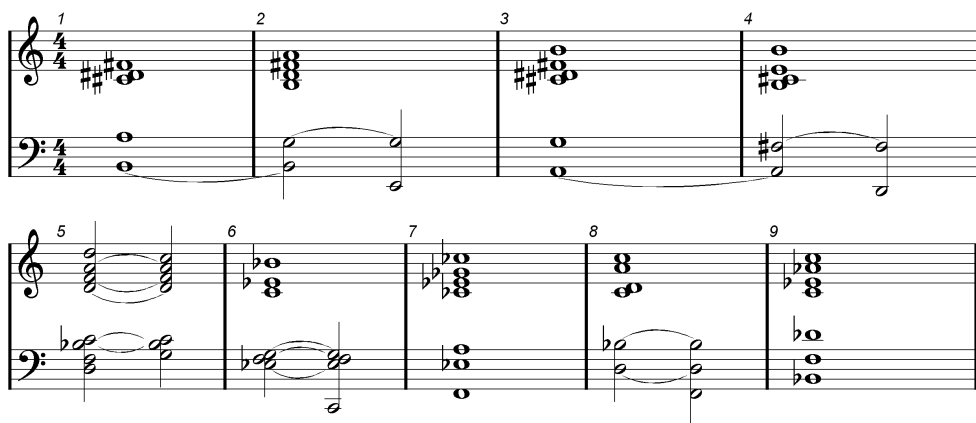
## 8) Jeu harmonique

Des contraintes précises existent lorsque les accords sont construits à partir d'une gamme et de règles harmoniques établissant leur relations et significations.

C'est le cas notamment du modèle tonal ou modal. La nature des accords est dépendante du degré sur lequel ils sont réalisés. Le passage d'un modèle à un autre et la mise en valeur des caractéristiques de ce modèle offre un moyen d'expression supplémentaire d'une même composition originale.

L'exemple suivant utilise deux successions VI<sup>m</sup>7 II<sup>m</sup>7 V7 I., le dernier accord est un passage d'un accord par modification de la tierce X7<sup>maj</sup> en Y<sup>m</sup>11 (la fonction de tierce est conservée et la coloration 11 correspondante à 3<sup>b</sup> est ajoutée). Le thème est adapté en fonction des besoins de l'harmonie.

Figure IV.14.



## 9) Jeu par substitution

Tout accord peut être remplacé par un autre. Les différentes solutions tiennent compte ou non des liens relatifs à l'accord à substituer.

Dans l'exemple suivant quelques procédés de substitution sont utilisés pour conserver la même basse sur plusieurs mesures consécutives.

En mesure 1, Il s'agit d'une substitution de Ab<sup>m</sup>7 par B7<sup>maj</sup> par échange de degré sur le chant et changement du type d'accord.

En mesure 2, l'accord F#<sup>m</sup>7 est substitué par B7<sup>sus</sup>4 en utilisant les notes de l'accord d'origine et en les renversant pour donner un accord nouveau.

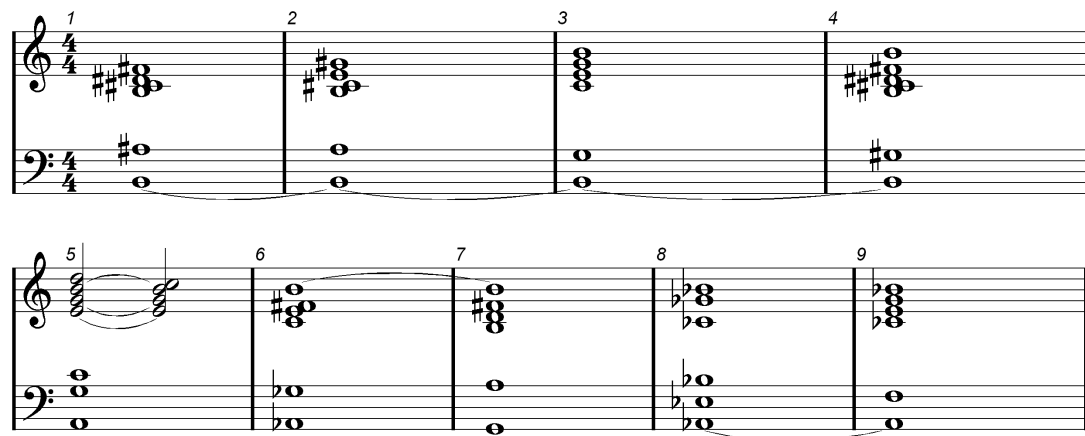
En mesure 3, F7<sup>maj</sup> 9 11# est remplacé par C7<sup>maj</sup>, sa partie liée à son extension. La basse 7<sup>maj</sup> appartenant à l'accord de substitution est ajoutée pour permettre la tenue de la basse dans l'enchaînement.

