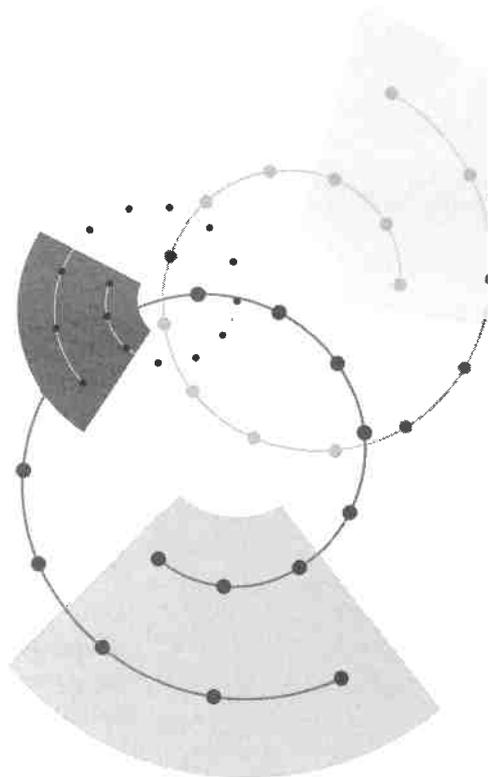


IV

la tonalité
LA TONALITÉ



1977
1978

9

Introduction

> UN SYSTÈME EXCEPTIONNEL

La tonalité est un système riche et complexe constitué de nombreuses notions. Ce n'est qu'en reliant entre elles ces différentes notions qu'il est possible de percevoir pleinement et musicalement ce système.

C'est pourquoi nous proposons un rapide tour d'horizon avant d'approfondir chacune des différentes facettes composant la tonalité. Nous espérons donner ainsi une intuition de l'unité de cet univers.

> LES GAMMES ET LES TONALITÉS

Les mélodies et les accords de la musique tonale utilisent des ensembles de sept notes : des tonalités.

Ces ensembles ne sont pas figés :

- ils peuvent être enrichis par des altérations ;
- il est possible d'en changer à tout moment par des modulations.

Chaque œuvre possède une tonalité principale. Bien que celle-ci puisse disparaître à tout moment, au gré des modulations d'une œuvre, elle caractérise généralement les débuts et les conclusions.

La tonalité de base est parfois citée dans le nom d'une œuvre : on dit alors qu'elle est en *do* majeur ou en *mi* mineur, comme par exemple la *Messe en si mineur* de J. S. Bach.

Une gamme est le parcours régulier des sept notes d'une tonalité, en montant ou en descendant.

Les notes d'une gamme constituent ce que l'on nomme des degrés : de I à VII (on les écrit en chiffres romains). Le premier degré (la première note) de la gamme s'appelle la tonique. C'est elle qui indique la tonalité.

Les gammes sont étudiées dans le chapitre « Les gammes », les degrés dans le chapitre « Les accords » et les modulations dans le chapitre « La modulation ».

> LES MODES MAJEUR ET MINEUR

Les degrés d'une gamme sont comme les barreaux d'une échelle (synonyme de gamme). Un mode est l'organisation des écarts, des intervalles, entre ces barreaux : c'est donc la structure interne d'une gamme. Attention, un mode est souvent également caractérisé par des ensembles de formules mélodiques.

Les différents univers musicaux se distinguent notamment par les modes utilisés. Avec un peu d'habitude des différents modes, il est facile de reconnaître intuitivement si l'on écoute une musique de l'Inde, une musique roumaine ou une musique bretonne.

Deux modes de sept sons ont fortement contribué à la naissance de la musique tonale : le mode majeur et le mode mineur. Comme ces modes sont présents dans la plus grande partie du répertoire classique, ils doivent déjà être familiers à vos oreilles. Vous le vérifierez certainement dans le chapitre sur les gammes majeures et mineures.

Faites attention à une difficulté de vocabulaire : selon le contexte, les mots « majeur » et « mineur » qualifient des intervalles, des accords, des modes ou même des divisions du temps au Moyen Âge !

Les modes sont étudiés dans le chapitre « Les modes » ainsi que dans le chapitre « De la modalité à la tonalité » ; les modes majeur et mineur sont étudiés dans le chapitre « Les gammes » et les divisions du temps dans le chapitre « La notation devient mensuraliste ».

> LES INTERVALLES ET LES ACCORDS

Un intervalle est la distance entre deux degrés (deux notes) d'une gamme : par exemple, si l'on va d'un degré à son degré voisin, on obtient une seconde, comme *do-ré* ou *ré-mi*. Si l'on saute un degré, on obtient une tierce, comme *do-mi* ou *ré-fa*. En sautant deux degrés on obtient une quarte, puis une quinte, une sixte... Pour identifier un intervalle, on va du grave vers l'aigu comme de l'aigu vers le grave.

Les accords de la musique tonale sont formés d'intervalles bien déterminés : des tierces superposées. Ces suites de tierces sont obtenues à partir des notes des gammes majeures et mineures (l'accord parfait *do-mi-sol*, par exemple, est constitué des tierces *do-mi* et *mi-sol* et peut appartenir aux gammes de *do* majeur, de *sol* majeur, de *mi* mineur...). Attention, en changeant l'ordre des sons d'un accord, les tierces peuvent cesser d'être apparentes : *mi-sol-do* possède les mêmes sons que l'accord précédent mais est désormais constitué d'une tierce et d'une quarte.

La note à partir de laquelle tous les intervalles d'un accord peuvent être des tierces superposées est dite sa note fondamentale.

Chaque accord de la musique tonale mêle intimement trois dimensions :

- sa couleur : elle dépend du nombre de ses sons, de ses intervalles, des instruments qui le jouent, de son type (voir ci-dessous)...

- sa fonction : elle dépend de sa place au sein d'une phrase musicale.
- son type : il dépend de la nature de ses tierces. En conjuguant tierces majeures ou mineures, on obtient quatre types distincts pour les accords de trois sons : majeur, mineur, diminué ou augmenté.

Les intervalles sont étudiés dans le chapitre « Les intervalles ». Les accords sont abordés de façon générale dans le chapitre « Les accords » et de façon détaillée dans le chapitre « Le chiffage ».

