

Quelques règles de base pour composer un contre-chant (en musique traditionnelle)

Louis JEANNEQUIN

Préalable

Je ne suis pas un savant de la musique. C'est la passion qui m'a conduit à me cultiver dans le domaine de l'harmonie et du contrepoint, guidé parfois par des musiciens professionnels, et beaucoup par explorations autodidactes. C'est le goût de transmettre qui m'amène à avoir envie de faire profiter aux autres de mon relatif savoir. Mais je ne suis pas à l'abri d'erreur et d'imprécisions. Et je prie les plus savants que moi de m'en excuser.

Dans ce texte, je fais référence à des notions d'harmonie que j'ai également développées dans un autre écrit : « Notions d'harmonie » qu'il peut être utile de lire si les fondamentaux ne sont pas suffisamment intégrés.

Le contrepoint, d'où vient le contre-chant (ou contrechant) est une pratique très ancienne de la musique, mais surtout dans la musique dite savante. En musique populaire, la pratique du contre-chant est relativement récente. Elle est sans doute la conséquence du développement de nouveaux moyens techniques d'écoute et de diffusion de la musique. Ces moyens ont permis de mettre en évidence des harmonies, et des polyphonies jusque dans le rock. La chanson flirte alors parfois avec la musique savante. Nos sensibilités contemporaines, nos goûts et nos attentes évoluent. Le « trad » et le folk évoluent aussi pour devenir créatifs.

Une musique traditionnelle peut avoir été composée soit dans le système tonal, soit dans un système modal.

Le système tonal (musique classique occidentale) se caractérise principalement par l'alternance de tensions et de détentes du fait de la situation des intervalles dans les gammes utilisées. En conséquence, certaines notes ont des mouvements dits « obligés » qui apparaissent naturels dans les mélodies que l'on entend et que l'on fredonne, mais qu'il faut connaître dès qu'on veut composer un contre-chant. Ce sont aussi ces mouvements « obligés » qui établissent les règles de succession des accords utilisés pour harmoniser une mélodie. On parle alors d'accords fonctionnels. Notre musique populaire occidentale, et jusque dans la musique dite de variété, utilise ces règles depuis qu'elle a subi l'influence de la période classique et que l'harmonisation des mélodies a pris de l'importance.

Le système modal permet beaucoup plus de souplesse puisque la structure des gammes n'entraîne pas de mouvements obligés et que les accords ne sont pas dans une logique fonctionnelle. En réalité, l'harmonisation avec des accords, dans la musique populaire traditionnelle, est une pratique relativement récente, liée à notre culture classique. C'est autrefois le « bourdon » qui faisait office de repérage harmonique, l'importance étant donnée aux mélodies (à retenir), aux timbres des instruments, et aux rythmes pour la danse. A notre époque, une harmonisation sera alors souvent pensée en référence aux règles classiques, au risque cependant de faire perdre le caractère modale de la musique. Certains groupes de musique font d'ailleurs alterner, au cours d'un morceau, les deux caractères.

Dans la majorité des cas, quand on souhaite enrichir une mélodie avec un contre-chant, il est donc nécessaire de connaître les principales règles de base de l'harmonie classique, et du *contre-point*¹. Tout en se laissant guider par le plaisir de l'oreille, car les règles ne sont que des repères que l'on peut transgresser ensuite en connaissance de cause, du moment que c'est au service de la couleur musicale que l'on veut donner, ou respecter.

*Pour des raisons techniques, je ne peux, dans ce texte, faire les schémas explicatifs qui en faciliteraient la compréhension. J'encourage donc le lecteur à se munir d'un papier (musique) et d'un crayon pour noter **sur des portées** la composition des accords, et les flèches qui indiquent les mouvements de notes dont je fais mention.*

Contre-chant et musique populaire

Afin de garder le caractère populaire des musiques dites traditionnelles ou folkloriques, je pense qu'un contre-chant doit être aussi simple que possible. En dehors de la ligne des basses, un deuxième contre-chant est rarement utile (on ne fait pas de la musique symphonique), sauf à l'alterner avec le premier pour donner de la diversité. Il doit y avoir une cohérence mélodique qui respecte le style d'un morceau. Il peut arriver qu'un contre-chant soit une véritable seconde mélodie qui peut parfois se substituer au thème principal pendant une partie du morceau. En fait, en musique populaire de type traditionnel, nous composons le plus souvent sur trois lignes : le thème principal, le contre-chant, et les basses. L'accompagnement à la guitare, généralement mentionné qu'en accords, peut enrichir rythmiquement et harmoniquement l'ensemble.

