

MC

La méthode carrée

CRD Evreux
Département Musiques Actuelles
coordination : Mathieu Teissonnière
© Mathieu Teissonnière



La méthode carrée

Avant Propos

La création, dans le domaine des musiques actuelles, est une discipline à laquelle tous les élèves se confrontent très tôt dans leur cursus. C'est d'ailleurs un trait commun et une spécificité de ces courants très variés aujourd'hui ; la création est omniprésente dès les premiers pas, que ce soit par la trahison du modèle, la relecture, l'improvisation ou la composition.

Les musiques actuelles recouvrent une diversité gigantesque d'esthétiques, de formes et de procédés d'écritures. **Dans cette véritable jungle, comment se forger une culture**, découvrir clairement ce qui fait le caractère singulier d'un courant, ou pourquoi une œuvre paraît plus émouvante qu'une autre ?

Beaucoup d'éléments d'analyse s'enseignent, des formations entières sont dispensées pour comprendre et s'appropriier tous ces langages, avec leurs codes et leurs valeurs propres. Il est pourtant une chose qui reste toujours un peu floue : **comment relever rapidement et clairement la structure rythmique et harmonique d'un morceau** ? C'est une question essentielle pour tout élève qui veut/doit faire la transcription d'une œuvre du répertoire, dont les traces écrites sont souvent imprécises, voire inexistantes et/ou payantes.

Le jazz nous donne un exemple très parlant de la culture du relevé. De Charlie Parker à Dave Liebman, **des générations entières se sont construites sur leurs aînés, en écoutant et en recopiant** littéralement les styles et les manières de jouer. Ces musiciens ont aussi été des élèves, mais des élèves bien souvent sans véritables professeurs pour leur amener sur un plateau les réponses à des questions qu'ils ne s'étaient pas encore posées. La transmission par le relevé est un exercice complet qui fait appel à toutes les qualités requises chez un musicien. Dave Liebman parle de triple H : Head, Hand and Heart. **C'est par le travail d'écoute, d'imitation et de transcription que se forme la culture d'un musicien** dans les musiques actuelles. **Le problème majeur de cet exercice qu'on nomme souvent "relevé" ou "repiquage" reste la méthode**, et

nombreux sont les étudiants qui se perdent en route : par quoi commencer, comment procéder...? La méthode carrée se donne donc pour but d'aider l'élève dans sa quête de réponses dans les musiques actuelles. **C'est par une technique simple, étape par étape (du général au particulier) que le travail avance méthodiquement**, et avec l'habitude, s'accélère jusqu'à devenir presque instantané. Il est vrai que tout le monde peut relever avec du temps, tous les musiciens s'y sont fait, et généralement de manière très singulière, avec ou sans logique et efficacité. **Cette méthode se veut donc une sorte de raccourci**, pour que l'oreille s'exerce de manière plus efficace et permette aux élèves d'aller plus vite que leurs aînés ne l'ont fait dans ce travail. **Elle vient aider les élèves dans leur quête d'autonomie**, une vraie victoire pédagogique pour tout enseignant. C'est également un outil pour aborder sereinement la transposition, étape souvent nécessaire dans le cadre de réarrangements, ou réinterprétation avec des chanteurs aux tessitures différentes.

Enfin, c'est assez exceptionnel pour le noter, cette méthode a été intégralement pensée, conçue et rédigée par une équipe constituée d'élèves, autour d'un enseignant. Plus que tout, cette technique se veut être un outil à l'usage des élèves et des étudiants en cours d'apprentissage. Il était donc prioritaire que ces derniers s'en emparent et se l'approprient.

Le premier chapitre s'intéresse en particulier au relevé de structure, ossature formelle de toute pièce.

Le deuxième chapitre est consacré au relevé d'accords. Cette partie traite donc des bases théoriques, des notions d'harmonisation et de cadences, nécessaires pour travailler sans instrument et gagner du temps lors du relevé d'accords.

Je tiens à remercier ici les personnes qui ont contribué à la fondation de cette méthode et la conception de ce manuel. Tous les élèves qui ont fréquenté et qui fréquentent le département Musiques Actuelles du CRD d'Evreux ont réellement pensé cet outil qui ne cesse d'évoluer, notamment Denis Desperez, qui m'a convaincu de mettre sur papier cette méthode mais aussi Michel Piedvache, Martin Saez, Enguerrand Barrandon, Vinciane Gotti, Frédérique Louvat, Louis Isidore et beaucoup d'autres. Les regards bienveillants de mes collègues enseignants au CRD mais aussi dans d'autres établissements m'ont beaucoup apporté : Eric Traissard, Richard Maria, Sébastien Guillaume, Pascal Lamy et toute l'équipe du CEM, l'équipe de la MJC d'Evreux, Jean-Hughes Berville, Sébastien Rault et Clément Dumesnil.

Table des matières

1 Le relevé de structure.....	7
1.1 Travail préparatoire : P.M.D.....	7
1.1.1 P = Pulsation : quel est le tempo ?.....	7
1.1.2 M = Mesure : de combien de temps se compose la mesure ?.....	7
1.1.3 D = Débit : quel est le débit ?.....	7
1.2 Le relevé de structure.....	8
1.2.1 Les carrés.....	8
1.2.2 Notation des parties et nomenclature.....	9
1.2.2.1 Les abréviations courantes.....	9
1.2.2.2 Les cas particuliers.....	9
1.2.2.3 Le minutage.....	9
1.3 Report du relevé de structure sur la partition.....	11
1.3.1 Le rythme des changements d'accords.....	11
1.3.2 les récurrences dans les suites d'accords.....	11
1.4 Pour une approche intuitive du relevé d'accords.....	13
1.4.1 Généralités.....	13
1.4.2 A propos de l'Ear Training.....	13
1.4.3 la méthode carrée : un exemple.....	14
2 Le relevé d'accords.....	15
2.1 Harmonisation de la gamme majeure.....	15
2.1.1 Définitions.....	15
2.1.1.1 La notion de gamme.....	15
2.1.1.2 Harmonisation.....	15
2.1.2 Les intervalles.....	16
2.1.2.1 Nomenclature.....	16
2.1.2.2 Méthode de calcul d'intervalles.....	16
2.1.3 Synthèse : chiffrage de l'harmonisation de la gamme majeure.....	16
2.1.4 En pratique : la tonalité d'un morceau.....	17
2.1.4.1 Généralités.....	17
2.1.4.2 Harmonisation de la tonalité générale du morceau.....	17
2.1.4.2.1 La gamme issue de la tonalité.....	17
2.1.4.2.2 Si l'accord de base est mineur : la relative majeure.....	17
2.1.4.2.3 Harmonisation de la gamme.....	18
2.1.4.3 Avec de la méthode on gagne du temps.....	18
2.2 Fonction tonale des accords et cadences.....	19
2.2.1 Le triton comme axe central de la musique tonale.....	19
2.2.1.1 Définition.....	19
2.2.1.2 Classification des accords de la gamme majeure.....	19
2.2.2 Les cadences.....	20
2.2.2.1 Exemple.....	20
2.3 Les substitutions.....	21
2.3.1 L'approche chromatique.....	21
2.3.1.1 La cadence plagale mineure : le IV-.....	21
2.3.1.2 L'accord augmenté : #5.....	21
2.3.1.3 La substitution tritonique.....	22
2.3.2 L'emprunt au mineur parallèle.....	22
2.3.2.1 Correspondance entre les tonalités.....	22
2.3.2.2 Le cas du VIIbΔ.....	22
2.3.3 Les dominantes secondaires.....	23
2.3.3.1 Règle générale.....	23
2.3.3.2 Le V de II ou VI7.....	23
2.3.3.3 Le V de III ou VII7.....	23
2.3.3.4 le V de IV ou I7.....	23
2.3.3.5 Le V de V ou II7.....	24
2.3.3.6 Le V de VI ou III7.....	24
2.3.3.7 Le V de VII ou #IV7.....	24