> LES RESPIRATIONS ET LES CADENCES

La musique tonale est souvent comparée au langage parlé. Elle est composée de phrases et de membres de phrases qui s'articulent, respirent. Il y a des moments d'interrogation, d'autres d'affirmation ou de suspension.

Le rôle d'organisateur de ces ponctuations et articulations est confié aux cadences. Il s'agit d'un système d'enchaînements harmoniques et mélodiques que l'on retrouve, moyennant bien sûr de grandes variations, chez tous les compositeurs de musique tonale.

Selon le degré sur lequel s'arrête la musique, selon l'accord choisi, selon la note la plus grave et la note la plus aiguë, le discours musical suscite un sentiment de fin, l'envie de continuer, le hasard d'une surprise...

Le chapitre « Les cadences » détaille ces différentes respirations.

> L'HARMONIE

L'harmonie, en tant que « science des accords », n'existe qu'en liaison avec la tonalité. Les époques antérieures à la tonalité créaient bien des accords, mais ceux-ci n'étaient pas perçus comme tels. Ils étaient conçus comme des rencontres d'intervalles.

L'harmonie gère les enchaînements des accords et organise le discours musical par une succession de tensions et de détentes. Une tension est une dissonance qui doit se résoudre sur une consonance.

Attention, le mot dissonance n'implique pas quelque chose d'antimusical. Les compositeurs ont, au contraire, de tout temps apprécié les dissonances. Elles donnent une grande force aux moments de consonance. Liés à l'écoute musicale de chaque époque, les intervalles et accords considérés comme dissonants ont profondément évolué au cours de l'histoire de la musique (voir le chapitre sur l'histoire de la pensée harmonique).

L'étude complète de l'harmonie fait partie des études d'écriture musicale.

> LE CONTREPOINT

Le contrepoint est antérieur à l'harmonie. Il est né au IX^e siècle. Les polyphonies étaient improvisées initialement note contre note (point contre point) par des quarts, des quintes et des octaves parallèles. Les voix se

sont ensuite individualisées, aboutissant à un art extrêmement raffiné de mélodies indépendantes superposées. On peut parler, pour le Moyen Âge puis pour la Renaissance, d'âges d'or de la polyphonie, du contrepoint.

Plus tard, dans le cadre de la tonalité, le contrepoint ou « science des lignes mélodiques » est devenu inséparable de l'harmonie, « science des accords ». L'un ne peut exister sans l'autre, comme les deux faces d'une pièce de monnaie. Lorsqu'on superpose des lignes mélodiques, les rencontres de notes créent des harmonies. De la même façon, une succession d'accords crée forcément des lignes mélodiques. Bien sûr, selon les œuvres, la proportion d'horizontal (les lignes) par rapport au vertical (les harmonies) peut être très variable. Ainsi, l'on peut parler d'œuvres à tendances contrapuntiques, comme les fugues, et d'autres à tendances harmoniques, comme les chorals harmonisés.

L'étude complète du contrepoint fait partie des études d'écriture musicale.

Le contrepoint est abordé dans la huitième partie sur la notation ainsi que dans les chapitres « De la modalité à la tonalité » et « Histoire de la pensée harmonique ».

> UN PEU « D'HISTOIRE-GÉO »

Vous l'avez déjà compris, la tonalité est un système qui a une histoire et une géographie. Elle s'est constituée progressivement en Europe jusqu'au XVII^e siècle. Mais on peut considérer qu'elle n'est complète qu'en 1722, date de la publication de l'ouvrage de Jean-Philippe Rameau « Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels » et de la composition par J. S. Bach du premier volume du *Clavier bien tempéré*.

Au cours du XIX^e siècle, la tonalité va se développer jusqu'à atteindre sa complexité maximum. Les compositeurs ressentent alors de moins en moins l'envie de résoudre les dissonances. Des accords ambigus sont utilisés et il devient souvent impossible de savoir à tout moment la tonalité dans laquelle on se trouve. On parle pour la fin du XIX^e de tonalité élargie.

Le XX^e siècle voit de nombreux compositeurs abandonner la tonalité. Les nouveaux principes de composition sont multiples : retour à la modalité, suspension de la tonalité (atonalité), superposition de tonalités (polytonalité), utilisation d'intervalles plus petits que le demi-ton (musiques en quarts ou en tiers de ton)...

Les chapitres traitant de cette évolution sont : « De la modalité à la tonalité », « Histoire de la pensée harmonique », « La musique après la tonalité » et « Quelques théories sur la tonalité ».

> QUEL FUTUR ?

Écrire de la musique tonale a-t-il encore un sens aujourd'hui ? Existe-t-il des alternatives ?

Selon les personnes interrogées, les réponses sont diamétralement opposées. Ces questions sont donc extrêmement délicates.

Soyez curieux, écoutez sans a priori différentes musiques, découvrez le répertoire du XX^e et du XXI^e siècle : au côté de nombreuses œuvres tonales (au sein du courant néotonal, de la musique de film, de variété, de théâtre, des musiques traditionnelles...), il existe une multiplicité de créations fondées sur d'autres systèmes musicaux (voir le chapitre 34).

Vous apprécierez certainement des œuvres récentes, mais pas nécessairement dans le style auquel vous pensiez...

> LE JAZZ, UN LANGAGE TONAL ET MODAL

Le jazz est un mélange de couleurs entre la musique tonale et la musique modale.

Les modes majeur et mineur y côtoient de nombreux autres modes que nous étudierons par ailleurs : le mode dorien, le mode phrygien, le mode diminué, la gamme blues...

Ce qui est très particulier dans le jazz, c'est l'importance accordée à l'improvisation, en soliste ou au sein d'un ensemble, à partir d'un canevas harmonique. Cette suite d'accords est appelée « grille ». Après avoir harmonisé un thème, la grille continue à se dérouler pour permettre un ou plusieurs « chorus » (les parties improvisées). Le musicien est d'autant plus libre pour inventer qu'il maîtrise les gammes sur lesquelles les accords du morceau sont construits. Il peut alors jouer « *in* », utiliser exclusivement les notes des gammes ou « *out* », les éviter savamment.

Le chapitre 22 initie aux détails de ce style musical.