¹ Le terme « contre » est pris ici dans le sens de « être tout contre ». Comme le disait Sasha Guitry : « Je suis contre les femmes, tout contre ».

Un contre-chant est une ligne mélodique qui doit s'harmoniser avec le chant. Deux aspects sont à prendre en compte : l'horizontalité, c'est-à-dire la mélodie, et la verticalité, c'est-à-dire l'harmonie. Ces deux aspects se composent l'un par rapport à l'autre. En fait, il faut distinguer deux catégories de notes : les *notes harmoniques* et les *notes mélodiques*.

Les notes harmoniques :

Ce sont les notes qui entrent dans la composition de l'accord de référence. Elles sont le plus souvent sur les temps forts de chaque mesure : le premier temps bien entendu, et troisième temps pour une mesure à quatre temps par exemple. Ce sont ces notes qui devront prioritairement être doublées dans le contre-chant par des notes de l'accord et dans les rapports d'intervalles qui seront expliqués dans ce qui suit.

Les notes mélodiques :

Ce sont les notes intermédiaires entre les notes harmoniques. Autrement dit, elles ne font pas partie de l'accord de référence. Il y a donc pour les notes mélodiques beaucoup de souplesse possible dans les rapports d'intervalles entre les deux voix. On distingue plusieurs sortes de notes mélodiques. Ce sont principalement les *notes de passage* et les *broderies*. Il y a aussi des notes un peu plus difficiles à comprendre que sont les *appoggiatures* et les *retards*. Mais je ne m'étendrai pas sur leur définition pour ne pas alourdir mon propos au stade où je veux rester².

Un contre-chant se construit en **ciblant les notes harmoniques** de la mélodie, et en proposant des notes également harmoniques pour le contre-chant, ceci dans un rapport d'intervalle que nous allons succinctement étudier. Aux notes mélodiques peuvent correspondre soit des notes harmoniques, soit des notes mélodiques, mais dans des rapports d'intervalle plus souples.

Un contre-chant est une deuxième voix qui est située soit en dessous, soit au-dessus de la voix principale. En principe ces voix ne se croisent pas, sauf exceptionnellement sur une ou quelques notes mélodiques, jamais sur des notes harmoniques.

Il n'est en principe pas possible de changer l'octave d'un contre-chant pour le jouer en situation inverse par rapport au thème, même pour des facilités instrumentales, car cette opération modifie les rapports d'intervalle entre les notes harmoniques. Sauf si le contre-chant est dit « renversable », c'est-à-dire s'il est composé selon certaines règles que j'exposerai plus loin.

² Cependant l'**appoggiature** est une note qu'il faut quand même comprendre car elle est souvent située sur le premier temps de la mesure. Rapidement : C'est une note étrangère à l'accord sur un temps fort, mais qui est suivie immédiatement d'une note de l'accord. Par exemple « si-la » dans une mesure en Am, ou « mi-ré » dans une mesure en Dm. Elle introduit donc une dissonance qui se résout immédiatement, pour produire un effet d'appui. C'est un effet très utilisé, mais en début de mesure elle peut poser un doute sur l'identité de l'accord.

Principaux accords et mouvements obligés (horizontalité)

En mode majeur :

La plupart des mélodies populaires sont construites sur trois accords : l'accord de tonique (**I**), l'accord de sous-dominante (**IV**), l'accord de dominante (**V**) généralement enrichi avec la 7^e. Ce qui donne par exemples :

- En Do M : **I** : Do M **IV** : Fa M **V** : Sol M ou Sol7
- En Sol M : **I** : Sol M **IV** : Do M **V** : Ré M ou Ré7

Ces trois accords, dits fondamentaux, contiennent toutes les notes de la gamme.

Dans le système tonal, les trois accords fondamentaux sont dits fonctionnels, dans le sens où ils s'enchaînent selon une certaine logique. Ce qui est important de retenir, c'est la fonction de l'accord de dominante (**V**), qui précède toujours, en principe, l'accord de tonique. Cet accord est le plus souvent un accord de 7^e, donc un accord de 4 notes (même si toutes les notes ne sont pas nécessairement jouées). Cet accord a pour fonction de provoquer une tension qui se résout dans l'accord de tonique. Dans cet accord, deux notes sont importantes à repérer quand on compose un contre-chant :

- 1) La **sensible** (7^e note de la gamme majeure) est une note qui subit l'attraction de la **tonique** (dont elle est séparée par un intervalle d' ½ ton).

