

Une introduction à l'harmonie

A mes compagnons et compagnes en musique,

Et à toutes celles et ceux qui voudraient aborder l'harmonie sans se lancer dans une étude trop longue et trop fastidieuse.

C'est donc à vous que je m'adresse, musiciennes et musiciens amateurs (comme moi), qui faisons courir nos doigts, avec plus ou moins de bonheur, mais avec un plaisir certain, sur un clavier d'accordéon diatonique, sur un manche de guitare, sur les touches d'une vielle à roue... pour faire danser jeunes et moins jeunes sur des airs qui ont fait danser d'autres générations.

C'est aussi sur la suggestion de certains d'entre vous que j'ai entrepris ce travail, en pensant qu'avec quelques pages d'exposé des règles élémentaires d'harmonie je pourrai transmettre les notions élémentaires de l'harmonie courante.

Cependant, au fur et à mesure que je développais mon exposé, j'ai eu envie d'en dire un peu plus sur ce que je comprends de l'harmonie, persuadé qu'il ne suffit pas d'appliquer des règles, mais qu'il est surtout intéressant d'en comprendre le sens.

Je n'ai pas plus d'ambition que de permettre aux curieux d'entrouvrir des portes, et à tous ceux qui recherchent des repères de les trouver sous une forme abordable quand on n'a pas fait d'études musicales particulières. C'est la raison pour laquelle je ne donne pas d'explications accompagnées de portées de musique, ce qui peut paraître étonnant dans un exposé sur un tel thème (mais c'est aussi pour ne pas me compliquer la tâche quant au travail de mise en page que cela nécessiterait). Il appartient aussi à ceux qui le souhaiteraient de reprendre la lecture de cet exposé avec un cahier de musique sous la main.

L'harmonie qui est généralement enseignée dans les lieux d'enseignement de la musique est essentiellement tonale. Mais il me semble intéressant d'évoquer la musique modale, d'une part parce qu'elle fait partie de l'histoire de la musique, d'autre part parce que beaucoup de musiques traditionnelles populaires en ont gardé la mémoire. Et elle retrouve, dans certaines musiques contemporaines une nouvelle jeunesse, notamment dans l'exercice de l'improvisation.

Les exemples que je propose se situent au niveau des gammes élémentaires. Il est ensuite possible de les transposer pour approfondir les connaissances. Il est aussi possible, et recommandé, d'utiliser des ouvrages bien plus complets sur la théorie de la musique, de participer à des stages, et d'échanger avec d'autres.

Bonne lecture ! Prenez votre temps ! Et bon courage !

Louis JEANNEQUIN
2012 (revu en 2020)

Sommaire

Du chant modal à la tonalité	3
La tonalité	5
La gamme de Do M	5
Les degrés fondamentaux	7
Un degré particulier	7
Les autres gammes majeures	8
Et les bémols ?	9
Les gammes mineures	10
<i>Gamme mineure harmonique</i>	12
<i>Gamme mineure mélodique descendante</i>	12
Les gammes relatives	12
Comment identifier une tonalité	13
L'harmonie	14
Les harmoniques	15
Sympathie et dissonance	15
Constitution des accords	17
<i>Les triades</i>	17
<i>Les tétrades</i>	19
<i>Les extensions</i>	19
<i>L'accord de 7^e de dominante</i>	20
Relation fonctionnelle des accords	22
<i>Les notes communes</i>	23
<i>Enchaînement des accords</i>	23
Retour au modal	24
L'harmonisation d'une mélodie	25
Conclusion	26

Du chant modal à la tonalité

Il était une fois...

L'homme appuya son arc contre son tambour et en fit vibrer la corde. Il écouta attentivement le son produit, puis répéta rythmiquement le son en balançant la tête. Alors sa voix s'échappa d'entre ses lèvres pour reproduire la note émise par son instrument rudimentaire, puis elle glissa lentement à la recherche d'autres notes pour revenir à la note de son arc et s'échapper de nouveau. Sa mélodie rebondissait sur la vibration rythmée, s'enroulait autour, s'envolait vers de nouvelles sensations, pour redescendre et trouver le repos en se posant contre elle.

... le chant modal...

L'homme construisait ainsi les prémices de l'harmonie, qui est la superposition de plusieurs sons organisés. La monodie (une seule voix), avec une note de référence, est la base de la musique dite modale. Elle se développera et se diversifiera. La vibration de base pourra être remplacée par le son continu, ou rythmé, d'un instrument à vent, produisant le *bourdon*, sur lequel s'appuie la mélodie. On retrouvera plus tard ce même principe d'une note d'appui sur laquelle « rebondissent » d'autres notes, et que l'on appellera *note pédale*, procédé présent aussi bien dans la musique classique que dans la musique populaire. Ce qu'il faut en retenir, c'est l'importance d'une note de référence sur laquelle se construit une échelle de sons identifiables. Et pour que des éléments soient identifiables il faut un cadre. Ce cadre est l'*octave*. Mais comment l'octave a-t-elle été déterminée ?

... puis la recherche de repères...

Lorsqu'une corde est tendue entre deux points fixes, sa vibration émet une note qui peut être identifiée. Si l'on raccourcit cette corde de moitié, par exemple en appuyant au milieu de la corde d'un instrument à cordes, on obtient une note qui est parfaitement consonante avec la première, mais bien entendu en plus aigüe. C'est la même note avec une vibration exactement deux fois plus rapide. L'intervalle ainsi obtenue est l'octave ; il est utilisé dans quasiment toutes les cultures. La gamme est donc une échelle de degrés comprises à partir d'une note de base, jusqu'à cette même note située à une octave supérieure. Mais comment en ont été déterminés les degrés et les intervalles entre eux ?

... et la recherche d'un système.

Dans l'histoire de l'humanité, de nombreuses tentatives ont été faites. Mais c'est en divisant le corps sonore (la corde) non seulement par 2, mais par 3, puis en combinant les deux systèmes qu'on a fini par construire un système basé sur l'intervalle de *quinte*. Il y a des explications mathématiques d'une certaine complexité pour décrire un système pourtant déjà utilisé depuis la plus haute antiquité, notamment dans la musique chinoise dès le XVI^e siècle avant J.-C. Mais c'est à Pythagore (VI^e siècle avant J.-C.) que l'on en attribue la première théorisation. Cependant, les explications mathématiques et scientifiques (tentées notamment par Rameau au XVII^e siècle, puis par les physiciens de l'acoustique) ne permettent pas d'éclaircir totalement les règles de l'harmonie, et il faut considérer la construction de ces échelles et des intervalles comme une histoire avant tout culturelle. L'usage de la terminologie «gamme naturelle, consonance naturelle...» est à considérer plus du point de vue historique qu'au regard de la science. A notre niveau, il importe surtout de savoir que la notion de *quinte* est essentielle pour comprendre la construction musicale.

Des échelles de sons

Historiquement, la première échelle établie est probablement l'échelle à cinq degrés, dite *pentatonique*, construite en superposant des quintes ramenées dans l'octave. Puis plus tard, toujours en superposant des quintes ramenées à l'intérieur de l'octave, sera inventée l'échelle heptatonique à sept degrés. Puis pour régler des problèmes d'ajustement (trop compliqués à expliquer ici) on subdivisera l'octave en douze intervalles égaux qui seront à l'origine des demi-tons que l'on connaît pour définir les gammes, dites *tempérées*. Mais avant le *tempérament*, toutes ces manipulations auront donné naissance à un certain nombre de gammes, parfois même en utilisant des intervalles encore plus petits, comme dans la musique orientale.