10

Les intervalles

> QUELQUES DÉFINITIONS INTRODUCTIVES

- Un intervalle est formé par deux notes. À partir de trois notes, on parle d'accord.
- Un intervalle est dit mélodique si ses deux sons sont joués successivement : l'un après l'autre.
- Un intervalle est dit harmonique si ses sons sont joués simultanément : ensemble.
- Un intervalle est naturel s'il est formé de deux notes naturelles (sans altérations), autrement il est altéré.
- Un rapport de hauteurs est dit conjoint s'il est constitué du mouvement d'un degré à son degré immédiatement voisin. Tout mouvement qui saute au moins un degré est dit disjoint.
- La direction d'un intervalle peut être ascendante, aller vers l'aigu, ou descendante, aller vers le grave. Lorsqu'on parle d'un intervalle, sans préciser, cet intervalle est considéré comme ascendant.

Exemple 33
*Quelques éléments
 sur les intervalles*

> LES INTERVALLES SIMPLES

Pour trouver un intervalle, il faut compter les degrés en incluant celui de départ et celui d'arrivée :

Intervalle	Exemple	Compter
Seconde (2)	do-ré	do-ré, 1-2
Tierce (3)	do-mi	do-(ré)-mi, 1-(2)-3
Quarte (4)	do-fa	do-(ré-mi)-fa, 1-(2-3)-4
Quinte (5)	do-sol	do-(ré-mi-fa)-sol, 1-(2-3-4)-5
Sixte (6)	do-la	do-(ré-mi-fa-sol)-la, 1-(2-3-4-5)-6
Septième (7)	do-si	do-(ré-mi-fa-sol-la)-si, 1-(2-3-4-5-6)-7
Octave (8)	do-do	do-(ré-mi-fa-sol-la-si)-do, 1-(2-3-4-5-6-7)-8

Un unisson est formé par une même note jouée par deux voix différentes.

À part l'unisson, tous les noms des intervalles sont au féminin : *une* octave, *une* tierce, *une* sixte...

Notez bien les abréviations utilisées : 2^{de}, 3^{ce}, 4^{te}, 5^{te}, 6^{te}, 7^e, 8^{ve}...

Exemple 34
Les intervalles
simples

> REDOUBLER UN INTERVALLE

Les intervalles plus grands que l'octave sont la neuvième, la dixième, la onzième et ainsi de suite. Ces intervalles sont dits redoublés. Ils entretiennent des rapports étroits avec les intervalles simples : en effet, si l'on ne précise pas l'octave, *do-ré* peut être une seconde (*do-ré*), une neuvième (*do-ré-mi-fa-sol-la-si-do-ré*) ou même une seizième, voire plus.

Musicalement, c'est évidemment très différent, mais du point de vue de l'harmonie, on réduit souvent l'intervalle redoublé à l'intervalle simple correspondant.

Les transformations entre intervalles simples et redoublés se font en ôtant ou ajoutant sept, le nombre de fois nécessaire.

Quel est l'intervalle simple correspondant à une dix-huitième ?

18-7 donne 11, ce qui est encore plus grand qu'une octave (8) et donc toujours redoublé. Continuons : 11-7 donne 4. L'intervalle simple de la dix-huitième est donc la quarte.

En conclusion : pour obtenir une dix-huitième on a redoublé deux fois l'intervalle de quarte.

IV LA TONALITÉ

Seconde Neuvième Seizième Dix-huitième Onzième Quarte

← Repère de l'octave

Exemple 35
Les intervalles
redoublés

Au-dessus du repère,
l'intervalle est redoublé

En-dessous,
il est simple

> RENSERISER UN INTERVALLE

Do-mi joué de façon ascendante donne une tierce : *do-(ré)-mi*. Mais, joué en descendant, cela devient une sixte : *do-(si-la-sol-fa)-mi*. Inverser la direction d'un intervalle s'appelle renverser cet intervalle.

Pour trouver rapidement le renversement d'un intervalle, il faut le retrancher de neuf. Pour, par exemple, trouver le renversement de la quarte, il faut faire : $9-4 = 5$; le renversement de la quarte est donc la quinte.

Les intervalles en rapports de renversement présentent des caractères musicaux très proches : l'unisson avec l'octave, les secondes avec les septièmes, les tierces avec les sixtes et les quartes avec les quintes.

<i>Do-mi</i> ascendant donne une tierce	1 (9-1=) 8	2 (9-2=) 7	3 (9-3=) 6	4 (9-4=) 5
--------------------------------------------	------------	------------	------------	------------

<i>Do-mi</i> descendant donne une sixte	L'octave est le renversement de l'unisson	La septième est le renversement de la seconde	La sixte est le renversement de la tierce	La quinte est le renversement de la quarte
--------------------------------------------	-------------------------------------------------	-----------------------------------------------------	-------------------------------------------------	--------------------------------------------------

Exemple 36
Les intervalles
renversés

> LES QUALIFICATIONS DES INTERVALLES

Entre *do* et *ré* il y a un ton, alors qu'entre *mi* et *fa* il n'y a qu'un demi-ton. Ce sont pourtant à chaque fois des secondes ! Les secondes peuvent donc être plus ou moins grandes.

Les différences de tailles pour un même type d'intervalle sont répertoriées au moyen des qualifications suivantes : diminué (dim. ou -), mineur (m), juste (J), majeur (M) et augmenté (aug. ou +).

La répartition de ces différentes qualifications se fait suivant deux modèles distincts :

- les secondes, tierces, sixtes et septièmes peuvent être : diminuées, mineures, majeures et augmentées.
- les unissons, quartes, quintes et octaves peuvent être : diminués, justes et augmentés.

On rencontre aussi, mais plus rarement, des intervalles sous-diminué ou sur-augmenté.

Intervalles diminués : 2^{de}, 3^{ce}, 6^{te}, 7^e

Intervalles mineurs

Intervalles justes

Intervalles majeurs

Intervalles augmentés

Usson : 4^{te}, 5^{te}, 8^{ve}

> LES INTERVALLES MAJEURS ET MINEURS NATURELS

Vous savez déjà qu'entre *do* et *ré* il y a un ton, alors que *mi* et *fa* forment un demi-ton. Ce sont à chaque fois des secondes naturelles mais l'une représente le double de l'autre. La petite seconde se nomme seconde mineure et la grande, seconde majeure.