En tonalité de Do M, c'est donc le **si**, qui subit l'attraction du **do**.

En tonalité de Sol M, c'est le **fa#** qui subit l'attraction du **sol**.

En conséquence, quand on utilise la sensible dans un contre-chant juste avant un accord de tonique, elle doit obligatoirement être suivie de la tonique.

En Do M, le **si monte** vers le **do**.

En Sol M, le **fa# monte** vers le **sol**.

C'est ce qu'on appelle un **mouvement obligé**. Notons que la **sensible** est la tierce de l'accord V :

En Do M : l'accord **V** est : Sol **si** ré

En Sol M : l'accord **V** est : Ré **fa#** la

- 2) La **7^e** de l'accord de V7 (à ne pas confondre avec la *sensible*) est la 4^e note de l'accord :

En Do M : l'accord **V7** est : Sol si ré **fa** dit Sol7

En Sol M : l'accord **V7** est : Ré fa# la **do** dit Ré7

Cette fois-ci, la 7^e subit l'attraction de la **tierce de l'accord de tonique** (dont elle est séparée par un intervalle d' ½ ton).

En tonalité de Do M, le fa subit l'attraction du mi. Donc le fa descend vers le mi.
En tonalité de Sol M, le do subit l'attraction du si. Donc le do descend vers le si.

Nous remarquons donc que, *dans le passage entre l'accord V ou V7 vers l'accord de tonique*, la sensible monte d' ½ ton, et que la 7^e de l'accord V7 descend d' ½ ton. Ces deux mouvements contraires sont caractéristiques de la musique tonale. Il convient de respecter cette règle quand on compose un contre-chant.

En mode mineur harmonique :

Le mode mineur harmonique est un mode mineur (à priori sans sensible) auquel on a majoré, avec un dièse (ou dans certains cas un bécarre), la 7^e note de la gamme pour en faire une sensible. Ce dièse supplémentaire n'est pas indiqué au niveau de l'armure (la clé) mais se rajoute dans la portée. C'est d'ailleurs, quand on veut déterminer la tonalité d'un morceau, un des éléments de reconnaissance du mode mineur. Nous sommes donc toujours, avec cette sensible fabriquée, dans le système tonal.

L'existence de la sensible fait que l'accord V est majeur, alors que nous sommes en mineur. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, la sensible est la tierce de l'accord de dominante (V). Ainsi, les trois accords fondamentaux du mode mineur harmonique sont deux accords mineurs et un accord majeur. Exemple en La m :

I : La m IV : Ré m V : Mi M (Mi Sol# Si) ou : Mi7 (Mi Sol# Si Ré)

Dans le passage de l'accord de dominante (V) vers l'accord de tonique (I), la sensible devra monter vers la tonique (comme en mode majeur). C'est un **mouvement obligé**.

La 7^e de l'accord V descend en principe vers la tierce de l'accord de tonique, le Do dans notre exemple, mais l'attraction est moins évidente car l'intervalle entre les deux notes est d'un ton (et non d' ½ ton). La 7^e peut donc aussi monter vers la quinte de l'accord de tonique, le Mi dans notre exemple.

En résumé, ce qu'il faut retenir dans la cadence V7 → I, c'est le mouvement obligé de la sensible qui monte vers la tonique (½ ton), et le mouvement obligé de la 7^e qui descend vers la tierce de la tonique (½ ton).

Les autres notes n'ont pas de mouvement obligé.

Dans la composition d'un contre-chant, c'est le rapport vertical, c'est-à-dire l'intervalle entre la note du contre-chant et celle du chant qui est prépondérant.

Contre-chant et rapports d'intervalle (verticalité)

Chaque note d'un contre-chant est dans un rapport d'intervalle avec la note du chant correspondant. Pour désigner un intervalle, on compte le nombre de notes qu'il contient :

- **Unisson** : même note.
- **Seconde** : 2 notes. Ex : **do ré** . Cet intervalle produit une dissonance.
- **Tierce** : 3 notes. Ex : **do - mi** . Cet intervalle produit une consonance.
- **Quarte** : 4 notes. Ex : **do - - fa** . Cet intervalle produit une consonance.
- **Quinte** : 5 notes. Ex : **do - - - sol** . Cet intervalle produit une consonance.
- **Sixte** : 6 notes. Ex : **do - - - - la** . Cet intervalle produit une consonance.
- **Septième** : 7 notes. Ex : **do - - - - - si** . Cet intervalle produit une dissonance.
- **Octave** : 8 notes. Ex : **do - - - - - - do** . Consonant mais sans effet harmonique.