Des gammes en couleur

Dans la musique occidentale, des gammes de référence ont fini par s'imposer, produisant ce que l'on appelle des *modes* dont chacun a une « couleur » particulière. Une nomenclature de ces modes a été faite dans la Grèce antique, puis sera reprise par les ecclésiastiques du Moyen Age occidental. En occident, un de ces modes va ensuite s'imposer pendant quatre siècles, au détriment des autres, surtout dans la musique dite « savante », jusqu'à ce que des compositeurs des XIX^e et XX^e siècles se les réapproprient, comme Berlioz, Ravel, Debussy... Nous retrouvons ces modes aujourd'hui dans certaines musiques dites traditionnelles, qui en ont gardé la mémoire, mais c'est surtout dans les musiques

contemporaines improvisées qu'elles sont de nouveau exploitées, notamment dans le jazz contemporain, dit d'ailleurs « jazz modal ». Il est certain que, avec l'usage des gammes *tempérées*, la modalité a perdu sa finesse et sa richesse d'expression, mais c'est aussi au profit de nouvelles harmonisations et de métissages musicaux propres à traverser les frontières culturelles, en procurant des émotions qui nous rassemblent.

La tonalité

Revenons au mode qui est devenu dominant à partir de la Renaissance. C'est le mode dit « ionien ». Il est à la base de la musique dite « *tonale* » et sa gamme est devenue la référence de la musique occidentale, jusqu'à aujourd'hui. Notre oreille en est culturellement imprégnée. C'est la gamme « Do ré mi fa sol la si do », qui nous est si familière. Le mode ionien est maintenant dénommé : « *mode majeur* », ou « *majeur classique* ». Il est complété par des gammes mineures dites *relatives*. Certains auteurs appellent cet ensemble le « *système tonale majeur-mineur* ».

La caractéristique principale de la « *tonalité* » est l'alternance, notamment par l'harmonisation, de tensions/détentes qui sont propre à la musique occidentale. Pour le comprendre, il faut étudier la structure de la gamme majeure, représentée en premier lieu par la gamme de Do Majeur.

La gamme de Do Majeur

Elle répartie les 12 demi-tons de l'octave de la manière suivante :

[Dans ces schémas, et ceux qui suivront, un ton est figuré par deux traits (____) et le demi-ton par un trait (____)]

Degrés : I II III IV V VI VII I

 DO ____ ré ____ mi ____ fa ____ sol ____ la ____ si ____ DO ...

Tons : 1 1 ½ 1 1 1 ½

Sur 2 octaves :

DO ____ ré ____ mi ____ fa ____ sol ____ la ____ si ____ DO ____ ré ____ mi ____ fa ____ sol ____ la ____ si ____ DO

Nous pouvons faire les observations suivantes :

1. Cinq des sept intervalles ont une valeur de 1 ton (Do___ Ré). Et deux intervalles ont un demi-ton (Mi___Fa et Si___Do). Ces tons et demi-tons sont dits *diatoniques*.

Un demi-ton diatonique est à distinguer du demi-ton dit « chromatique ». La division d'un ton diatonique (entre deux notes de la gamme) par une note de même nom, mais altérée (do-do#), est dite chromatique (la note altérée ne fait pas partie de la gamme). Lorsque les deux notes ont des noms différents (do#-ré), il s'agit d'un demi-ton diatonique (la note altérée fait partie de la gamme). Autrefois, les deux sortes de demi-tons n'avaient pas des intervalles tout à fait identiques. Mais depuis la création de la gamme dite « tempérée », et pour les besoins de l'harmonisation de la musique occidentale, leurs intervalles sont maintenant identiques. On continue cependant de les différencier pour bien distinguer les notes qui font ou ne font pas partie de la gamme diatonique. Une note chromatique, donc étrangère à la gamme de référence, procure une certaine « coloration » à une phrase musicale ; d'où le terme « chroma » qui signifie « couleur » en grec.

2. L'intervalle de *quinte*, qui compte 5 notes (par exemple de Do, Ré, Mi, Fa, Sol) comprend toujours 3 tons et demi, quelle que soit la première note de la quinte. C'est ce qu'on appelle la *quinte juste*. Mais il y a une exception, c'est la quinte du degré VII (de Si à Fa), qui ne comprend que 2 tons et 2 demi-tons (soit en valeur $\frac{1}{2}$ ton de moins). C'est une quinte dite *diminuée*. Pour vérifier, on peut compter le nombre de $\frac{1}{2}$ tons à partir de chacune des notes de la gamme (sur deux octaves).
3. L'intervalle de *quarte*, qui contient 4 notes (par ex Do, Ré, Mi, Fa) comprend toujours 2 tons + 1 demi-ton, quelle que soit la note de départ. On l'appelle la *quarte juste*. Avec là encore une exception, la quarte du IV degré (de Fa à Si), qui comprend 3 tons (soit en valeur $\frac{1}{2}$ ton de plus). C'est une quarte dite *augmentée*.
4. On peut remarquer, dans ce qui précède, que la quinte diminuée et la quarte augmentée sont de valeurs égales, et donc que la quinte juste et la quarte juste sont complémentaires :

DO.....SOL = quinte juste (7 demi-tons) / SOL...DO = quarte juste (5 demi-tons) = 12 d-tons

SOL.....ré = quinte juste (7 demi-tons) / ré.....SOL = quarte juste (5 demi-tons) = 12 d-tons

Si.....fa = quinte diminuée (6 d-tons) / fa.....si = quarte augmentée (6 d-tons) = 12 d-tons

On appelle aussi l'intervalle de la quinte diminuée, ayant une valeur de 6 demi-tons, donc de 3 tons, un triton, terme très employé en harmonie.

Nous verrons plus tard que la quinte juste est un *intervalle stable*, alors que la quinte diminuée (le triton) est un *intervalle instable*, c'est-à-dire que les notes de la quinte diminuée (ou de la quarte augmentée) subissent une *attraction* vers des notes considérées comme plus fortes, pour chercher à reformer un intervalle stable. C'est une des caractéristiques de la musique tonale.

5. L'intervalle de tierce, qui comprend 3 notes, peut contenir soit 2 tons, soit 1 ton + 1 demi-ton.

- Si la tierce contient 2 tons, elle est dite *majeure* (par ex du Fa au La). Remarquons que les tierces majeures commencent par les degrés *I, IV, et V* (DO, FA, SOL).
- Si la tierce contient 1 ton + 1 demi-ton, elle est dite *mineure* (par ex du ré au fa). Les tierces mineures commencent par les degrés *II, III, VI, VII*.

[Par la suite, nous utiliserons la lettre **M** (majuscule) pour majeur, et **m** (minuscule) pour mineur]

Les degrés fondamentaux

Nous avons bien repéré les trois degrés importants de la gamme : les I, IV et V. Ils sont importants en ce qu'ils sont les points d'appui des tierces majeures, donc, comme nous le verrons, des trois accords principaux correspondant à une gamme. Chaque degré de la gamme a un nom, mais nous ne retiendrons que les noms de ces trois degrés :

I : la *tonique*, qui donne son nom à la gamme, donc à la tonalité ;

IV : la *sous-dominante*, située à 1 quarte de la tonique ;

V : la *dominante*, située à 1 quinte de la tonique.