Les secondes, les tierces, leurs renversements, les sixtes et les septièmes, ainsi que tous leurs redoublements ont deux formes de base : elles peuvent être mineures ou majeures. Par contre, elles ne seront jamais justes.

Regardons les notes naturelles pour distinguer ces formes de base : les secondes et tierces mineures contiennent un demi-ton naturel alors que les majeures n'en ont pas. Les sixtes et septièmes mineures contiennent deux demi-tons naturels alors que les majeures n'en ont qu'un.

Repère : les secondes, tierces, sixtes et septièmes formées à partir du *do* sont toutes majeures.

Exercez-vous à distinguer les intervalles majeurs et mineurs de la fin de l'exemple 38. Essayez de vous familiariser avec la sonorité de chaque intervalle.

Exemple 37
Les intervalles regroupés par familles de qualification

Exemple 38
Décomposition des intervalles mineurs et majeurs

Demi-tons naturels (2^{desm}) : Tons naturels (2^{desM})

Tierce majeure : Pas de demi-tons naturels

Tierce mineure : 1 demi-ton naturel

Sixte majeure : 1 demi-ton naturel

Sixte mineure : 2 demi-tons naturels

Septième majeure : 1 demi-ton naturel

Septième mineure : 2 demi-tons naturels

Quelles sont les qualifications des intervalles suivants ?

> LES INTERVALLES JUSTES NATURELS

Les quartes, leurs renversements les quintes, les octaves, ainsi que tous leurs redoublements n'ont qu'une forme de base : elles sont justes. Elles ne seront jamais mineures ou majeures.

Regardons les notes naturelles pour distinguer cette forme de base : les quartes et les quintes justes contiennent un demi-ton naturel. Les octaves justes, deux.

Nous les trouvons facilement en partant du *do* pour faire *do-fa*, *do-sol* et *do-do* car les quartes, quintes, sixtes et octaves formées à partir du *do* sont toutes justes.

Exercez-vous à repérer les intervalles justes de la fin de l'exemple 39. Essayez de vous familiariser avec la sonorité de chaque intervalle.

Demi-tons naturels Quarte juste: Quinte juste: Octave juste: Parmi les intervalles suivants, lesquels ne sont pas justes?

1 demi-ton naturel 1 demi-ton naturel 2 demi-tons naturels

Exemple 39
Décomposition des intervalles justes

> UNE QUESTION D'ORTHOGRAPHE

Si vous jouez *fa-la \flat* , puis *fa-sol \sharp* , vous obtenez les mêmes notes. C'est normal car *la \flat* est l'enharmonie de *sol \sharp* (même hauteur mais nom de note différent). Dans la logique des intervalles, par contre, ce sont deux intervalles différents : *fa-la \flat* est une tierce mineure et *fa-sol \sharp* une seconde augmentée.

Il faut donc faire attention à bien compléter le nom de l'intervalle par sa qualification :

- le nom d'un intervalle (seconde, tierce...) dépend de l'écart entre deux degrés avec uniquement leurs noms de notes.
- la qualification d'un intervalle (majeur, mineur...) dépend du nombre effectif de demi-tons séparant ces deux degrés.

Modifier la qualification d'un intervalle ne peut en aucun cas changer le nom naturel de ses notes ! Les intervalles viennent des degrés des gammes et une gamme contiendra soit le *la \flat* , soit le *sol \sharp* .

En résumé, l'orthographe musicale nous donne une bonne indication sur la gamme utilisée et sur le contexte mélodique et harmonique d'un intervalle.

> UNE « RÉGLETTÉ » POUR VISUALISER LES INTERVALLES

Sur les notes naturelles, les tons et les demi-tons se trouvent aisément. Il est donc simple de repérer la qualification des intervalles naturels. Cela se complique lorsque interviennent des altérations.

Vous pouvez, pour débiter, imaginer une règle fictive prenant le nombre de demi-tons requis pour chaque intervalle, comme le montre l'exemple 40. N'oubliez pas, cependant, qu'il faut faire attention à l'orthographe : *la* \flat est différent de *sol* \sharp .

Attention : cette méthode n'est utile que dans une première approche des intervalles. Bientôt vous les reconnaîtrez directement à leurs « couleurs ». Il est également intéressant d'utiliser l'exemple proposé par la rubrique « Un peu de musique » de ce chapitre.

Note : dans la version cédérom de cette théorie, la règle est effectivement utilisable.

do-mi \flat ou la \sharp -do \sharp ou sib-réb

do \sharp -mi sol-si \flat

mi-sol si-ré la-do

do-sol la-mi ou fa \sharp -do \sharp ou ré \sharp -la \sharp ou sol \flat -réb ou mi \flat -si \flat

ré-la si-fa \sharp sib-fa

3^e mineure (3 demi-tons)

5^e juste (7 demi-tons)

Exemple 40
Application de la règle pour les tierces mineures et les quintes justes

> DEMI-TONS DIATONIQUES ET CHROMATIQUES

Il existe deux types de demi-ton :

- lorsque les deux notes formant le demi-ton portent des noms différents, le demi-ton est diatonique. Exemple : *mi-fa*, *sol-la* \flat , *la \sharp -si*.
- lorsque les deux notes formant le demi-ton portent le même nom, le demi-ton est chromatique. Exemple : *do-do \sharp* , *mi \flat -mi*.

Petit truc pour ne pas confondre les deux termes : **diatonique** commence comme **différent**.

Les demi-tons des gammes majeures et mineures sont toujours diatoniques, comme le montre l'exemple 41. Il montre également quelques demi-tons déjà répertoriés ainsi que cinq autres, à analyser par vous-même.

Exemple 41
Les demi-tons diatoniques et chromatiques

Les demi-tons d'une gamme sont toujours diatoniques

Demi-tons chromatiques

Demi-tons diatoniques

Trouvez le type de ces cinq demi-tons

> LES INTERVALLES AUGMENTÉS ET DIMINUÉS

- Si vous ôtez un demi-ton chromatique à un intervalle mineur ou juste, vous le transformez en intervalle diminué.
- Si vous ajoutez un demi-ton chromatique à un intervalle majeur ou juste, vous le transformez en intervalle augmenté.