Les consonances :

- **Les intervalles de tierce et de sixte** sont les plus colorés. Ce sont eux qui définissent le mode de la gamme (majeur, mineur). En fait, une sixte est une tierce inversée. Ex : do – mi / mi - - - - do. Ces intervalles seront privilégiés sur les temps forts. On les retrouve de façon privilégiée dans les « canons » parce qu'ils restent compatibles entre eux indépendamment de l'octave utilisée (contre-chant sous la ligne du chant, ou au-dessus).
- **L'intervalle de quinte** est le plus consonant, mais à deux voix seulement il reste « creux ». D'autre part il ne permet pas le « renversement » du chant et du contre-chant comme les intervalles de tierce et de sixte (en tout cas sur les notes harmoniques). Il est toujours préférable d'arriver sur un intervalle de quinte par mouvement contraire (ou oblique).
En principe, on ne doit jamais faire deux quintes successives. C'est une des règles principales de l'harmonie classique. Certaines musiques populaires transgressent souvent cette règle, quelque fois pour notre plus grand plaisir (notamment dans le rock), mais il s'agit de la recherche d'effets spéciaux, principalement rythmiques, et de plus avec des accords de plus de trois notes. Dans la composition d'un contre-chant harmonique, cette règle reste essentielle.
- **L'intervalle de quarte** est, pour des notes harmoniques, le renversement de l'intervalle de quinte. Il n'est pas conseillé, surtout s'il n'y a pas de basses. Mais pour les notes mélodiques c'est un intervalle souvent utilisé.
- **L'unisson et l'octave**, ne produisant pas d'effet harmonique, ne seront utilisés que sur des temps faibles, ou en fin de morceau ou de phrase musicale.

En résumé, on utilisera principalement les intervalles de tierce, de sixte et de quinte sur les temps forts (harmoniques), les autres sur les temps faibles. Et on évitera les quintes successives.

Les dissonances :

Une dissonance est provoquée lorsque 2 notes conjointes sont jouées ensemble. Ce qui est facilement lisible dans l'intervalle de seconde. Dans l'intervalle de 7^e, le si (dans notre exemple) est conjoint avec le do de l'octave qui suit, donc du point de vue harmonique avec n'importe quel do de la gamme, quel que soit son octave.

Il y a deux sortes de dissonance :

- La dissonance naturelle : l'intervalle entre les deux notes est d'1 ton. C'est le cas dans les accords de 7^e de dominante présentés plus haut. Ex : Sol si ré fa ; le fa et le sol ont un intervalle d'1 ton. Cette dissonance doit se résoudre au niveau de l'accord qui suit, c'est-à-dire en principe avec l'accord de tonique, au moyen des mouvements obligés cités plus haut. En dehors du cas de l'accord de 7^e de dominante, cet intervalle de seconde peut se faire, avec un contre-chant, sur des temps faibles, c'est-à-dire au niveau des notes intermédiaires.
- La dissonance artificielle ou dure : l'intervalle entre les deux notes est d'1/2 ton. On ne le trouve pas dans les accords généralement pratiqués en musique traditionnelle. Mais dans un contre-chant on peut l'accepter, exceptionnellement, dans des mouvements rapides, sur des temps faibles. Souvent même, elle ne s'entendra pas, l'attention étant détournée par la mélodie.

Mouvements des notes pour former un intervalle :

Les mouvements des notes pour former un nouvel intervalle sont de trois sortes :

- **Les mouvements parallèles, ou directs** : les deux notes montent ou descendent dans le même sens.
- **Les mouvements contraires** : une note monte lorsque l'autre descend, ou inversement.
- **Le mouvement oblique** : une note reste en place quand l'autre monte ou descend.