Mais qu'est-ce que c'est ?

titre : LOST ON YER MERRY WAY

version : Album "Sunday"

P: 90 bpm

compositeur : JASON LYTLE

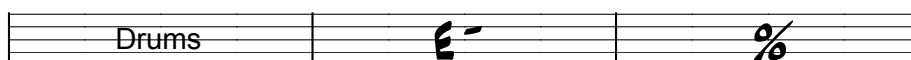
M: 4 temps

interprète : GRANDADDY

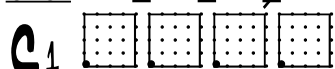
D: binaire

durée : 6'21"

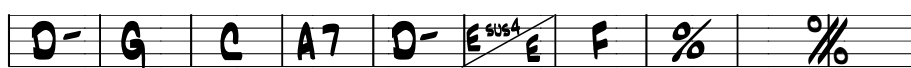
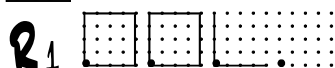
0'00"



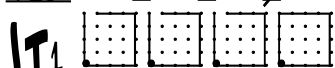
0'10"



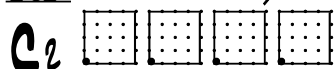
0'53"



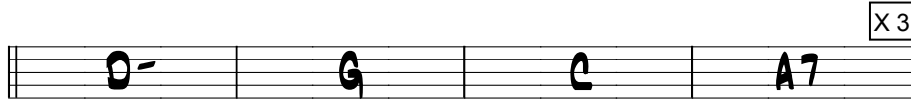
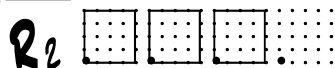
1'20"



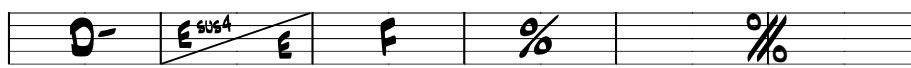
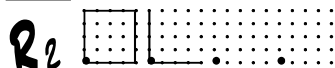
2'02"



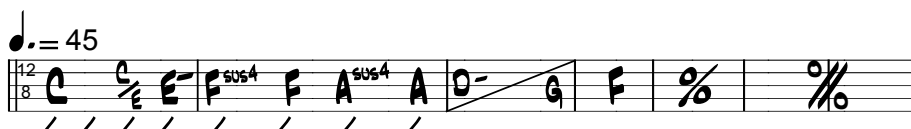
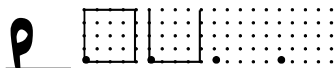
2'45"



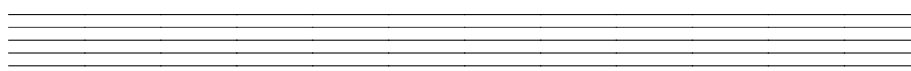
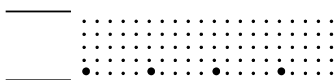
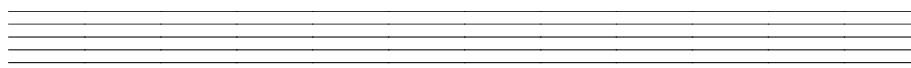
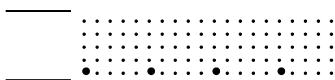
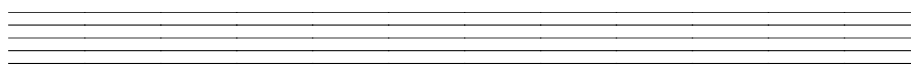
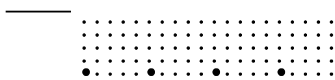
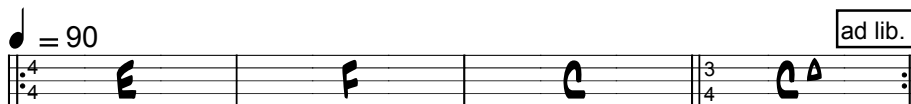
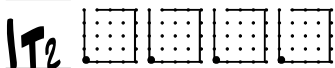
3'19"



3'35"



4'14"



1 Le relevé de structure

Que ce soit pour mettre ses idées au clair, découvrir ce qui fait qu'un morceau en particulier vous surprend ou pour être capable de jouer à plusieurs rapidement une composition, **le relevé de structure est l'élément primordial et le premier exercice à maîtriser**. Mais s'il est efficace, c'est la méthode et le travail préparatoire qui sera déterminant dans la qualité du résultat final.

1.1 Travail préparatoire : P.M.D

Loin d'être une maladie psychiatrique, le PMD est l'acronyme de **Pulsation/Mesure/Débit**, **3 questions essentielles auxquelles il faut répondre avant toute chose**. La dimension du musicien est le temps (bien que l'espace en soit une deuxième, souvent ignorée). Il est donc capital de bien calibrer le déroulement musical du temps, fondation architecturale du relevé.