Un degré particulier :

VII : la *sensible*, située à $\frac{1}{2}$ ton avant la tonique, et qui subit de ce fait l'attraction de la tonique, note forte par définition. Ce phénomène d'attraction est un des éléments de la notion de tension/détente qui caractérise le système tonal.

Nous pouvons remarquer que la sensible est une note toujours présente dans la quinte diminuée et la quarte augmentée dont il a été question plus haut.

Les autres gammes majeures

Si la gamme de Do Majeur est la référence des gammes majeures, nous en déduisons facilement la structure de toutes ces gammes. A partir d'une tonique déterminée, il importe avant tout de respecter les mêmes intervalles entre les degrés.

[Le nb de # et de *b* (*bémol*) indiqué ci-dessous ne comprend pas, bien entendu, la tonique à l'octave]

Degrés : I II III IV V VI VII I (nb de #)

Do M : DO ___ ré ___ mi ___ FA ___ SOL ___ la ___ si ___ DO

Sol M : SOL ___ la ___ si ___ DO ___ RE ___ mi ___ fa# ___ SOL (1 #)

Ré M : RE ___ mi ___ fa# ___ SOL ___ LA ___ si ___ do# ___ RE (2 #)

La M : LA ___ si ___ do# ___ RE ___ MI ___ fa# ___ sol# ___ LA (3 #)

Mi M : MI ___ fa# ___ sol# ___ LA ___ SI ___ do# ___ ré# ___ MI (4 #)

Si M : SI ___ do# ___ ré# ___ MI ___ FA# ___ sol# ___ la# ___ SI (5 #)

Fa# M : FA# ___ sol# ___ la# ___ SI ___ DO# ___ ré# ___ mi# ___ FA# (6 #)

Do# M : DO# ___ ré# ___ mi# ___ FA# ___ SOL# ___ la# ___ si# ___ DO# (7 #)

Nous pouvons remarquer que :

- Dans la gamme de Sol M, il a fallu rajouter un dièse (qui monte la note d'1/2 ton) à la note Fa pour maintenir l'intervalle de référence entre le degré VII et la tonique.
- Dans la gamme de Ré M, toujours pour maintenir les intervalles de référence, il y faut le fa# et le do#.
- Les autres gammes suivent la même logique, ce qui produit la séquence des dièses suivante : **Fa Do Sol Ré La Mi Si**. C'est l'ordre dans lequel on trouvera les dièses en début de portée, ce que l'on appelle *l'armure*. Le nombre de dièses à l'armure permet donc de reconnaître la gamme utilisée, autrement dit la *tonalité* d'un morceau. Mais ce qu'il faut surtout retenir, c'est que, en tonalité majeure, **le dernier dièse rajouté correspond toujours à la « sensible »**.
- L'ordre des gammes a été présenté de façon à suivre la progression arithmétique du nombre de dièses nécessaires pour maintenir les intervalles de référence. Si on observe l'ordre des toniques (DO SOL RE LA MI SI FA# DO#), on voit que ce sont des séquences de quintes justes. Ce qui fait que c'est le degré V d'une gamme qui devient le degré I de la gamme qui suit. C'est ce qu'on appelle le **cycle des quintes**.

Et les bémols ?

Continuer le cycle des quintes en rajoutant des dièses compliquerait beaucoup la lecture de la musique (avec des doubles dièses). Tout le monde sait qu'un bémol abaisse une note d'un demi-ton. En conséquence, dans le système tempéré, un Ré# est l'équivalent d'un Mib. C'est ce qu'on appelle l'*enharmonie*. Nous pouvons dès lors continuer le cycle, non plus en montant par quinte, mais en descendant par quarte (qui est, rappelons-le, l'intervalle complémentaire de la quinte). Autrement dit, il s'agit toujours du cycle des quintes, mais inversé. Ce qui donne, à partir de la gamme de Do M qui reste la référence :

Degrés : I II III IV V VI VII I (nb de b)

Do M : DO ___ ré ___ mi ___ FA ___ SOL ___ la ___ si ___ DO

Fa M : FA ___ sol ___ la ___ **Sib** ___ DO ___ ré ___ mi ___ FA (1b)

Sib M : **Sib** ___ do ___ ré ___ **Mib** ___ FA ___ sol ___ la ___ Sib (2b)

Mib M : **Mib** ___ fa ___ sol ___ **Lab** ___ **Sib** ___ do ___ ré ___ Mib (3b)

Lab M : **Lab** ___ si b ___ do ___ **REb** ___ **Mib** ___ fa ___ sol ___ Lab (4b)

Réb M : **REb** ___ mib ___ fa ___ **SOLb** ___ **Lab** ___ sib ___ do ___ REb (5b)

Solb M : **SOLb** ___ lab ___ sib ___ **DOb** ___ **REb** ___ mib ___ fa ___ SOLb (6b)

Dob M : **DOb** ___ réb ___ mib ___ **FAb** ___ **SOLb** ___ lab ___ sib ___ Dob (7b)

Nous pouvons remarquer que :

- Par le fait de descendre par quarte, c'est le degré IV de la gamme qui devient le degré I de la gamme qui suit.
- L'ordre des bémols est l'inverse de l'ordre des dièses : **Si Mi La Ré Sol Do Fa**. C'est donc dans cet ordre qu'ils seront notés en *armure*.
- Pour reconnaître la gamme, donc la tonalité, à partir de l'armure, il faudra repérer l'avant dernier bémol.

Pourquoi avoir besoin d'autant de gammes ? C'est d'abord pour pouvoir s'adapter au registre des instruments de musique (dont la voix), et ensuite pour pouvoir enrichir les musiques en les modulant sur plusieurs gammes.

Dans un souci de simplification, nous bornerons cette étude aux gammes majeures à 2 dièses ou 2 bémols maximum. Leur compréhension doit permettre ultérieurement d'aborder les autres gammes. Voici donc ces gammes :

Degrés : I II III IV V VI VII I

Do M : DO ___ ré ___ mi ___ FA ___ SOL ___ la ___ si ___ DO

Sol M : SOL ___ la ___ si ___ DO ___ RE ___ mi ___ fa# ___ SOL (1 #)

Ré M : RE ___ mi ___ fa# ___ SOL ___ LA ___ si ___ do# ___ RE (2 #)

Fa M : FA ___ sol ___ la ___ Sib ___ DO ___ ré ___ mi ___ FA (1b)

Sib M : Sib ___ do ___ ré ___ Mib ___ FA ___ sol ___ la ___ Sib (2b)

La tonalité de Sib M est très utilisée en musique celtique car adaptée aux instruments comme la cornemuse et la bombarde. Mais pour comprendre les bases de l'harmonie, nous nous en tiendrons par la suite aux gammes de Do M, Sol M et Fa M, ainsi qu'aux trois gammes mineures qui en découlent. Ce sont aussi les gammes les plus utilisées avec l'accordéon diatonique.