En mesure 4, E7<sup>maj</sup> est placé sur sa quinte pour la continuité de la basse.

En mesure 6, D7 est remplacé par sa substitution tritonique Ab7, ce qui permet un mouvement chromatique de basse.

Enfin les mesures 8 et 9 reprennent le modèle de tenue de basse sur les accords d'origine.

Figure IV.15.



## 10) Jeu par approche

### a) Approche simple

La manière la plus simple d'approcher un accord consiste à le faire précéder d'un autre. Il se dégage deux possibilités de choisir l'accord d'approche, l'une est arbitraire et l'autre se justifie par un contexte ou un procédé.

Différentes approches sont effectués dans l'exemple suivant.

En mesure 1, il s'agit d'une approche par un accord de degré V dont l'altération est libre.

En mesure 3, le degré 7 devient un degré 9 sur une voix chromatique ascendante.

En mesure 5, le chant de l'accord précédent est tenu, et la base est conservée durant l'approche.

En mesure 7, l'accord cible est approché de manière chromatique (F7maj vers E7maj).

En mesure 9, l'accord d'approche est une substitution du degré V7 de l'accord cible (D7 est remplacé par Ab7 pour approcher Am7).

En mesure 11, l'approche consiste à utiliser un accord suspendu (ici la tierce est suspendue par une quarte).

En mesure 13, le chant est tenu sur un passage de degré 5 vers 3. La nature septième majeure de l'accord est transformée en accord sixième car la note correspondant à la septième majeure de l'accord cible est déjà entendue dans l'accord source de l'approche, donc sous entendue dans la cible.

En mesure 15, le chant est tenu sur un passage de degré 7maj à 9.

En mesure 16, l'accord source est suspendu pour mettre en valeur les altérations de l'accord cible.

Figure IV.16.

The musical score for Figure IV.16 consists of 18 measures, numbered 1 through 18. The music is written for piano in 4/4 time, using a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is organized into five systems: the first system contains measures 1-4, the second contains measures 5-8, the third contains measures 9-12, the fourth contains measures 13-16, and the fifth contains measures 17-18. The notation features various chordal textures, including triads, dyads, and full chords, often with ties across measures. The bass line is particularly active, moving between different degrees of the scale.

#### b) Approche séquentielle

L'approche séquentielle consiste à faire précéder un accord d'une séquence d'accords.

C'est l'occasion de jouer avec les tensions, les couleurs, le respect ou l'absence de contraintes harmoniques caractéristiques, la conduite des voix.

L'exemple suivant s'appuie sur une séquence de basse placée sur les degrés 4, 5, 3b et 1, en conservant la même nature d'accord que l'accord cible durant la séquence.

Figure IV.17.

Figure IV.17 displays a musical score in 4/4 time, consisting of 16 measures. The chords are as follows:

- Measure 1:  $C\sharp m7$
- Measure 2:  $E\flat m7$
- Measure 3:  $B m7$
- Measure 4:  $A\flat m7$
- Measure 5:  $B m7$
- Measure 6:  $C\sharp m7$
- Measure 7:  $A\flat m7$
- Measure 8:  $F\sharp m7$
- Measure 9:  $E^6$
- Measure 10:  $F\sharp^7/C\sharp$
- Measure 11:  $D\flat^7/A\flat$
- Measure 12:  $B^7$
- Measure 13:  $A\Delta/C\sharp$
- Measure 14:  $B\Delta/D\sharp$
- Measure 15:  $A\flat\Delta$
- Measure 16:  $E\Delta$

### c) Approche récursive

Tout procédé d'approche d'un accord peut être appliqué de manière récursive à l'accord d'approche ou à un des accords d'une séquence d'approche.

Si le même procédé est répété, on parlera de récursivité homogène. Si plusieurs procédés se succèdent, il s'agira de récursivité variée.

L'exemple suivant reprend les 4 dernières mesures de la figure IV.17 en intercalant une séquence d'approche de l'accord  $A\flat^7_{maj}$ .

Figure IV.18.