1.1.1 P = Pulsation : quel est le tempo ?

Où sont les pulsations? Bien que la réponse ne puisse se résumer à une formule toute faite, on prendra la plupart du temps la grosse caisse (sur le 1er et 3è temps) et la caisse claire (2 et 4è temps) comme éléments de référence. Pour la vitesse du tempo, on prendra en référence un morceau dont on connaît le tempo (« Come As You Are » de Nirvana est à : 120 BMP, Battements Par Minute) et on jugera si le tempo est le même, un peu plus lent (« Back In Black » de AC/DC = 90 BPM), franchement plus lent (« Let It Be » des Beatles = 76 BPM) ou plus rapide (« A Hard Day's Night » des Beatles = 140 BPM). Un tempo de 60 BPM revient à dire qu'il y a 60 battements par minutes, donc dans ce cas, un battement = 1 seconde. On utilisera ensuite un métronome pour affiner le résultat. On reportera le tempo sur la feuille, qu'on exprimera donc en BPM.

1.1.2 M = Mesure : de combien de temps se compose la mesure ?

Il faut considérer ici seulement la mesure au niveau des temps qui la constituent, la plupart du temps 3 ou 4. La mesure peut cependant être impaire (5, 7 ou 9 temps par exemple) ou complexe (4+3+4, ...).

1.1.3 D = Débit : quel est le débit ?

Entre les pulsations, est-ce que l'on peut penser en binaire (décomposition du temps en 2 parties égales) ou en ternaire (3 parties égales) ?

Une fois ce travail fait, vous le noterez en haut de votre feuille de relevé de structure. Par exemple :

titre : Back In Black

P : noire = 90

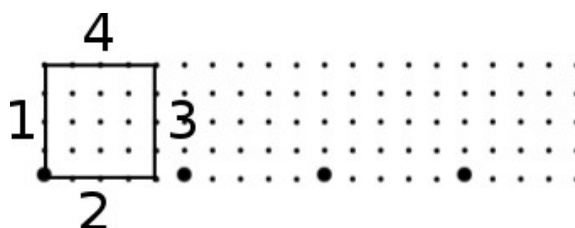
M : 4 temps

D : binaire

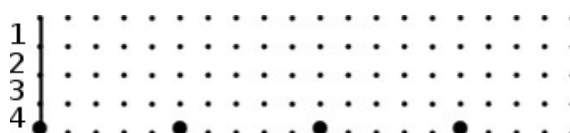
1.2 Le relevé de structure

1.2.1 Les carrés

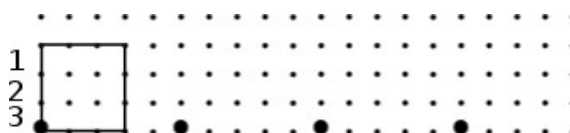
Il s'agit maintenant de relever clairement la durée de chaque partie de la chanson. Pour y arriver, on utilise **une feuille spéciale (exemple en dernière page)**, une feuille de méthode carrée. Les points situés dans la marge servent de trame afin de constituer des carrés. Chaque côté d'un carré représente une mesure. L'ordre dans lequel on constitue les carrés est symbolisé ici par des chiffres.



On trace donc un trait pour faire une mesure à 4 temps; chaque point relié à un autre représente donc 1 temps.

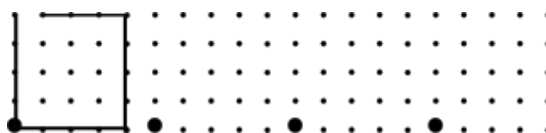


Pour le cas d'une mesure à 3 temps, on pourra faire des lignes représentant les 3 temps de chaque mesure.



Si l'on rencontre une mesure différente, comme une mesure impaire ou complexe, on pourra la signaler en la représentant avec un côté plus court.

exemple : Lost On Yer Merry Way de Grandaddy



Dans ce morceau, on trouve un interlude (entre le refrain et le couplet suivant) constitué de 3 mesures à 4 temps et d'une mesure à 3 temps. On le voit bien sur le relevé ci-dessus.

On peut d'ailleurs écrire le P.M.D pour Lost On Yer Merry Way comme suit :

P : ♩ = 90

M : 4/4

D : binaire

1.2.2 Notation des parties et nomenclature

Afin d'exposer clairement la structure, il faut utiliser **un langage d'abréviations en début de ligne pour nommer chaque partie**, aller à la ligne en fin de partie, ou avant la répétition d'une partie.

1.2.2.1 Les abréviations courantes

I = Introduction

C = couplet

R = refrain

P = pont = passage qui rompt l'alternance couplet-refrain dans un morceau, donne une impression de « chanson dans la chanson ».

It = Interlude = passage court situé entre un refrain et le couplet suivant

pré R = pré Refrain = passage entre un couplet et un refrain

O = Outro = dernière partie de la chanson

S = Solo = improvisation

Pour certaines structures comme dans le jazz, il est souvent préférable d'utiliser des lettres A, B, C...

1.2.2.2 Les cas particuliers

Il faut garder à l'esprit que **cette nomenclature est une base**. L'essentiel reste que toutes les personnes consultant une structure sous forme de Feuille Carrée sachent ce que veut dire chaque abréviation. **Ce langage est donc ouvert** à toutes sortes de "patois, accents ou autres dialectes parallèles". Il est possible par exemple de signifier qu'on a reconnu la récurrence d'une structure en inscrivant le signe = entre deux carrés similaires. On peut aussi écrire "break", dans l'angle d'un carré, ou encore g ou b, pour signifier l'entrée d'une guitare ou d'une basse. Si un instrument effectue une improvisation sur une partie de la structure, il est possible de la légender comme "Vsolo". Cette nomenclature est donc ouverte, c'est une grille, une base de langage à s'approprier.

1.2.2.3 Le minutage

Il peut s'avérer nécessaire de noter le minutage de certaines parties, afin de les réécouter plus facilement sur l'enregistrement. Cela permet de gagner du temps pour comparer certains passages qui semblent similaires.