Faites attention à l'orthographe des intervalles de l'exemple 42. Elle est assez difficile.

En théorie, tous les intervalles peuvent être augmentés ou diminués, mais, dans la pratique, certains se rencontrent rarement : les unissons augmentés et diminués, les secondes diminuées, les septièmes augmentées et les octaves augmentées et diminuées.

2^{de} majeure + 1/2 ton = 3^{ce} mineure - 1/2 ton = 3^{ce} majeure + 1/2 ton = 4^{te} juste ± 1/2 ton = 5^{te} juste ± 1/2 ton = 6^{te} majeure + 1/2 ton = 7^e mineure - 1/2 ton =

2^{de} augmentée 3^{ce} diminuée 3^{ce} augmentée 4^{te} dim. aug. 4^{te} dim. aug. 5^{te} dim. aug. 5^{te} dim. aug. 6^{te} aug. 7^e dim.

Exemple 42
Quelques intervalles augmentés et diminués

> QUELQUES QUALIFICATIONS RARES

- Si vous ôtez un demi-ton chromatique à un intervalle diminué, vous le transformez en intervalle sous-diminué.
- Si vous ajoutez un demi-ton chromatique à un intervalle augmenté, vous le transformez en intervalle sur-augmenté.

Faites attention à l'orthographe des intervalles de l'exemple 43. Elle est rare et délicate. Tous ces cas peuvent pourtant se rencontrer !

Seconde sur-augmentée Tierce sous-diminuée Quarte sur-augmentée Quinte sous-diminuée Sixte sur-augmentée

Exemple 43
Quelques intervalles rares

> LIENS DES INTERVALLES RENVERSÉS

Un intervalle additionné à son renversement est toujours équivalent à une octave. Cela entraîne une loi de transformation des qualifications des intervalles par renversement :

Qualification initiale	Qualification du renversement
Mineur	Majeur
Majeur	Mineur
Juste	Juste
Diminué	Augmenté
Augmenté	Diminué
Sous-diminué	Sur-augmenté
Sur-augmenté	Sous-diminué

> LA COMPOSITION DES INTERVALLES

Le tableau de la fin du chapitre présente la composition des différents intervalles. Chaque ligne présente les deux intervalles complémentaires (on obtient le second en renversant le premier). L'analyse atonale donne le nombre de demi-tons composant chaque intervalle en faisant abstraction de la distinction entre diatonique et chromatique. Le total des deux chiffres extrêmes donne toujours 12. L'analyse tonale, elle, décompose l'intervalle en tons et demi-tons selon les gammes dans lesquelles cet intervalle peut apparaître.

Quelques rappels avant de parcourir ce tableau :

- pour passer à la qualification voisine, selon les familles de qualification, il suffit de changer l'écart d'un demi-ton chromatique :
- pour les intervalles de 2^{de}, 3^{ce}, 6^{te} et 7^{ce}, l'ordre des qualifications est : dim., m, M, aug. Il faut donc, par exemple, ajouter un demi-ton chromatique à la tierce dim. pour qu'elle devienne tierce m et enlever un demi-ton chromatique à la sixte M pour qu'elle devienne sixte m.
- pour les intervalles de 4^{te}, 5^{te} et 8^{ve} l'ordre des qualifications est : dim., j, aug. Il faut donc, par exemple, ajouter un demi-ton chromatique à la 4^{te} dim. pour qu'elle devienne 4^{te} j et enlever un demi-ton chromatique à la 4^{te} aug. pour qu'elle devienne 4^{te} j.
- un petit truc : pensez que tous les intervalles formés à partir de la tonique (ou première note) d'une gamme Majeure sont M ou j. Par exemple *ré-fa #* dans la gamme de *ré* majeur : on est sûr que c'est une tierce majeure puisque cet intervalle est issu de l'écart entre la tonique *ré* et une des notes de la gamme : *fa #* (voir le chapitre sur les gammes majeures et mineures).

> UN PEU DE MUSIQUE

Pour mémoriser le caractère spécifique des différents intervalles, nous proposons un ensemble de phrases musicales à chanter. Chacune met en valeur un type d'intervalle.

N'oubliez pas qu'un intervalle est aussi une sensation, une couleur... Il est donc possible de le reconnaître directement par sa sonorité.

Entraînez-vous ! L'intervalle mis en valeur est à chaque fois coloré dans la partition.

Secondes mineures Mozart, *Symphonie n° 40*

IV LA TONALITÉ

Secondes majeures

Moussorgski, *Tableaux d'une exposition*

Tierces mineures

Debussy, *Prélude La Fille aux cheveux de lin*

Tierces majeures

Brahms, *Valse en la^b majeur*

Quartes justes

Bizet, *L'Arlésienne*

Quartes augmentées

Bernstein, *West Side Story*

Quintes justes

Dukas, *L'Apprenti sorcier*

Sixtes mineures

Schumann, *Scènes d'enfants n° 1*

Sixtes majeures
Chopin, *Prélude en la majeur*



Exemple 44
Percevoir le
caractère des
différents
intervalles

> L'OREILLE ABSOLUE/ L'OREILLE RELATIVE

Vous avez sûrement déjà entendu parler de cette qualité très prisée : l'oreille absolue. C'est la capacité d'identifier une hauteur de note sans points de repères (dans l'absolu). Vous êtes, par exemple, à la campagne, une vache passe avec sa clochette et vous vous écriez : « *mi b* ». Quelques musiciens reconnaissent instantanément et sans hésiter toutes les notes qu'ils perçoivent et cela sans avoir de difficultés. Les noms des notes sont trouvés comme un réflexe.

Si l'oreille absolue est un « don », tous les musiciens peuvent, par contre, acquérir l'oreille relative. À l'aide d'un point de repère, comme le diapason ou une note mémorisée, associé à une bonne connaissance des intervalles, toute note se laisse identifier. Vous entendez passer la vache, vous écoutez un *la* de référence, et, en repérant l'intervalle entre ces deux notes, vous trouvez le *mi b*. Cela peut devenir quasi instantané et être aussi efficace que l'oreille absolue.