A retenir :

- 1) Dans une gamme majeure diatonique, toutes les quintes, sont justes sauf celle qui commence par le degré VII et qui est diminuée. Complétement, toutes les quartes sont justes, sauf celle qui commence par le degré IV et qui est augmentée.
- 2) La note sensible (degré VII) est une des caractéristiques du système tonal. Située à un demi-ton avant la tonique, elle subit l'attraction de celle-ci.
- 3) Les tierces majeures comprennent 2 tons ; elles s'appuient, dans la gamme majeure diatonique, sur les degrés I, IV et V.
Les tierces mineures comprennent 1 ton et demi ; elles s'appuient sur les degrés II, III, VI et VII.
- 4) Les trois degrés fondamentaux de la gamme diatonique majeure sont les degrés I (la tonique), IV (la sous-dominante) et V (la dominante).

Les gammes mineures

Nous évoquerons ici les gammes mineures issues du système tonal. Quant aux gammes mineures *modales*, elles feront l'objet d'une étude ultérieure. Cependant, on utilise quand même la terminologie « mode » mineur, et « mode » majeur dans le système tonal, ce qui

peut prêter à confusion mais s'explique historiquement. Cependant on parlera le plus souvent de *tonalité majeure* et de *tonalité mineure*.

Une gamme mineure est une gamme dont la tierce qui s'appuie sur la tonique (c'est à dire la 1^{ère} tierce), est mineure. Autrement dit, les trois premières notes de la gamme nous indiquent si l'on est en mode mineur ou en mode majeur. En réalité, il existe plusieurs sortes de gammes mineures, mais pour en faciliter l'approche, nous prendrons comme gamme de référence la gamme de La mineur dite *naturelle*, qui ne présente aucune altération, et qui de plus nous est familière. Voici comment se répartissent les tons et les demi-tons dans cette gamme, avec, pour comparaison, la gamme de La Majeur :

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>	<i>I</i>
La M :	LA	si	DO#	ré	mi	fa#	sol#	LA
La m :	LA	si	DO	ré	mi	fa	sol	LA
	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>	<i>I</i>

Nous pouvons observer que :

- La tierce, de LA à DO, a bien un intervalle mineur, ce qui sera toujours vrai dans les autres sortes de gammes mineures.
- La sixte (comprenant 6 notes), de LA à fa, est également mineure (1 demi-ton de moins). Mais cette note peut être « flottante » dans les autres types de gammes mineures.
- La septième, de LA à sol, est mineure aussi. Le degré VII perd ainsi son caractère de note sensible. Il n'est plus à un intervalle d'1/2 ton de la tonique.

La perte de la sensible fait donc perdre le caractère tonal à cette gamme. Et, en effet, la gamme mineure naturelle est en réalité une gamme modale. Dans le registre de la modalité, elle est la référence du mode dit *eolien*.

Dans le système tonal, il faut donc remonter la septième majeure d'1 demi-ton pour qu'il y ait une sensible. Cette opération permet donc de construire la gamme dite **mineure harmonique**, ce qui donne la gamme suivante :

Gamme mineure harmonique :

I II III IV V VI VII I
La m : LA ___ si ___ DO ___ ré ___ mi ___ fa ___ sol# ___ LA

Nous remarquons que l'intervalle entre le degré VI et le degré VII est d'un ton et demi. Cet intervalle a été considéré comme une difficulté pour les chanteurs. Pour y pallier, on a modifié cet intervalle en remontant le degré VI d'un demi-ton, ce qui donne, dans le cas présent, un fa#. C'est ainsi qu'a été créé la gamme dite **mineure mélodique ascendante**. La voici :

Gamme mineure mélodique ascendante :

I II III IV V VI VII I
La m : LA ___ si ___ DO ___ ré ___ mi ___ fa# ___ sol# ___ LA

Précisons que cette gamme a été créée pour une raison mélodique dans le sens de la montée de la gamme, d'où son nom. Cependant, dans le sens de la descente, la place de la sensible ne s'impose pas. Le Sol peut donc reprendre sa place de septième mineure comme dans la gamme mineure naturelle, et donc en conséquence le fa peut aussi reprendre sa position de sixte mineure. Nous retrouvons ainsi la gamme mineure naturelle, dite **aussi gamme mineure mélodique descendante**.

Dans la pratique, plusieurs gammes mineures peuvent se combiner dans un même morceau. Mais du point de vue de l'harmonie, c'est la gamme *mineure harmonique* qui nous intéresse. C'est donc celle-ci que nous retiendrons.

Les gammes relatives :

On appelle *gammes relatives* des gammes qui ont la même armure à la clé, c'est-à-dire le même nombre de dièses ou de bémols (ou aucun comme les gammes de Do M et La m). Ainsi la gamme de La m, représentée ci-dessous, sous la gamme de Do M, est la *relative* de celle-ci :

I	II	III	IV	V	VI	VII
DO ___ ré ___ mi ___ fa ___ sol ___ la ___ si ___ DO						
LA ___ si ___ do ___ ré ___ mi ___ fa ___ sol ___ LA						
I	II	III	IV	V	VI	VII

Cette gamme est la gamme *mineure naturelle*. Si on veut en faire une gamme *mineure harmonique*, il faut transformer le sol en sol#. Mais ce dièse ne s'inscrit pas à l'armure. On dit que c'est une altération *accidentelle*.

Ce qu'il faut surtout repérer, c'est que la relative mineure a pour tonique le degré VI de la gamme majeure, ou bien, ce qui revient au même, est à une tierce mineure avant la tonique de la gamme majeure.

Autres exemples :

I	II	III	IV	V	VI	VII
SOL ___ la ___ si ___ do ___ ré ___ mi ___ fa# ___ SOL						
MI ___ fa# ___ sol ___ la ___ si ___ do ___ ré ___ MI						
I	II	III	IV	V	VI	VII

I	II	III	IV	V	VI	VII
FA ___ sol ___ la ___ sib ___ do ___ ré ___ mi ___ FA						
RE ___ mi ___ fa ___ sol ___ la ___ sib ___ do ___ RE						
I	II	III	IV	V	VI	VII

Pour convertir ces deux gammes en gammes mineures harmoniques, il convient donc de mettre un dièse respectivement au ré et au do. Dans le cas de la gamme de Ré m harmonique, nous avons un bémol à la clé (le si), et un dièse dans la portée (le do). On repère bien ainsi le caractère dit *accidentel* de l'altération, ce qui est un des moyens d'identification de la gamme mineure.

Pour trouver la gamme majeure relative d'une gamme mineure, il suffit de monter la tonique à la tierce (mineure) de cette gamme.

Comment identifier une tonalité sur une partition ?

1) On regarde l'armure :

- a. Si elle est composée de dièses, nous savons que le dernier dièse est la sensible. Donc la tonique suit la sensible d'un demi-ton. Par exemple, si le dernier dièse est Fa, la tonique devrait être Sol, et la tonalité Sol M.

- b. Si elle est composée de bémols, c'est l'avant dernier bémol qui indiquera la tonique. Par exemple, s'il y a deux bémols (Si et Mi), la tonique sera le Si *b*, et la tonalité Si*b* M. Mais s'il n'y a qu'un seul bémol (il n'y a donc pas d'avant dernier bémol), la tonique est Fa, et la tonalité Fa M.
- 2) On regarde la dernière note du morceau qui est, le plus souvent, au moins à la basse, la tonique (quelquefois une autre note de l'accord de tonique). Si ce n'est pas le cas, on est alors dans la tonalité de la relative mineure, dont la tonique (la dernière note du morceau) est le degré VI de la gamme majeure de référence.
- 3) On peut vérifier qu'il y a, dans la portée, une note diésée qui se répète. C'est la sensible rajoutée de la gamme mineure harmonique. Sauf gamme mineure modale.