La page suivante représente le relevé de structure de "Lost On Yer Merry Way" de Grandaddy.

titre : LOST ON YER MERRY WAY

version : Album "Sumday"

P: 90 bpm

compositeur : JASON LYTTLE

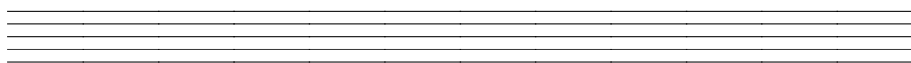
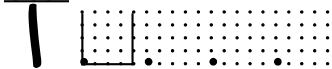
M: 4 temps

interprète : GRANDDADDY

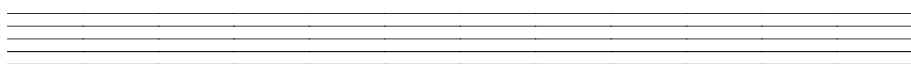
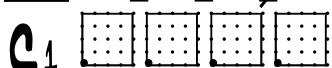
D: binaire

durée : 6'21"

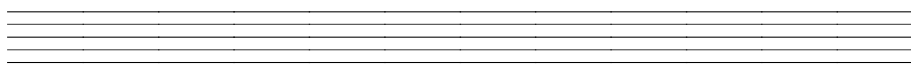
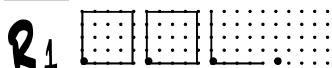
0'00"



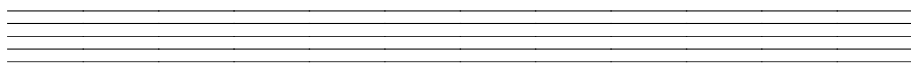
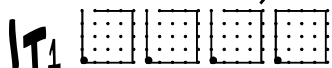
0'10"



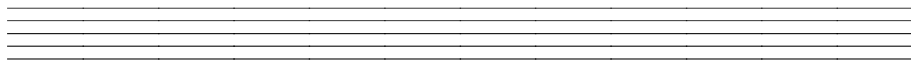
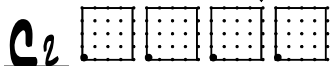
0'53"



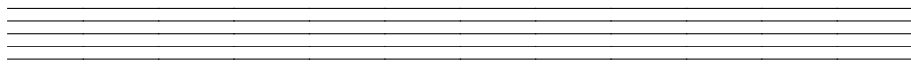
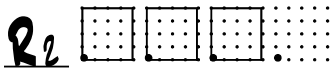
1'20"



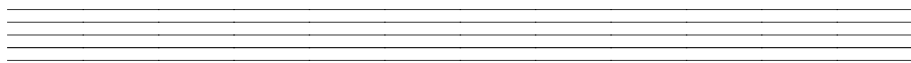
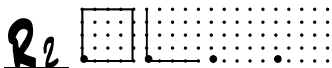
2'02"



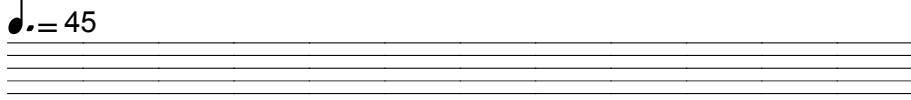
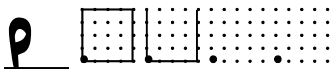
2'45"



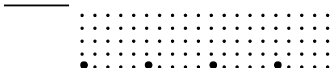
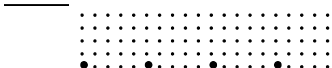
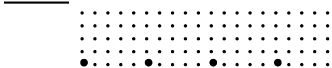
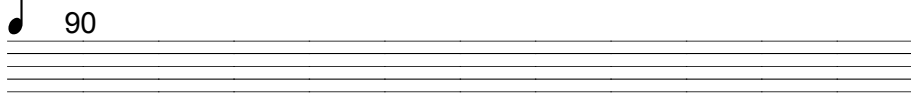
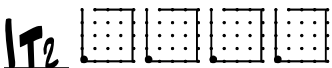
3'19"



3'35"



4'14"



1.3 Report du relevé de structure sur la partition

C'est l'étape qui fait le lien entre le relevé de structure et le relevé d'accords; il faut maintenant reporter ce relevé de structure en face de chaque partie du morceau. L'exercice peut paraître assez simple, car il suffit de compter et diviser la ou les lignes de portées concernées suivant le nombre de mesures de chaque partie, figuré dans la marge par les carrés. Cependant, il faut également prendre en compte 3 choses.

1.3.1 Le rythme des changements d'accords

Il est important d'identifier **la fréquence à laquelle les accords changent**. Très souvent elle est constante, mais certaines cassures se produisent parfois. Il est alors assez judicieux de les noter. Par exemple, si les accords d'un morceau changent de manière générale au rythme de la mesure, il est important de noter dans la partition les passages où les accords changent plus rapidement. Avec un signe dans la mesure comme une barre scindant la mesure en deux pour signifier que la mesure est composée de deux accords, on peut gagner un certain temps. Par contre, s'il y a 4 accords dans la mesure (1 accord par temps) il est préférable d'écrire chaque accord à la suite les uns des autres. De même, si l'on entend qu'un accord se répète sur plusieurs mesures, il est bon de le noter (quand bien même on ne connaît pas encore cet accord) par le biais d'un signe tel que % dans les mesures où il se répète.



1.3.2 les récurrences dans les suites d'accords

Dans le but d'éviter d'écrire plusieurs fois la même chose, les récurrences peuvent se noter entre les carrés avec des signes tels que = ou ≠ par exemple. Cela permet de les reporter dans la partition sous forme de signes de répétition (barres de reprise ou boîtes de répétition).

0'10" C ₁ [] [] [] [] = = ≠	0'00" [] [] [] [] =	0'29" C ₁ [] [] [] [] =
0'53" R ₁ [] [] [] [] = = ≠	0'04" C ₁ [] [] [] [] =	C ₁ [] [] [] []
1'20" I ₁ [] [] [] [] = = ≠	0'37" R ₁ [] [] [] [] =	1'01" I ₁ [] [] [] [] =
2'02" C ₂ [] [] [] [] = = ≠	0'54" C ₂ [] [] [] [] =	1'10" R ₁ [] [] [] [] =

titre : LOST ON YER MERRY WAY

version : Album "Sumday"

P: 90 bpm

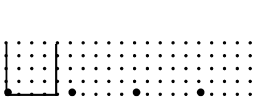
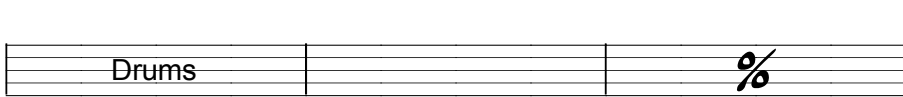
compositeur : JASON LYTTLE

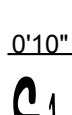
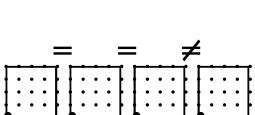
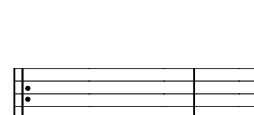
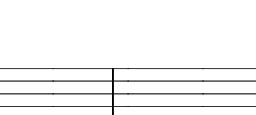
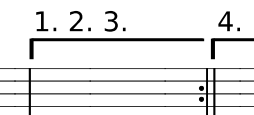
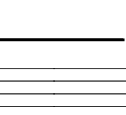
M: 4 temps

interprète : GRANDADDY

D: binaire

durée : 6'21"

0'00"   

0'10"       

1.4 Pour une approche intuitive du relevé d'accords

1.4.1 Généralités

La méthode carrée n'a pas pour but d'expliquer dans le détail la théorie de la musique tonale. Un deuxième tome est là pour décrire et aider à l'enseignement de ce pan de la Formation Musicale. Nous nous attarderons ici seulement sur quelques points qui nous intéressent : le relevé intuitif à l'oreille, à l'aide de l'instrument.