Deux règles à retenir :

- **Il faut privilégier les mouvements contraires ou le mouvement oblique entre la ligne mélodique supérieure (le plus souvent le thème) et les basses.**
- **Il faut éviter d'arriver sur une quinte ou sur une octave par mouvements parallèles ou directs.**

Trois lignes, trois portées :

Le chant (ou thème principal), le contre-chant, les basses sont les trois niveaux de composition (selon nos choix). Ce qui permet de superposer jusqu'à trois notes. Chaque fois que possible on essaiera de constituer un accord de trois notes. Parfois on est obligé de doubler une note. Dans ce cas, on choisira de préférence la fondamentale de l'accord. Si l'on veut faire un accord de 7^e, accord normalement composé de quatre notes, il faudra supprimer une note. Ce sera en principe la quinte, jamais la 7^e.

La ligne des basses est le plus souvent composée par les fondamentales. Mais on peut « renverser » un accord en mettant à la basse une autre note de l'accord, généralement la tierce. On évitera de mettre la quinte à la basse sur les temps forts.

L'accordéon diatonique impose normalement les fondamentales à la basse, mais des exceptions sont possible, par exemples : le ré tiré avec l'accord de Sol, le sol avec l'accord de Mi, le fa avec l'accord de Ré m, le mi avec l'accord de Do.

En harmonie classique, il existe de très nombreuses autres règles. Mais la musique populaire n'est pas une musique dite « savante ». Sa richesse est ailleurs.

Il est bon néanmoins de se référer à ces cinq règles de base.

Ce qu'il faut retenir :

- 1- **La sensible doit aller vers la tonique.**
- 2- **Eviter les quintes successives.**
- 3- **Eviter les mouvements parallèles pour aboutir à une quinte ou une octave.**
- 4- **Choisir si possible les mouvements contraires entre la ligne du haut et les basses.**
- 5- **Privilégier les intervalles de tierce, de sixte et de quinte sur les temps forts.**

Et puis surtout écoutez ce que vous faites. Les règles sont des guides, non des verrous.

Règles pour obtenir un contre-chant « renversible »

- 1) Un contre-chant renversible est un contre-chant qui peut changer d'octave pour être jouer soit au-dessus, soit au-dessous du thème principal. Sa composition nécessite de n'utiliser, **sur les notes harmoniques**, que les intervalles harmoniques suivants :
 - **L'octave juste.**
 - **La tierce majeure ou mineure.**
 - **La sixte majeure ou mineure, qui est une tierce renversée.**

- La quinte diminuée et la quarte augmentée (notions que je ne peux développer ici).
- 2) Ne jamais faire de croisements sur les 1^{er} temps de mesure (exceptionnellement peut-il y avoir des croisements courts en cours de mesure).
- 3) A deux voix, l'octave et l'unisson sur un temps fort sont réservés à la dernière mesure.

Il est cependant possible d'assouplir ces règles quand les deux voix sont produites par des instruments de timbres très différents, comme par exemple un accordéon et une mandoline. Et si vous effectuez quand même un renversement sans tenir compte de ces règles (souvent par improvisation) et que le résultat vous convient, ne vous mettez pas de contraintes qui brimeraient votre élan de musicien.

Et les gammes modales ?

Elles sont très fréquentes en musique traditionnelle.

Comme je l'ai dit plus haut, quand on a affaire à des musiques composées en gammes modales, il n'y a plus la sensible avec son mouvement obligé. Cependant les autres règles restent bonnes à appliquer, sauf si on fait le choix du bourdon, dans quel cas il est préférable de ne pas chercher à harmoniser avec un contre-chant. Les deux formules peuvent d'ailleurs s'articuler.

Je rappelle les deux gammes modales les plus courantes en musique traditionnelle :

Le mode éolien (favori des accordéonistes diatoniques) :

En La m : La si do ré mi fa **sol** la (donc pas de sol#)

En Ré m : Ré mi fa sol la sib **do** ré (pas de do#)

Le mode dorien :

En La m : La si do ré mi **fa#** **sol** la (avec le fa#)

En Ré m : Ré mi fa sol la **si** **do** ré (avec le si bécarré)

Avec ces modes, l'accord **V** est le plus souvent remplacé par l'accord **VII**, qui est déjà un accord majeur (dans nos exemples : accord de Sol et accord de Do). Les autres accords (III, IV, V) se combinent sans règles strictes particulières.

Pour la composition d'un contre-chant, il faut chercher la simplicité (avec des notes longues) et donner la préférence à la mélodie.

L'improvisation peut être tentée, quelque fois même avec plus de bonheur que l'arrangement écrit. Mais c'est une toute autre histoire.

L.J - 23/01/15