A retenir :

- 1) Les gammes mineures sont caractérisées par l'intervalle mineur de la première tierce (1 ton $\frac{1}{2}$).**
- 2) Dans le système tonal, le degré VII de la gamme mineure est altéré d'un dièse pour devenir une sensible (sauf exceptions liées à la mélodie).**
- 3) Les gammes relatives sont des gammes majeure/mineure qui ont le même nombre de dièses ou de bémols à la clé (armure). La tonique de la relative mineure est le degré VI de la relative majeure (= une tierce mineure sous la tonique de la gamme majeure).**

Nous avons maintenant le matériel nécessaire pour aborder les bases de l'harmonie.

L'harmonie

L'harmonie est l'art de faire entendre plusieurs sons en même temps. Alors que la mélodie est dans une logique horizontale, linéaire, l'harmonie est dans une logique verticale. C'est donc avant tout l'art des accords. Rappelons que nous sommes toujours dans le cadre de référence du système tonal. Nous verrons que dans le système tonal, il y a deux aspects à prendre en compte : la constitution des accords, et la logique de l'articulation de ces accords

entre eux. Cependant, préalablement, nous allons dire quelques mots sur ce qu'on appelle les « harmoniques ».

Les harmoniques

La science de l'acoustique nous apprend qu'un son n'est jamais pur. Il est la somme d'un son principal, c'est-à-dire d'une vibration de l'air, et d'autres sons qui sont provoqués par la vibration du son principal. Plus le son principal est grave, plus les vibrations secondaires sont perceptibles. Un son principal aigu entraîne aussi des vibrations secondaires, mais elles ne sont souvent plus perceptibles par l'oreille humaine. D'où l'impression qu'un son aigu sonne clair. On appelle ces résonances secondaires des « harmoniques », parce qu'elles sont en harmonie avec le son premier. En effet, nous avons pu identifier les notes produites ainsi. Et nous trouvons, dans l'ordre d'apparition des harmoniques : **l'octave, la quinte, la tierce**, soit les notes qui composent un *accord parfait*. En prenant l'exemple de la note **do** comme *fondamentale*, les harmoniques engendrées seront, dans l'ordre, **do** à l'octave, puis le **sol**, puis encore un **do** à l'octave supérieure, puis le **mi**, etc. Arrêtons là la « *série harmonique* », qui continue en fait sur plusieurs octaves avec toutes les notes d'une gamme acoustique évidemment inaudibles à l'oreille. Ce qui est important de comprendre, c'est que les premières harmoniques sont dans un rapport de consonance avec la fondamentale. Ainsi, la fondamentale, la tierce et la quinte seront les notes consonantes de l'accord parfait.

Sympathie et dissonance

Un accord est la superposition de plusieurs notes, en principe d'au moins trois notes. Mais avant de les décrire, faisons encore un détour pour examiner le rapport de chaque degré de la gamme avec sa tonique. Pour une représentation plus facile, nous prenons encore en référence la gamme de Do M (les notes inscrites en gras représentant la gamme pentatonique correspondante).

I II III IV V VI VII I
DO ___ ré ___ mi ___ Fa ___ Sol ___ la ___ si ___ DO

Le **Do (la tonique)** est donc la note de référence. Elle encadre l'octave. Elle conclura le plus souvent le morceau de musique. C'est le degré fort par excellence. Même quand la mélodie nous entraîne vers des accords qui ne comprennent pas la tonique, celle-ci reste inconsciemment présente comme référence, telle un *bourdon* silencieux.

Le **Sol (V)** est le deuxième degré fort de la gamme. C'est la note la plus consonante avec le Do, après l'octave. Du point de vue de la physique acoustique, c'est la 2^e *harmonique* du Do (la 1^{ère} est l'octave), c'est-à-dire la note qui vibre le plus *en sympathie* avec le Do. C'est, de plus, une note « pivot » dans le sens où, comme nous le verrons plus loin, elle est commune à l'accord de Do et, bien entendu, à l'accord de Sol dont elle est la note fondamentale.

Le **Mi (III)** est la 3^e *harmonique* du Do. Il résonne donc bien en sympathie avec le Do. C'est pour cette raison que l'accord « Do-Mi-Sol » définit ce que l'on appelle l'accord parfait. Son rapport avec le Do est la tierce, qui, en qualité de première tierce de la gamme définit le mode majeur ou mineur de la gamme. On l'appelle de ce fait *note modale*. Mais ce peut être aussi une note « flottante » dans le sens où, n'étant pas équidistante entre le Do et le Sol, elle peut, dans certaines musiques, être comme hésitante et se rapprocher du Do pour faire une tierce mineure (même dans une gamme majeure). C'est notamment la caractéristique de ce qu'on appelle, en jazz, la *note blues*. Notons aussi que le Mi est la quinte du La (VI), note à partir de laquelle se constitue la gamme *relative mineure*.

Le **La (VI)**, distante du Do d'une sixte en montant, ou d'une tierce (mineure) en descendant, est une note que l'on pourrait dire « tranquille ». Elle résonne bien avec le Do (tonique), et le Mi (tierce de la tonique), ainsi qu'avec le Fa (degré fort).

Le **Ré (II)**, distant d'un seul ton du Do, se « frotte » à celui-ci, provoquant une dissonance. Mais c'est une dissonance que nous qualifierons de *naturelle* (en comparaison avec la dissonance forte provoquée par l'intervalle d'un demi-ton). De plus, le Ré n'est aussi distant que d'un ton d'avec le Mi, note qui est, comme nous l'avons vue, la 2^e harmonique du Do.

Le **Fa (IV)**, est la première note de cet inventaire à ne pas faire partie de la gamme pentatonique de référence. Il est même probable qu'historiquement le Fa ait été la 6^e note d'une gamme à 6 notes avant l'invention de la gamme heptatonique. Le Fa n'est qu'à une distance d'un demi-ton du Mi, 2^e harmonique du Do et tierce de l'accord de Do. Ce qui est un intervalle de dissonance forte (dit *artificielle*). Cet intervalle provoque un phénomène d'attraction du Fa vers le Mi (note de l'accord de tonique). Nous verrons plus loin le rôle qu'a ce degré dans l'accord dit de 7^e *de dominante*.

Le **Si (VII)**, *note sensible* de la gamme, est, comme nous l'avons vu, la note qui subit la plus forte attraction, en raison de l'intervalle d'un demi-ton avec la tonique de l'octave (1^{ère} harmonique). Jouée en même temps que la tonique, elle provoque une dissonance forte, d'où le rôle important qu'elle présente dans certains accords. Ainsi, nous pouvons repérer que le Si (VII) et le Fa (IV) sont deux notes qui subissent l'attraction respectivement du Do et du Mi. Donc Si vers Do, et Fa vers Mi.

Nous pouvons maintenant aborder la constitution des accords proprement dits.