1.4.2 A propos de l'Ear Training

L'Ear Training est l'entraînement qu'un musicien pratique afin de trouver d'oreille, une ou plusieurs notes (accords) hauteur/durée/intensité/timbre. Ici, nous aborderons la question de manière très pragmatique. La reconnaissance d'accords, par exemple, est une chose complexe; on parle de couleur, de sensations, bref, le vocabulaire prouve que l'exercice est périlleux, au moins dans les premiers temps. Voici une technique (qui en vaut d'autres) pour progresser avec méthode dans l'Ear Training. Elle nécessite un préalable : **être capable techniquement de passer en "boucle" (en répétition) l'extrait précis que l'on veut relever**. C'est par l'écoute répétée que l'on pourra affiner sa capacité à reconnaître les hauteurs, en comparant continuellement le modèle avec ce que l'on joue. donc :

a/ on met **en boucle l'extrait** que l'on veut relever. Il faut donc une maîtrise minimum de l'outil informatique pour isoler un passage en particulier d'une œuvre et l'écouter en continu.

b/ **on cherche la fondamentale de l'accord**, on joue donc une note au hasard dans le grave (guitare ou clavier)

c/ **on monte ou on descend chromatiquement**, lentement, en comparant chaque note au modèle, jusqu'à croiser la fondamentale du modèle.

d/ Il arrive un moment où la réponse paraît évidente. Il reste à **construire un accord à partir de cette note** fondamentale. On suppose *a priori* que c'est un accord majeur, on argèpe donc : fondamentale / tierce majeure / quinte juste.

e/ On **écoute et on vérifie** que c'est le bon accord. Si il ne correspond pas, on essaie sa version mineure.

Grâce à cette technique et avec de l'entraînement, on peut trouver les accords assez vite et sans avoir à trop chercher.

On peut se demander si il y a une logique à l'enchaînement des accords, pourquoi certains se retrouvent régulièrement, quels raccourcis on peut emprunter... Bref, en connaissant le fonctionnement logique de l'harmonie tonale, il est possible de gagner encore plus de temps pour relever les accords d'une pièce.

1.4.3 la méthode carrée : un exemple

titre : LOST ON YER MERRY WAY

version : Album "Sunday"

P: 90 bpm

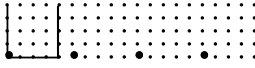
compositeur : JASON LYTLE

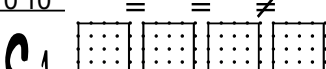
M: 4 temps

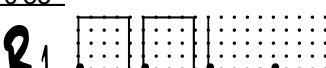
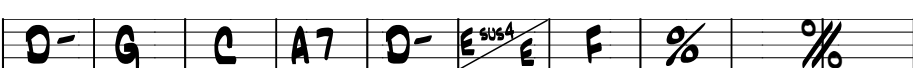
interprète : GRANDADDY

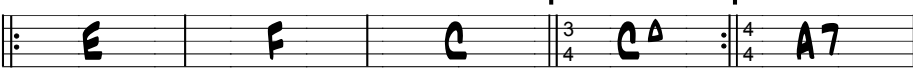
D: binaire

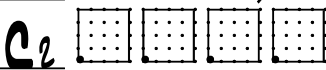
durée : 6'21"

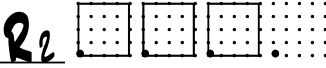
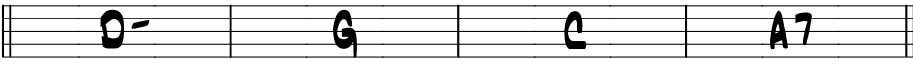
0'00"   

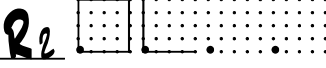
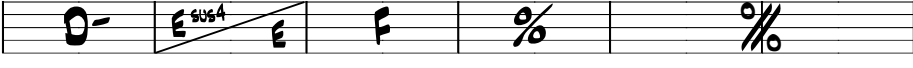
0'10"   1. 2. 3. 4.

0'53"   1. 2. 3. 4.

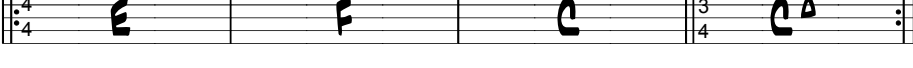
1'20"   1. 2. 3. 4.

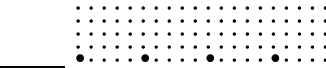
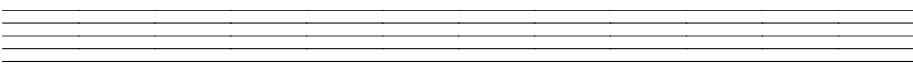
2'02"   1. 2. 3. 4.

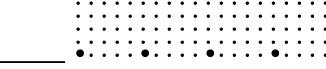
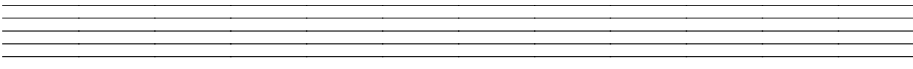
2'45"   X 3

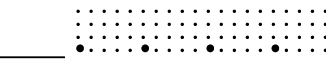
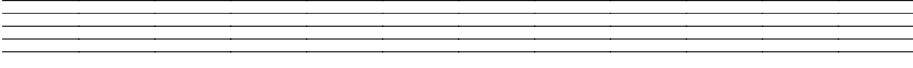
3'19"  

3'35"   ♩ = 45

4'14"   ♩ = 90 ad lib.

2 Le relevé d'accords

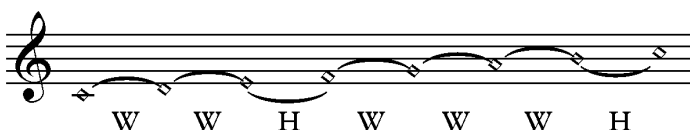
2.1 Harmonisation de la gamme majeure

2.1.1 Définitions

2.1.1.1 La notion de gamme

La gamme majeure est construite sur une progression fixe entre les degrés : ton, ton, 1/2ton, ton, ton, ton, 1/2ton. On note les tons avec l'abréviation W pour Whole et les demi-tons avec H pour Half. L'enchaînement des degrés dans la gamme majeure est donc : **W-W-H-W-W-W-H**.