> LA TRANSPOSITION

Si vous possédez une oreille relative et que vous entendez une mélodie sans avoir de point de repère, vous pouvez noter très correctement cette mélodie. Votre notation sera peut-être trop aiguë ou grave mais juste dans ses rapports. Admettons que la mélodie était *do-mi-sol* et que vous ayez noté *fa-la-do*. Tout le monde reconnaîtra la mélodie bien que les notes soient différentes : vous avez transposé la mélodie. À chaque note de la mélodie originale vous avez ajouté ou ôté un intervalle fixe ; dans l'exemple, vous avez décalé (transposé) l'ensemble d'une quarte.

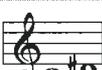
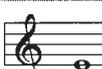
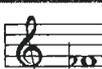
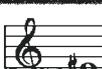
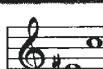
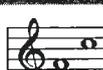
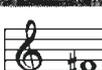
Il existe de nombreux cas dans lesquels la transposition est utile. Le plus important concerne la voix. En effet, les chanteurs n'ont pas tous la même tessiture (étendue de voix). Par conséquent, pour qu'une musique puisse être chantée par tous, il est souvent nécessaire de la transposer. Chacun d'entre nous le fait très naturellement d'ailleurs lorsqu'il rechante à sa propre hauteur (celle qui lui convient) un air qu'il a entendu.

Il y a aussi les instruments dits transpositeurs : clarinette en *si b*, cor en *fa*, trompette en *ré*... Prenons par exemple une clarinette en *si b* : lorsque le musicien lit un *do* et le joue sur son instrument, il obtient en fait un *si b*. S'il veut réellement un *do*, il devra jouer un *ré* ! Le chapitre portant sur la transposition enseigne la méthode pour lire et écrire les partitions des instruments transpositeurs.

> LA PERCEPTION HARMONIQUE

Percevoir l'harmonie, avec ses accords et leurs enchaînements, nécessite de connaître et de savoir reconnaître les intervalles musicaux, que ce soit à l'écoute ou à la lecture. Un accord étant formé de plusieurs notes, donc de plusieurs intervalles, il faut apprendre à le décomposer si l'on veut en comprendre la nature et le sens. Repérer les composantes des accords, c'est rentrer un peu plus encore dans la magie de l'univers musical.

La meilleure méthode consiste à se chanter intérieurement l'accord ou l'harmonie du grave à l'aigu. C'est ainsi que, progressivement, se forme une bonne oreille harmonique. Entraînez-vous aussi à suivre les basses et les voix intermédiaires. Avec de l'entraînement vous pourrez percevoir la logique harmonique d'une œuvre sans grande difficulté.

Analyse atonale	Intervalle	Analyse tonale	Exemple	Exemple renversé	Analyse tonale	Intervalle	Analyse atonale
0	U ^{son} j	/			5 tons + 2 ½ tons diat.	8 ^{ve} j	12
0	2 ^{de} dim.	/			4 tons + 2 ½ tons diat. + 2 ½ tons chrom.	7 ^e aug.	12
1	U ^{son} aug. ½ ton chrom.				4 tons + 3 ½ tons diat.	8 ^{ve} dim.	11
1	2 ^{de} m ½ ton diat.				4 tons + 2 ½ tons diat. + ½ ton chrom.	7 ^e M	11
2	2 ^{de} M 1 ton				4 tons + 2 ½ tons diat.	7 ^e m	10
2	3 ^{ce} dim. 2 ½ tons diat.				4 tons + ½ ton diat. + ½ ton chrom.	6 ^{te} aug.	10
3	2 ^{de} aug. 1 ton + ½ ton chrom.				3 tons + 3 ½ tons diat.	7 ^e dim.	9
3	3 ^{ce} m 1 ton + ½ ton diat.				4 tons + ½ ton diat.	6 ^{te} M	9
4	3 ^{ce} M 2 tons				3 tons + 2 ½ tons diat.	6 ^{te} m	8
4	4 ^{te} dim. 1 ton + 2 ½ tons diat.				3 tons + ½ ton diat. + ½ ton chrom.	5 ^{te} aug.	8
5	3 ^{ce} aug. 2 tons + ½ ton chrom.				2 tons + 3 ½ tons diat.	6 ^{te} dim.	7
5	4 ^{te} j 2 tons + ½ ton diat.				3 tons + ½ ton diat.	5 ^{te} j	7
6	4 ^{te} aug. 3 tons				2 tons + 2 ½ tons diat.	5 ^{te} dim.	6

11

Les gammes

> TONALITÉ ET MODE

La musique tonale, musique essentiellement étudiée dans les pays de tradition classique, ne représente, en réalité, qu'une toute petite partie des systèmes musicaux du monde. ◀

Les compositeurs de la plupart des civilisations, ceux de la musique dite ancienne ainsi que certains compositeurs modernes ou contemporains utilisent des modes. Il en existe donc une très grande variété !

Chaque mode présente un caractère propre qui s'exprime par une succession d'intervalles ainsi que, parfois, par des tournures mélodiques caractéristiques. Il est souvent facile de les reconnaître d'instinct. Vous n'aurez probablement aucun mal à distinguer le caractère d'un mode du Moyen-Orient d'un autre du Moyen Âge. Les modes sont la base même de nombreuses musiques et un chapitre entier de cette théorie leur est consacré (« Les modes »), ainsi que, partiellement, le chapitre « De la modalité à la tonalité ».

Exemple 45
La Rêverie de Schumann reflète l'univers de la musique tonale

Parmi cet univers de modes, deux modes de la Renaissance ont connu un destin particulier en Europe. En effet, après avoir supplanté tous les

Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet sae. clum in fa - vil - la.

autres modes, les modes de *do* et de *la* sont devenus le majeur et le mineur et ont, par conséquent, permis la constitution de la tonalité. Ce chapitre leur est consacré.

Exemple 46
Cette séquence de Thomas de Celano présente la modalité ancienne

> TONALITÉ, GAMME ET ÉCHELLE

Une gamme est la matière première d'une tonalité. Elle en présente les notes constitutives de façon régulière, conjointe, en montant ou en descendant.

- Une gamme est constituée de sept notes distinctes (de noms différents) plus une, la reprise de la première à l'octave. Exemple : *do, ré, mi, fa, sol, la si, do*.

Être dans une tonalité, c'est utiliser tout à fait librement les notes de la gamme correspondant à cette tonalité. Une œuvre dans la tonalité de *do* majeur utilise donc principalement les notes de la gamme de *do* majeur.