Une précision de terminologie : Nous nous référons au mot « gamme » quand nous sommes dans une logique horizontale (gamme de Do M par exemple), et au mot « tonalité » (tonalité de Do M ...) quand

nous sommes dans une logique d'harmonie. Mais les deux logiques sont tellement dépendantes l'une de l'autre qu'on ne recherchera pas une rigueur terminologique absolue dans le discours.

Constitution des accords

Un accord à trois notes est appelé une *triade*, un accord à quatre notes une *tétrade*. Des accords plus complexes existent, mais nous ne les aborderons pas dans le cadre de cet exposé.

Les triades

Une triade est la superposition de deux tierces constituant une quinte.

La note de base de l'accord est appelée la **fondamentale**. La deuxième note est appelée la **tierce**, la troisième note est dite la **quinte**.

Les accords se constituent en référence à une gamme. Ce sont donc les notes d'une gamme donnée qui forment un accord. Ainsi, sur chacun des degrés d'une gamme, il est possible de faire un accord.

En Do M

A lire verticalement, la fondamentale étant à la base.

I	II	III	IV	V	VI	VII
sol	la	si	do	ré	mi	fa
mi	fa	sol	la	si	do	ré
DO	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si
M	m	m	M	M	m	m

Chaque accord peut être majeur ou mineur selon que la première tierce est majeure ou mineure.

Ainsi :

Do – mi est une tierce Majeure, donc « Do – mi – sol » est un accord Majeur.

Ré – fa est une tierce mineure, donc « Ré –fa – la » est un accord mineur.

Etc.

Comme nous l'avons déjà observé précédemment, les accords des degrés **I**, **IV** et **V** sont majeurs. Ils constituent les accords fondamentaux de la tonalité. On les nomme respectivement, en raison du nom de leur fondamentale : **l'accord de tonique**, **l'accord de sous-dominante** et **l'accord de dominante**.

Les accords des degrés II, III, VI et VII sont mineurs. Nous verrons qu'ils constituent les accords fondamentaux de la *relative mineure*.

L'accord du degré VII a la particularité d'avoir une quinte diminuée. Il n'est donc utilisé que dans des conditions particulières.

En La m (mineure harmonique):

I **II** **III** **IV** **V** **VI** **VII** **I**
LA___ **si**___ **DO** ___ **ré** ___ **mi**___ **fa** ___ **sol#**___ **LA**

mi	fa	sol	la	si	do	ré
do	ré	mi	fa	sol#	la	si
La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol#
<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>
<i>m</i>	<i>m</i>	<i>M</i>	<i>m</i>	<i>M</i>	<i>M</i>	<i>m</i>

Les accords fondamentaux sont toujours ceux des degrés **I**, **IV** et **V**. Les accords I et IV sont mineurs, mais l'accord V est majeur à cause du Sol#, spécifique de la gamme mineure harmonique.

Les accords II et VII sont mineurs. Les accords III et VI sont majeurs. Toutes les quintes sont justes, sauf celle du degré VII qui est diminuée (Sol#-si-ré)

Pour s'y retrouver dans les accords majeurs ou mineurs, il faut retenir une règle simple :

Quand il n'y a pas d'altération :

- Les accords (et les tierces) commençant par Do (I), Fa (IV) et Sol (V) sont majeurs. Ce sont les accords fondamentaux de la tonalité de DoM.
- Les accords (et les tierces) commençant par les autres notes sont mineurs.

Quand on a bien intégré cette règle, on peut logiquement, et facilement, repérer les intervalles quand il y a une altération, sans avoir besoin de calculer les intervalles. Par exemples :

- Mi - sol = mineur, donc Mi – sol# = Majeur
- **Sol** – si = Majeur, donc Sol# - si = mineur, et **Sol** – sib = mineur
- Si – ré = mineur, donc Sib – ré = Majeur.

Notons que l'ordre des notes d'un accord peut être modifié sans que cela modifie la nature de l'accord. Quand la fondamentale n'est plus à la basse, on dit que l'accord est **renversé**. Mais la fondamentale reste la fondamentale, quelle que soit sa position dans l'accord.

Les tétrades

Ce sont des accords à quatre notes, autrement dit constitués de trois tierces superposées. Ils ont de fait une plus grande richesse harmonique, d'où leur intérêt.

La quatrième note de la tétrade est la 7^e note à partir de la fondamentale (à distinguer du degré VII de la gamme, sauf s'il s'agit de l'accord de tonique). Quand la troisième tierce est mineure, on dit que c'est un accord de 7^e mineure, et si elle est majeure, c'est un accord de 7^e majeure. Mais attention, c'est la 7^e qui est majeure ou mineure, pas l'accord lui-même qui peut être majeur ou mineur en fonction de sa première tierce. On peut ainsi avoir, par exemple, un accord mineur avec une 7^e majeure. Il existe, pour désigner ces accords, plusieurs formes de symbole que nous n'aborderons pas ici.

Les accords de 7^e majeure sont des accords à forte dissonance du fait de l'intervalle entre la 7^e et la tonique qui est d'1/2 ton. Ils sont le plus souvent des accords de passage, sauf en jazz où ils sont caractéristiques du style. Nous n'aborderons pas leur usage dans cet exposé.

Les accords de 7^e mineure sont très fréquents, même en musique populaire, et notamment l'accord dit de **7^e de dominante**, qui est un accord du degré **V**. On le symbolise généralement par **V7**, ou en nommant sa fondamentale, par exemple **sol7**. C'est l'accord qui caractérise le plus la musique tonale, et c'est la seule triade que nous allons examiner dans cet exposé.

Les extensions

Tout accord peut aussi être enrichi d'autres notes que la 7^e, en ajoutant une 9^e, une 11^e ou même une 13^e. Ces notes faisant partie d'une autre octave (au-delà de 8 notes), on les appelle « extensions ». Ces accords sont beaucoup utilisés en jazz. Nous ne les aborderons pas ici.

L'accord de 7^e de dominante

C'est l'accord à connaître pour comprendre l'harmonie tonale. Il est construit sur la dominante de la gamme (degré V). Il a une fonction fondamentale dans l'articulation des accords entre eux.

Examinons le d'abord dans la tonalité de Do M. La dominante étant un Sol (degré V), on l'appellera l'accord de Sol 7^e, noté **Sol 7**. Il s'agit bien d'un accord majeur, mais avec une 7^e mineure. Il est ainsi constitué :

Sol ___ ___ (la) ___ ___	Si ___ (do) ___ ___	Ré ___ ___ (mi) ___ ___	Fa ___ ___	Sol
1	3	5	7	

Faisons les observations suivantes :

- La 1^{ère} tierce (Sol-si) est **M** ; la 2^e tierce (si-ré) est **m** ; la 3^e tierce (ré-fa) est **m** . C'est bien un accord majeur avec une septième mineure.
- C'est le seul des trois accords fondamentaux à posséder la **sensible** (ici le si). Et rappelons que la sensible subit l'attraction de la tonique.
- La quinte **Si - Fa** est une quinte diminuée (2 tierces mineures = 3 tons). C'est, comme nous l'avons déjà vu, un intervalle *tendu* parce que ces deux notes subissent l'attraction des notes les plus proches (à ½ ton) :
 - o le si (la sensible) est attiré par le Do (la tonique),
 - o le Fa par le Mi (tierce de la tonique).