Note de départ : do
Tonalité Do Majeur



Avec une note de départ différente, il faut ajuster les hauteurs des degrés à l'aide de bémols ou de dièses pour maintenir cet équilibre.

Note de départ : mi
Tonalité Mi Majeur



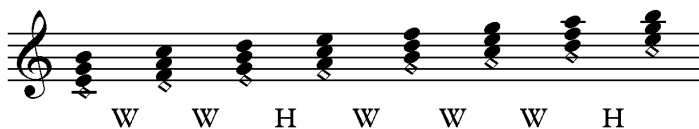
Note de départ : mib
Tonalité Mib Majeur



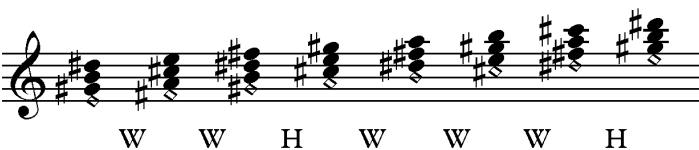
2.1.1.2 Harmonisation

Harmoniser la gamme majeure revient à **construire des accords en empilant des tierces** de la gamme sur chaque degré de cette gamme.

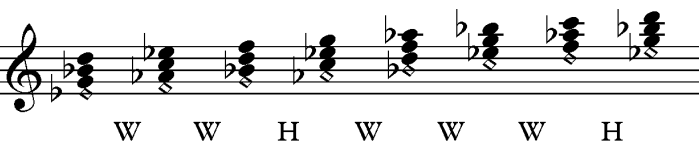
Note de départ : do
Tonalité Do Majeur



Note de départ : mi
Tonalité Mi Majeur



Note de départ : mib
Tonalité Mib Majeur



2.1.2 Les intervalles

2.1.2.1 Nomenclature

Fondamentale : A = la, B = si, C = do ...

Nom de l'intervalle	Taille de l'intervalle	nomenclature
Seconde mineure	½ ton	b2
Seconde majeure	1 ton	(on n'écrit rien)
Tierce mineure	1 ton ½	-m/min
Tierce majeure	2 tons	(on n'écrit rien)
Quarte juste	2 tons ½	(on n'écrit rien)
Quarte augmentée	3 tons	#4
Quinte diminuée	3 tons	b5
Quinte juste	3 tons ½	(on n'écrit rien)
Quinte augmentée	4 tons	#5
Sixte mineure	4 tons	b6
Sixte majeure	4 tons ½	6
Septième mineure	5 tons = fondamentale – 1 ton	7
Septième majeure	5 tons ½ = fondamentale – ½ ton	Δ/M7/Maj7

Exemples	explication
A-7	Fondamentale la / tierce mineure / quinte juste / septième mineure
F#Δ	Fondamentale fa# / tierce majeure / quinte juste / septième majeure
G-7b5 = GØ	Fondamentale sol / tierce mineure / quinte diminuée / septième mineure

n.b. : on notera la quinte après la septième pour éviter un chiffrage illisible type G-b57

2.1.2.2 Méthode de calcul d'intervalles

a/ quel type d'intervalle (tierce quinte...) : **compter les notes de l'intervalle.**

b/ caractériser l'intervalle (majeur, mineur, juste...) : **compter les tons d'une main et les demi-tons de l'autre.**

2.1.3 Synthèse : chiffrage de l'harmonisation de la gamme majeure

Quelque soit la note de départ, en respectant l'échelle majeure (ton ton 1/2ton ton ton ton 1/2 ton), on aura **les mêmes types d'accords sur les mêmes degrés.**

Note de départ : do
Tonalité Do Majeur

Note de départ : mi
Tonalité Mi Majeur

Note de départ : mib
Tonalité Mib Majeur

Règle générale :

IΔ II-7 III-7 IVΔ V7 VI-7 VIIØ IΔ

2.1.4 En pratique : la tonalité d'un morceau

2.1.4.1 Généralités

Il n'existe pas de formule ou de règle absolue pour déterminer la tonalité générale d'un morceau. On trouve la réponse bien souvent **en écoutant l'accord "de base" du morceau, celui qui paraît être l'accord vers lequel on revient toujours, sur lequel le morceau pourrait commencer ou finir** (ce qui se vérifie dans la majorité des cas, le premier et le dernier accord sont le même et déterminent la tonalité générale). Cela reste une règle, et comme toute règle, elle connaît des exceptions. Cependant, bien que cette approche soit assez empirique, elle permet une écoute assez ciblée de l'échafaudage harmonique d'un morceau.

2.1.4.2 Harmonisation de la tonalité générale du morceau

2.1.4.2.1 La gamme issue de la tonalité

Si l'accord de base est Sol Majeur, il faut **construire la gamme de Sol Majeur** en utilisant la règle : ton ton 1/2 ton ton ton 1/2 ton. Cependant, il faut considérer quelques exceptions telles que le blues. Dans cette forme, les accords sont tous du type X7, pourtant, ce ne sont pas des 5^è degrés.

On peut écrire dans un premier temps :

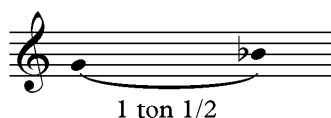


On se rend compte qu'entre mi et fa il devrait y avoir 1 ton, or il n'y a qu'1/2 ton. Du coup, il faut modifier en altérant le fa avec :

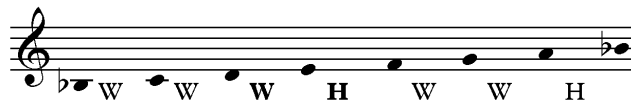


2.1.4.2.2 Si l'accord de base est mineur : la relative majeure

Si l'accord de base du morceau est mineur, il faut dans un premier temps considérer que cette tonalité est la relative mineure d'une tonalité majeure. Cette tonalité mineure est située une tierce mineure (1 ton 1/2) en-dessous de sa relative majeure. Pour Sol mineur comme accord de base, on pensera donc que l'on est dans la tonalité majeure 1 ton 1/2 au-dessus c'est-à-dire Sib Majeur.