Lorsqu'on dit *do* majeur :

- « *do* » est le ton : c'est-à-dire la note *tonique*, la note de base de la gamme et de la tonalité.
- « *majeur* » est le mode : c'est-à-dire la répartition des intervalles entre les notes de la gamme.

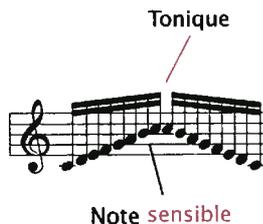
Exemple 47
Cet extrait de *Nuages* de Debussy exprime la modalité moderne

IV LA TONALITÉ

Le septième degré d'une gamme majeure est un peu particulier. Il possède une force d'attraction vers la tonique, on le nomme note *sensible*.

La plupart du temps, le compositeur ne se contente pas des sept notes de la gamme principale. Il introduit d'autres notes, soit en altérant les notes de base, soit en modulant, c'est-à-dire en changeant de tonalité.

Le mot échelle est un synonyme de gamme. Une nuance de langage veut pourtant que l'on pense la gamme dans l'ambitus d'une octave, alors qu'une échelle est illimitée. Le mot échelle présente aussi un aspect visuel : il est possible de monter les degrés (notes) d'une gamme comme ceux d'une échelle.



Exemple 48
Gamme et ton
(Beethoven,
10^e Sonate, op. 14 n° 1)

> LE MODE MAJEUR

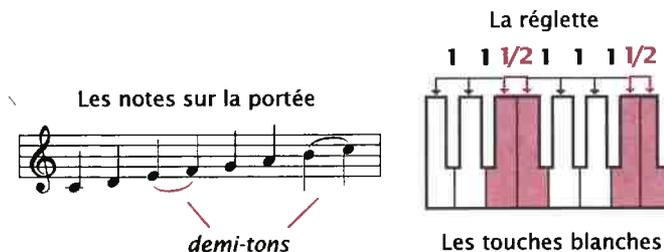
Le mode majeur vous est probablement déjà familier. Il se forme, par exemple, en partant du *do* et en suivant l'ordre des notes naturelles : *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do*. Les touches blanches du piano permettent de le visualiser.

- Ce mode a comme intervalles successifs entre ses degrés : 1 ton, 1 ton, 1 demi-ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1 demi-ton.

Cette succession est le modèle de toutes les gammes majeures.

Il est indispensable de s'habituer à reconnaître le mode majeur d'oreille, de s'entraîner à le recréer et de mémoriser ses intervalles constitutifs.

Exemple 49
Visualisation du
mode majeur



> LES NOMS DES NOTES DES GAMMES MAJEURES

Il y a trois règles à connaître concernant les noms des notes des gammes majeures :

- deux degrés successifs ont forcément deux noms naturels distincts. Exemple : le degré un demi-ton plus aigu que *sol* ne sera pas *sol #* mais *la b* ;

- deux degrés successifs doivent être conjoints. Exemple : le degré un ton plus aigu que *mi* ne sera pas *sol* \flat mais *fa* \sharp ;
- une même gamme majeure ne mélange jamais les dièses et les bémols.

En résumé, dans une gamme majeure, toutes les notes successives doivent avoir un nom différent et être conjoints.

> UNE « RÉGLETTE » POUR VISUALISER LE MODE MAJEUR

S'il est très simple de créer la gamme majeure qui part du *do*, comment trouver celle qui part du *ré*, du *mi*, du *fa* \sharp ?

Il suffit de respecter la suite des intervalles : 1 ton, 1 ton, 1 demi-ton, 1 ton, 1 ton, 1 demi-ton, à partir des nouvelles notes de départ souhaitées. Ces notes deviennent alors des toniques et créent ainsi des tonalités.

Vous pouvez, pour débiter, imaginer une réglette fictive indiquant les demi-tons au bon endroit comme le montre l'exemple 50. N'oubliez pas, cependant, qu'il faut faire attention à l'orthographe et choisir, par exemple, entre *la* \flat et *sol* \sharp , en respectant les règles énoncées à la section précédente.

Cette méthode de construction n'est utile que dans une première approche des gammes. Bientôt vous les entendrez instinctivement.

Note : dans la version cédérom de cette théorie, la réglette est effectivement utilisable.



Exemple 50
Application de la
réglette pour les
gammes majeures

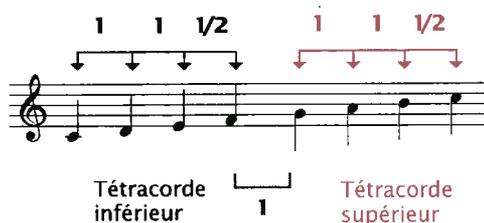
> LE TÉTRACORDE

Une succession conjointe de quatre notes se nomme tétracorde (du grec tetra = 4 et corde = note).

Le mode majeur est formé de deux tétracordes, par exemple : *do-ré-mi-fa* et *sol-la-si-do*. Ils sont de construction identique : 1 ton, 1 ton, 1 demi-ton. Pour les différencier, on les nomme respectivement tétracorde inférieur et tétracorde supérieur. Ils sont séparés par un ton entier.

Construire et transposer les gammes nécessite une certaine pratique. L'utilisation des deux tétracordes permet de décomposer et donc de faciliter cette opération.

Exemple 51
Les deux
tétracordes du
mode majeur



> ENCHAÎNER LES TÉTRACORDES

- Le tétracorde supérieur d'une gamme peut devenir le tétracorde inférieur d'une gamme plus aiguë. Cette nouvelle gamme est la transposition, une quinte au-dessus, de la précédente.
- Le tétracorde inférieur d'une gamme peut devenir le tétracorde supérieur d'une gamme plus grave. Cette nouvelle gamme est la transposition, une quinte au-dessous, de la précédente.

Il suffit, dans les deux cas, de construire le tétracorde manquant. L'exemple 52 permet de visualiser cette opération.

Remarquez les altérations qui apparaissent au fur et à mesure. Ces enchaînements de tonalités par quintes successives créent ce que l'on nomme le cycle des quintes. À chaque étape, on découvre une gamme n'ayant qu'une seule altération de différence.