C'est-à-dire que l'accord qui suivra devra contenir, selon cette logique un Do et un mi, soit deux des trois notes de l'accord de tonique. La troisième note de l'accord de tonique n'est pas loin ; c'est le Sol, note déjà présente dans l'accord de dominante puisqu'elle en est la fondamentale. Vous pouvez remarquer en passant que ces deux notes, le **si** et le **fa**, sont celles qui ne font pas partie de la gamme pentatonique (de DoM).

L'intervalle de quinte diminué entre la sensible et la 7^e est appelé aussi un « **triton** » parce qu'il comprend 3 tons (la quinte juste en contenant 3 et demi).

Nous venons ainsi d'analyser rapidement pourquoi et comment l'accord de 7^e de dominante est (presque) toujours suivi de l'accord de tonique.

Et en mineur ?

Nous avons vu que dans une logique tonale, l'accord V en mineur devient majeur. On peut donc rajouter la 7^e pour obtenir l'accord de V7. Par exemple en La m :

Mi ___ (fa) ___ ___ ___	Sol# ___ (la) ___ ___	Si ___ (do) ___ ___	Ré ___ ___ Mi
1	3	5	7

La *sensible* est toujours présente au niveau de la tierce. Il y a aussi la quinte diminuée entre le **sol#** et le **ré**. Mais le **ré** n'est pas à ½ ton ni du **Do**, ni du **mi**. L'intervalle d'1/2 ton ne se présente qu'entre le **si** et le **Do**. La sensation de tension/attraction est donc un peu plus faible, et le mouvement des notes qui suivra peut être différent.

A retenir :

- 1) **Les trois accords fondamentaux d'une tonalité sont :**
 - a. **L'accord de tonique (I)**
 - b. **L'accord de sous-dominante (IV)**
 - c. **L'accord de dominante (V)**
- 2) **La note de base d'un accord est appelée la fondamentale. Elle reste la fondamentale même si l'accord est renversée.**
- 3) **En mode majeur ces trois accords sont majeurs.**
- 4) **En mode mineur, les accords de tonique et de sous-dominante sont mineurs, l'accord de dominante est majeur (dans le système tonal).**
- 5) **L'accord de septième de dominante est un accord de dominante avec une tierce mineure supplémentaire qui est la 7e note à partir de la fondamentale. L'intervalle entre la sensible et la 7e forme une quinte diminuée appelée aussi « triton ».**

Relation fonctionnelle des accords

Nous venons de voir que les accords ont des rapports spécifiques entre eux selon une logique fonctionnelle. C'est ce qu'on appelle *l'harmonie fonctionnelle*, spécifique de la musique tonale occidentale.

[Les notes indiquées ci-dessous le sont dans l'hypothèse de la tonalité de **Do M**]

L'accord de tonique (Do – mi – sol) est l'accord de référence. Il encadre généralement un morceau. En début de morceau, il donne la tonalité puis il marquera les temps de détente en cours de morceau, et enfin le repos en fin de morceau. Le **Do** et le **mi** sont des notes qui vont attirer les notes très proches.

L'accord de sous-dominante (fa – la – Do) accompagne les développements de la mélodie. Le **fa** provoque une légère tension (à ½ ton du **mi**). C'est aussi un accord d'étape pour monter à l'accord de dominante.

L'accord de dominante (sol – si – ré) créé la tension, notamment par la présence de la sensible. Le ré, par son intervalle de seconde avec la tonique créé aussi une certaine tension. Quand l'accord est complété par une troisième tierce pour former l'accord de **septième de dominante (sol – si – ré – fa)**, la présence du fa (attiré par le mi) d'une part, et la présence du *triton* (quinte diminuée) d'autre part, renforcent considérablement la sensation de tension. Ainsi, comme nous l'avons vu précédemment, l'accord de 7^e de dominante sera suivi de l'accord de tonique (exception faite d'effets particuliers comme dans le blues et le jazz). En tonalité mineure, nous avons vu que le rapport entre les notes de l'accord V7 et l'accord de tonique diffère. Mais la logique harmonique reste la même.

Il est utile de comprendre le rapport fonctionnel des accords quand on veut harmoniser un morceau, c'est-à-dire trouver les accords qui vont accompagner une mélodie. Mais pour compléter la relation des accords entre eux, et de leur enchaînement, examinons la question des *notes communes*.

Les notes communes

Les notes communes entre deux accords sont facilement repérables. Les notes communes peuvent permettre de passer d'un accord à l'autre, d'autant plus facilement quand il y a deux notes communes. Les notes communes servent alors de pivots entre deux accords. Par exemple entre l'accord I et l'accord VI : Do M – la m (le Do et le mi).

Mais une note commune peut être aussi source de confusion. Par exemple : est-ce que le fa d'une mélodie sera à intégrer dans l'accord de Fa M ou dans l'accord de Sol7 ?

L'enchaînement des accords suit des logiques qui ont donné lieu à l'établissement de certaines règles. Mais nous allons rester simples.

Enchaînement des accords : les cadences

Retenons d'abord les trois accords fondamentaux des harmonisations simples. Rappelons en les trois fonctions principales :

- Accord de tonique : référence et détente : **I**
- Accord de sous-dominante : développement : **IV**
- Accord de dominante : développement et tension : **V, et V7**

Ensuite, il y a une règle importante à connaître : L'accord de sous-dominante ne suit jamais, en principe, l'accord de dominante, surtout si celui-ci est un accord de septième. Autrement dit, une triade ne doit pas suivre une tétrade sauf si la triade est l'accord de tonique, avec le

plus souvent la doublure de la fondamentale. Cette règle reste valable même s'il y a d'autres accords utilisés que les trois accords fondamentaux.

Les autres accords de la gamme, tous mineurs, sont le plus souvent utilisés en accords de passage, notamment les accords **II** et **VI**.

On appelle « **cadences** » les enchainements d'accords qui ont été codifiés par nos maîtres à penser la musique. Ces cadences ont une importance particulière en fin de phrase musicale, et bien entendu en fin de morceau, mais on les trouve aussi dans le corps d'une phrase.

Voici une nomenclature des cadences principales, que nous n'analyserons pas en détail (Les accords majeur sont notés par défaut sans la lettre M. En revanche la lettre **m** est toujours associée aux accords mineurs) :

- 1) **La cadence parfaite : V → I** (accord de dominante vers accord de tonique)
Elle est universelle dans le système tonal.
Variante en mineur : **Vm → Im**. Elle est dite **cadence modale** parce que l'accord V est mineur. C'est une cadence fréquente en musique traditionnelle.
- 2) **La cadence plagale : IV → I**. C'est une cadence sans résolution de tension, également fréquente en musique traditionnelle.
Variante en mineur : **IVm → Im**, mais aussi : **IV → I** (mode mineur se terminant sur un accord majeur).
- 3) **La demi-cadence : I → V**. C'est une fin de phrase qui reste en suspension, pour relancer la mélodie avec la phrase suivante.
Variantes : **II → V7**, et **IV → V7**.
- 4) **La cadence complète : IV → V7 → I**. C'est une succession d'accords des plus répandues.
Variante : **II V7 I**, ou même : **I → II7 → V7 → I** (exemple dans un prélude de Bach).
- 5) **La cadence rompue : V7 → VI**. Final en mineur, ou passage en mineur. C'est une cadence que l'on trouve aussi en musique traditionnelle.
- 6) **L'anatole : I → VI → II(7) → V(7) → I** ; ou : **I → VI → IV → V(7) → I**
Cette suite (et ses variantes) est quasiment un classique de la musique populaire que l'on retrouve fréquemment dans les chansons folks, trads, actuelles.
- 7) Autre cadence : **I → I7 → IV → IVm → I**. Dans cette cadence, le 2^e accord est une « **dominante secondaire** » construite sur l'accord de tonique qui devient alors la dominante de l'accord suivant. C'est un procédé qui peut se faire sur d'autres accords de la tonalité, notamment sur les accords II, IV et VI. Il peut alors permettre de passer d'une tonalité à une autre, ce que l'on appelle la « **modulation** ».