Il faut donc ensuite construire la gamme de sib majeur :



Il devrait y avoir seulement $\frac{1}{2}$ ton entre ré et mi et 1 ton entre mi et fa. On modifier avec :



2.1.4.2.3 Harmonisation de la gamme

Il ne reste plus qu'à harmoniser la gamme en question. Pour Sib Majeur on aura :

Note de départ : sib
Tonalité sib Majeur

Règle générale : IΔ II-7 III-7 IVΔ V7 VI-7 VIIØ IΔ

2.1.4.3 Avec de la méthode on gagne du temps

Il devient plus évident maintenant de trouver les autres accords du morceau que l'on doit relever. **Moins de possibilités d'accords à explorer dans un premier temps, cela permet d'avancer plus vite.**

Cependant, il ne faut pas oublier qu'il faut noter les accords au bon endroit. Pour cela il faut commencer par reconnaître les changements d'accords.

- Ont-ils lieu régulièrement ?
- Quelle est leur fréquence ?
- Certains accords reviennent-ils à d'autres moments ?

Ce sont autant de questions qu'il faut se poser, afin de noter au-dessus de la portée des repères de répétition, des césures dans les mesures...

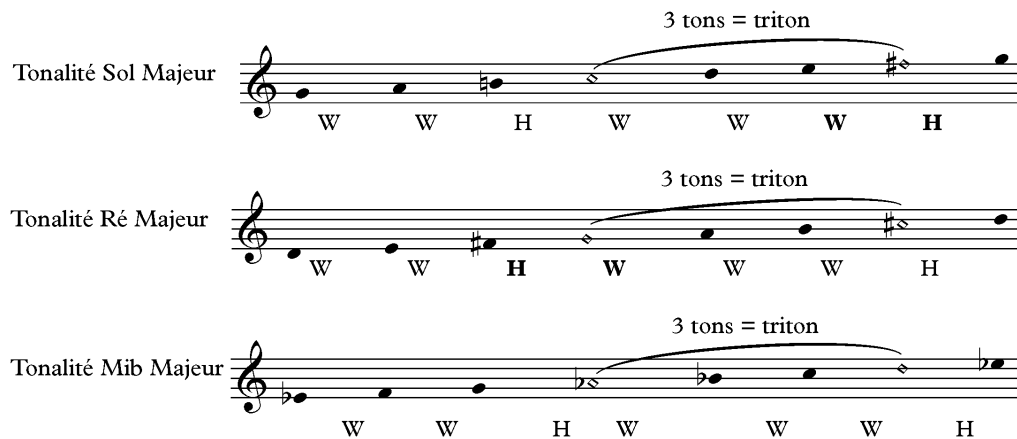
2.2 Fonction tonale des accords et cadences

2.2.1 Le triton comme axe central de la musique tonale

2.2.1.1 Définition

Le triton est l'**intervalle dissonant de la gamme majeure**. Situé entre le 4^e et le 7^e degré, constitué de 3 tons, il est le seul intervalle de la sorte de la gamme majeure. Il est réversible : fa-si = 4^{te} augmentée = 3 tons = si-fa = 5^{te} diminuée = 3 tons.

Très apprécié dans les musiques actuelles pour son aspect dissonant (dans le blues, le jazz et le rock notamment), il est l'axe autour duquel se forge toute la logique harmonique de la musique tonale occidentale.



2.2.1.2 Classification des accords de la gamme majeure

Il est essentiel de bien comprendre que les accords de la gamme majeure ont tous une fonction précise. C'est justement le triton et son apparition partielle ou totale dans ces accords qui permet de définir leur fonction.

- **t : accords de tonique** : absence du quatrième degré : accords des 1^{er}, 3^{ème} et 6^{ème} degrés
- **sd : accords de sous-dominante** : contiennent le quatrième degré : accords des 2^{ème} et 4^{ème} degrés
- **d : accords de dominante** : contiennent le triton : accords des 5^{ème} et 7^{ème} degrés

Accords de Tonique (pas de 4 ^e degré)	Accords de sous-dominante (4 ^e degré)	Accords de dominante (triton)
I / III / VI	II / IV	V / VII

2.2.2 Les cadences

La musique tonale s'oriente autour de la création et de la résolution d'une tension harmonique : apparition du 4^e degré / apparition du triton / résolution par la disparition du triton. Voici des cadences les plus courantes :

- cadence parfaite : V/I (dominante/tonique)
- cadence complète : IV/V/I (cadence parfaite amenée par la sous-dominante)
- cadence plagale : IV/I (sous-dominante/tonique)

Au sein d'une même famille (tonique, sous-dominante ou dominante), les accords sont interchangeables : IV - V - I = II - VII - VI = II - V - I = IV - V - VI

Il faut noter que ceci est assez théorique. Lorsque des accords accompagnent un thème, il faut prendre en compte la mélodie, toutes les formules ne seront pas harmonieuses.

2.2.2.1 Exemple

Nous utiliserons ici une pièce emblématique du répertoire Moderne du début du XX^e siècle, la "Pavane pour une infante défunte" de Maurice Ravel. C'est un exemple assez intéressant à plusieurs titres :

- une pièce annonciatrice d'un tournant de la musique savante au XX^e siècle (travail sur les mélanges de timbres de l'orchestre).
- L'utilisation claire et assumée d'accords à 4 sons et plus, d'une écriture harmonique plutôt singulière pour l'époque.

Tonalité Sol Majeur donc harmonisation avec : G Δ A-7 B-7 C Δ D7 E-7 F# $\emptyset$

Suite d'accords	G Δ	C Δ	D7	E-7	A-7	D7	G Δ	C Δ	F# $\emptyset$	B-7	D7
Fonction tonale	T	Sd	D	T	Sd	D	T	Sd	D	T	D

On observe donc une structure harmonique faite de cadences complètes (sous-dominante/dominante/tonique) qui s'enchaînent inlassablement, participant à l'effet "voyage immobile et mélancolique" que procure ce premier thème.

2.3 Les substitutions

Comme nous l'avons vu précédemment, le fait de remplacer un accord de sous-dominante (IV) par un autre accord de sous-dominante (II), est déjà une substitution (diatonique). **Les substitutions peuvent également se définir par l'emploi de certains accords hors tonalité.** La substitution peut être :

- l'emploi d'un accord étranger à la tonalité générale pour **amener un autre accord de la tonalité**
- la suggestion d'un accord par l'emploi d'un autre accord hors tonalité qui lui est lié.

Ce chapitre consacré aux substitutions aborde la question sous l'angle de l'harmonie. Il est important de noter que, malgré la réalité de cette harmonie, les mélodies qu'accompagnent ces accords rendent certaines substitutions impossibles, désagréables ou absurdes.

2.3.1 L'approche chromatique

Il est possible d'expliquer l'emploi de certains accords hors tonalité par l'approche chromatique, c'est-à-dire d'**aller d'un accord vers un autre en modifiant le moins de notes possible.**

2.3.1.1 La cadence plagale mineure : le IV-

La cadence plagale est constituée généralement de l'enchaînement des degrés IV et I.