Figure IV.18 displays a musical score in 4/4 time, consisting of 7 measures. The chords are as follows:

- Measure 1:  $C\sharp m7$
- Measure 2:  $E\flat m7$
- Measure 3:  $B m7$
- Measure 4:  $A\flat m7$
- Measure 5:  $B m^7_{F\sharp}$
- Measure 6:  $A\flat\Delta$
- Measure 7:  $E\Delta$

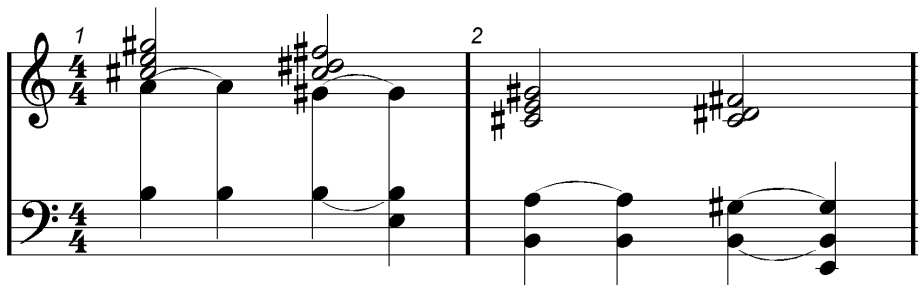
## 11) Jeu d'éclairage

### a) Par tessiture

Les positions les plus larges auront généralement tendance à se trouver dans les graves et les positions les plus serrées dans l'aigu. Le but est de maintenir, en quelque sorte, une luminosité ambiante convenable et à peu près égale sur toute la tessiture.

Le déplacement d'une même configuration dans une tessiture plus grave aura pour conséquence de l'assombrir et son déplacement vers l'aigu aura pour conséquence de l'éclaircir.

Figure IV.19.



### b) Par densité

La fermeture d'une position l'assombrit et son ouverture lui donne plus de luminosité.

Le nombre de notes n'est pas directement lié à la lumière sonore, à la différence de leur densité relative.

Certains frottements comme la fondamentale et la 9b, ou la 6 et la 7, assombrissent l'accord tout en le colorant.

Figure IV.20.



**c) Par rôle harmonique**

Le discernement harmonique peut être assimilé à la clarté de la vue sonore.

Des rôles harmoniques comme la tierce et la quarte conduisent à un flou harmonique lorsqu'ils sont ensemble.

La différence de perception s'exprime aussi par la perte de repères harmoniques (accord étranger ou commun à plusieurs harmonies) ou l'expression caractéristique de l'harmonie (note sensible par exemple). Une perte de lumière est alors associée à une perte de connaissance, mais pas à une perte d'émotion ou de conscience.

Un exemple de flou volontaire est donné dans la figure qui suit.

En mesure 1, le flou est rendu par la présence simultanée du degré 2 et 3b. Bien qu'étant éloignés l'un de l'autre, ils créent une incertitude harmonique.

En mesure 2, un accord étranger (F#/C#) est ajouté à Cm avec une neuvième en frottement avec le degré 3b.

En mesure 3, un changement de nuance est utilisé pour créer un effet de rupture (la nuance fort valorise la nuance piano de la mesure suivante), le frottement 3-3b est déplacé d'un demi-ton descendant et une note étrangère a pour conséquence l'atténuation de la tension sonore.

En mesure 4, le si de la mélodie entre en conflit avec le do de l'accord renversé Ab7maj. Un grand saut entre le médium et le grave accentue l'atmosphère de rupture.





#### **b) Par décalage temporel**

Le décalage temporel consiste à choisir le placement et la couverture d'une suite harmonique ou mélodique en rapport avec un découpage du temps.

Le jeu peut :

- Se caler exactement sur le guide temporel.
- Se décaler d'un nombre d'unités choisies.
- Rester à l'intérieur d'une mesure.
- Couvrir plusieurs mesures.

#### **c) Par structure harmonique**

Le nombre de notes d'une structure harmonique donne lieu à des choix de calage par rapport à une armature temporelle.

La structure harmonique peut être utilisée pour s'adapter exactement au cadre rythmique ou introduire des décalages de points de vues, selon que l'on raisonne de manière harmonique ou temporelle.

#### **d) Par respiration**

Un certain nombre de pauses rythmiques existent. Ces pauses restent maîtrisées dans le cadre rythmique ou s'en échappent.

C'est un moyen intéressant pour attirer l'attention. Une surprise rythmique créée par une pause constitue un moyen de diversifier ou de confirmer les attentes de l'auditeur.

#### **e) Par Motif**

Un **motif rythmique** ou un **motif mélodique** peut être répété sur une période donnée ou bien apparaître au besoin à des moments clés.

Le motif est porteur d'un message qu'il convient d'identifier.

#### **f) Par entité**

Le paysage sonore et temporel laisse naître facilement des **entités vivantes**.

Ces entités, leur caractère et leurs interactions sont identifiés par des déplacements précis dans l'espace.

Il convient de rester cohérent sur la vie de ces entités.