Tout autre enchainement d'accords peut s'imaginer. Mais il est bien d'avoir quelques repères soit pour éviter certaines erreurs, soit pour les transgresser, mais en connaissance de cause (ce qui se fait notamment en jazz).

A retenir :

- 1) *L'accord de tonique encadre un morceau.*
- 2) *L'accord de dominante, et de 7^e de dominante, est (le plus souvent) suivi de l'accord de tonique.*

Retour au modal

Le système modal comprend de nombreux modes. Nous avons vu que le système tonal est en réalité un des modes, le mode *ionien*, qui s'est développé pour devenir le système de référence d'une grande partie de la musique occidentale. Le mode mineur, tel que nous en avons examinées les gammes, se réfère aussi au mode *ionien* par le jeu des gammes *relatives*. Entre les mots « modes » du système modal et « modes » majeur/mineur du système tonal, il peut d'ailleurs y avoir confusion.

Chaque mode du système modal est donc défini par une gamme avec des intervalles caractéristiques. Certaines gammes sont majeures, si leur première tierce est majeure. D'autres, plus nombreuses, sont mineures puisque leur première tierce est mineure. Mais elles ont presque toutes la caractéristique de ne pas avoir de *sensible*.

Par exemple, le mode dit *mixolydien* (ou *myxolydien*) est défini par la gamme majeure que nous connaissons, avec le degré VII abaissé d'un demi-ton, comme une gamme de Do M avec un Si *b*. C'est une gamme très utilisée en jazz, et que l'on trouve aussi quelquefois dans la musique celtique.

Le mode *éolien*, que nous avons déjà évoqué, dit aussi *mode mineur naturel*, est défini par la gamme mineure classique sans sensible rajoutée. C'est une gamme très fréquente, voire la plus fréquente, dans nos musiques traditionnelles.

Le mode *dorien* est également fréquent dans la musique traditionnelle. On peut la définir comme une gamme mineure naturelle avec le degré VI augmenté d'un demi-ton. Par exemple : La – Si – Do – Ré – Mi – Fa# - Sol – La. C'est ce que l'un appelle la *sixte dorienne*.

Nous pouvons donc comprendre que, sans sensible, l'enchaînement des accords peut être beaucoup plus souple. Notamment la *cadence* « **V7 / I** » sera dès lors le plus souvent remplacée par la *cadence* « **VII / I** ». Par exemple en La m : Sol M / La m. Nous pouvons là encore remarquer que l'accord qui conduit à l'accord de tonique (mineur) est majeur (le Sol M dans l'exemple).

Retenons que la musique modale ne fait pas appel à l'harmonie fonctionnelle. Ce qui, en conséquence, permet plus facilement *l'improvisation*, non seulement du point de vue mélodique, mais aussi dans l'enchaînement des accords.

(Un autre exposé donnant plus d'informations sur les gammes modales est envisagé.)

L'harmonisation d'une mélodie

Nous avons abordé l'harmonie dans sa logique verticale, c'est-à-dire comme un enchaînement d'accords en fonction des rapports qu'ils ont entre eux. Cependant la musique n'est pas qu'une succession d'accords. C'est aussi, et même avant tout de la mélodie. Or, les accords ne sont pas posés sur toutes les notes d'une mélodie, mais sur les temps dit forts. Sauf dans certaines monodies de type oriental, la musique est structurée en mesures. Pour faire simple, ne retenons ici que les mesures qui nous sont les plus familières : 4/4 ; 3/4 ; 6/8. Chacune des mesures comporte un ou deux temps forts : deux dans les mesures à 4/4 et à 6/8, un dans les mesures à 3/4.

Le plus souvent, sur les temps forts, la note de la ligne mélodique est une note de l'accord. On l'appelle alors « *note harmonique* ». Autrement dit, si l'on veut choisir un accord pour accompagner la mélodie, on optera en principe pour un accord qui contient la note harmonique de la mélodie, en se référant cependant aux règles énoncées plus haut. Il y a des exceptions que nous n'aborderons pas dans le cadre de cet exposé, mais il faut savoir qu'elles existent, et que la dissonance qu'elles provoquent peut jouer un rôle intéressant, voire important dans une harmonisation.

Les notes de la mélodie qui correspondent aux temps faibles, donc qui ne sont pas jouées sur un accord, sont dites « *notes mélodiques* ». Elles peuvent faire partie de l'accord qui précède (ou qui suit), ou non. On les appelle *notes de passage*, ou *notes de broderie*, ou *échappées*. En ce qui nous concerne, retenons que l'harmonisation d'une mélodie se construit à partir du repérage des notes harmoniques situées sur les temps forts.

Une exception cependant à connaître : Il arrive que la note sur un temps fort soit ce qu'on appelle « *une appoggiature* ». C'est une note étrangère à l'accord supposé, mais proche d'un ton ou d'un demi-ton (souvent au-dessus) de la note harmonique qui suit, dite aussi *note réelle*. En fait, l'appoggiature « se résout » dans la note harmonique qui suit. C'est une forme d'ornementation qui donne un effet d'« appui » (d'où son nom). C'est un procédé fréquent qui peut entraîner de la confusion, mais que l'on repère avec un peu d'habitude.

Conclusion

Cet exposé avait pour ambition de susciter de la curiosité pour ceux qui souhaiteraient par ailleurs approfondir la connaissance de l'harmonie, et pour les autres de connaître les quelques fondamentaux pour comprendre comment se constitue une harmonisation simple, et souvent suffisante. Cet exposé est écrit plus sous la forme d'un récapitulatif des données fondamentales, plutôt que dans une démarche de cours progressifs, ce qui existe par ailleurs.

La musique populaire, folk, « trad », a-t-elle besoin de ces connaissances théoriques ?

Un musicien talentueux, amateur ou professionnel, peut en effet s'en passer quand la transmission orale est forte et que le travail « de l'oreille » est approfondi. Ce qui donne l'avantage de favoriser la créativité. Mais ces repérages théoriques sont malgré tout un enrichissement et nombres de musiciens, dits d'instinct, font la démarche de se les approprier pour une meilleure maîtrise de la musique. C'est aussi un enrichissement culturel aussi passionnant que les connaissances sur la littérature, la peinture, le cinéma, la danse, etc.

Pour ceux qui souhaiteraient relire cet exposé pour n'en reprendre que les données essentielles avec un objectif plus pratique, le résumé qui suit répondra, je l'espère, à leur attente.

Louis JEANNEQUIN

Mars 2012