Il est possible de modifier légèrement le IV^e degré pour approcher chromatiquement l'accord suivant. En jouant le IV mineur, l'accord suivant se trouve en baissant la fondamentale et la tierce d'un demi-ton seulement.



2.3.1.2 L'accord augmenté : #5

C'est un peu le cas inverse du IV mineur. Si l'on considère l'enchaînement des degrés I vers IV on a en Do majeur :

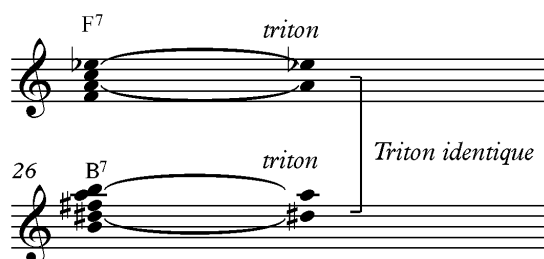


Si l'on veut approcher chromatiquement le IV^e degré, il faut donc augmenter le sol d'un demi ton, ce qui donnera un accord avec une quinte augmentée et un enchaînement du type :



2.3.1.3 La substitution tritonique

Si l'on considère un accord chiffré 7, on admettra qu'on peut le substituer par un autre accord contenant le même triton. Cet accord peut être un autre accord chiffré 7 et distant du premier de 3 tons.



2.3.2 L'emprunt au mineur parallèle

2.3.2.1 Correspondance entre les tonalités

Si l'on considère un morceau en Do Majeur, on pourra parfois utiliser des accords tirés de Do mineur naturel, sa tonalité homonyme. Cette tonalité est la relative mineure de Mib Majeur (située 1 ton et ½ en-dessous de sa relative majeure). C-7 est d'ailleurs bien l'accord du VI^e degré de Eb.

	C ^Δ	D ⁻⁷	E ⁻⁷	F ^Δ	G ⁷	A ⁻⁷	B ^Ø
Tonalité de Do Majeur							
	I	II	III	IV	V	VI	VII
	C ⁻⁷	D ^Ø	E ^{bΔ}	F ⁻⁷	G ⁻⁷	A ^{bΔ}	B ^{b7}
Tonalité de Do mineur naturel (tonalité parallèle)							
Degrés dans la relative majeure (Mib Majeur)	VI	VII	I	II	III	IV	V
Degrés dans la gamme mineure (Do mineur naturel)	I-7	IIØ	bIIIΔ	IV-7	V-7	bVIΔ	bVII7

On peut donc intervertir les degrés de même chiffre entre eux. On peut expliquer l'emploi du IV- en place du IV^Δ par l'approche chromatique, mais également par l'emprunt au mineur.

2.3.2.2 Le cas du VIIb^Δ

Même s'il n'est pas lié directement au mineur naturel (bVII7), on rencontre souvent et on considère correcte cette substitution VIIb^Δ.

2.3.3 Les dominantes secondaires

2.3.3.1 Règle générale

La dominante secondaire peut se définir comme l'emploi d'un accord de dominante en place d'un accord diatonique (construit sur un degré diatonique donc) et se résolvant sur un accord diatonique.

Do Majeur	CΔ	D-7	E-7	FΔ	G7	A-7	Bø
Degré de la tonalité	I	II	III	IV	V	VI	VII
Dominante des degrés	V7 / I	V7 / II	V7 / III	V7 / IV	V7 / V	V7 / VI	X
En Do Majeur	G7	A7	B7	C7	D7	E7	X
Autre appellation	V7	VI7	VII7	I7	II7	III7	X

2.3.3.2 Le V de II ou VI7

Titre : Oleo de Sonny Rollins

tonalité générale : Sib Majeur => BbΔ C-7 D-7 EbΔ F7 G-7 Aø

A : BbΔ **G7** C-7 F7

Accords	BbΔ	G7	C-7	F7
Degrés	I	V / II	II	V

G7 n'appartient pas à Sib Majeur, ce devrait être G-7. G7 est la dominante du II^e degré, c'est-à-dire de C-7 en Sib Majeur.

2.3.3.3 Le V de III ou VII7

Titre : Sexy Sadie des Beatles

tonalité générale : Sol Majeur => GΔ A-7 B-7 CΔ D7 E-7 F#ø

couplet : G **F#7** B- C D G

Accords	G	F#7	B-	C	D	G
Degrés	I	V / III	III	IV	V	I

F#7 n'appartient pas à Sol Majeur, ce devrait être F#ø. F#7 est la dominante du III^e degré, B-7 en Sol Majeur.

2.3.3.4 le V de IV ou I7

Titre : Motion Pictures de Neil Young

tonalité générale : Do Majeur => CΔ D-7 E-7 FΔ G7 A-7 Bø

couplet : C CΔ **C7** F D7 C

Accords	C	CΔ	C7	F	D7	C
Degrés	I	IΔ	V / IV	IV	?	I

C7 n'appartient pas à Do Majeur, ce devrait être CΔ. C7 est la dominante du IV^e degré, FΔ en Do Majeur.

2.3.3.5 Le V de V ou II7

Titre : Motion Pictures de Neil Young

tonalité générale : Do Majeur => CΔ D-7 E-7 FΔ G7 A-7 BØ

couplet : C CΔ C7 F **D7** C

Accords	C	CΔ	C7	F	D7	C
Degrés	I	IΔ	V / IV	IV	V / V	I

D7 n'appartient pas à Do Majeur, ce devrait être D-7. D7 est la dominante du V^e degré, G7 en Do Majeur.

2.3.3.6 Le V de VI ou III7

Titre : Where Is My Mind des Pixies

tonalité générale Mi Majeur => EΔ F#-7 G#-7 AΔ B7 C#-7 D#Ø

couplet : E C#- **G#** A

Accords	E	C#-7	G#	A
Degrés	I	VI	V / III	IV

G# n'appartient pas à Mi Majeur, ce devrait être G#-7. G# est la dominante du VI^e degré, C#-7 en Mi Majeur.

2.3.3.7 Le V de VII ou #IV7

Cet accord n'est pas une dominante secondaire, car il n'est pas fixé sur un degré diatonique de la tonalité. Par exemple, pour la tonalité de Do Majeur, le V/VII serait la dominante de Si, donc Fa#. Or, Fa# n'appartient pas à Do majeur, ce n'est donc pas une dominante secondaire.

titre : _____

version: _____

P: _____

compositeur : _____

M: _____

interprète : _____

D: _____

durée : _____