On peut ainsi commencer à entrevoir le système tonal et sa construction. Pour donner une image, une œuvre musicale peut être comparée à une maison dont les briques seraient les tonalités et dont la disposition pour bâtir les murs serait le parcours tonal. Au sein de l'infinité des parcours possibles, le cycle des quintes constitue le plus simple.

Enchaînement
des tétracordes
vers l'aigu

Enchaînement
des tétracordes
vers le grave

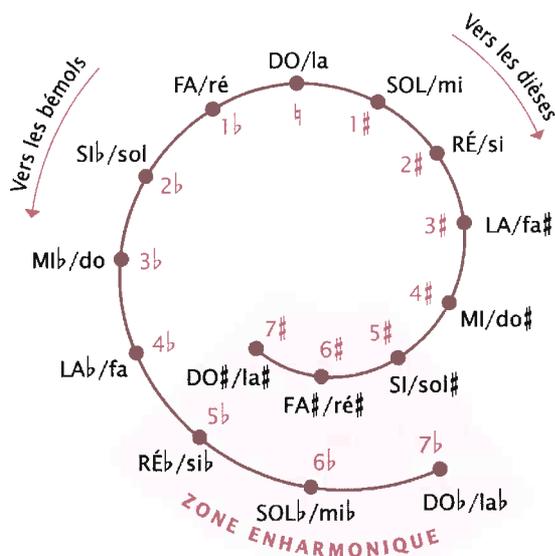
Exemple 52
Enchaînements de
tétracordes

> LE CYCLE DES QUINTES

Pour représenter le cycle des quintes complet, toutes les tonalités peuvent, par convention, être dessinées sur un cercle.

- En tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, nous trouvons, à chaque cran, une tonalité une quinte plus aiguë et ayant un dièse de plus (ou un bémol de moins) que la précédente.
- Dans l'autre sens, les tonalités sont à chaque fois une quinte plus grave et possèdent un bémol de plus (ou un dièse de moins) que la précédente.
- Le bas du cercle montre une zone enharmonique. Ce sont les gammes qui peuvent être écrites avec des bémols comme avec des dièses. En effet, en tempérament égal (comme sur la plupart des pianos), *fa* # majeur est identique à sa gamme enharmonique *sol* b majeur. En tempérament inégal, par contre, la note *fa* # est distincte de la note *sol* b et c'est pourquoi nous utilisons une spirale plutôt qu'un cercle, car les courbes des dièses et des bémols ne se rejoignent en fait jamais (voir le chapitre sur le tempérament).

Remarque : nous avons déjà indiqué les tonalités mineures (en minuscules) dans ce schéma, bien qu'elles ne soient étudiées qu'un peu plus loin dans ce chapitre.



Exemple 53
La spirale
des quintes

> L'ARMURE (OU ARMATURE)

La notation musicale essaye de simplifier au maximum la pratique du déchiffrement. Et, bien sûr, moins il y a de signes à visualiser, plus l'interprète peut se concentrer sur l'essentiel : l'interprétation !

Vous avez déjà remarqué que certaines tonalités nécessitent de très nombreuses altérations. Cela risque de provoquer des partitions surchargées

IV LA TONALITÉ

de dièses ou de bémols. Pour éviter cela, les musiciens ont eu l'idée d'écrire les altérations constitutives de la tonalité principale de l'œuvre, une fois pour toutes, juste après la clé. Ces altérations n'ont alors plus besoin d'être renotées devant toutes les notes de cette portée.

On nomme ces altérations l'**armure** ou l'**armature**.

Sans armure... ... avec armure

Exemple 54
Utilité de l'armure
J. S. Bach, Prélude n° 3
du Clavier bien tempéré I

Il est possible de changer d'armure à tout moment. On fait alors précéder la nouvelle d'une double barre de mesure fine.

> L'ARMURE EN DIÈSES

Si l'on parcourt le cycle des quintes en montant, chaque nouvelle tonalité possède un dièse de plus (ou un bémol de moins) que la tonalité précédente.

L'ordre d'apparition de ces dièses est : *fa #, do #, sol #, ré #, la #, mi #, si #*

Cet ordre est à mémoriser. C'est l'ordre dans lequel les dièses s'inscrivent à la clé.

Cela se note ainsi sur la portée :

1 # 2 # 3 # 4 # 5 # 6 # 7 # 7 # en clé de fa

> L'ARMURE EN BÉMOLS

Si l'on parcourt le cycle des quintes en descendant, chaque nouvelle tonalité possède un bémol de plus (ou un dièse de moins) que la gamme précédente.

L'ordre d'apparition de ces bémols est : *si b, mi b, la b, ré b, sol b, do b, fa b*.

Cet ordre est à mémoriser. C'est l'ordre dans lequel les bémols s'inscrivent à la clé.

Cela se note ainsi sur la portée :

1 b 2 b 3 b 4 b 5 b 6 b 7 b 7 b en clé de fa

> TROUVER UNE TONALITÉ MAJEURE À PARTIR DE L'ARMURE

1. Pour trouver une tonalité majeure en connaissant le nombre de dièses, il faut procéder comme suit : le dernier dièse représente le septième

degré du ton, la note sensible. La tonique du ton est donc un demi-ton plus aiguë.

Exemple : 3 dièses, *fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯ : le *sol* ♯ est la sensible ; la gamme est donc un demi-ton plus aiguë que *sol* ♯, soit *la* majeur.

2. Pour trouver une tonalité majeure en connaissant le nombre de bémols, il faut procéder comme suit : le dernier bémol représente le quatrième degré du ton, donc la tonalité est une quarte plus grave.

Exemple : 3 bémols, *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭ : le *la* ♭ est le quatrième degré ; la gamme est donc une quarte plus grave que *la* ♭, soit *mi* ♭ majeur.

Astuce : l'avant-dernier bémol donne le nom de la gamme majeure. Dans l'exemple, 3 bémols donnent *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭. L'avant-dernier bémol : *mi* ♭, nous indique la tonalité de *mi* ♭ majeur. *Fa* majeur constitue la seule exception à cette astuce. En effet, cette tonalité ne comporte qu'un bémol à la clé et doit donc être connue par cœur.

> TROUVER L'ARMURE À PARTIR DES TONALITÉS MAJEURES

Pour trouver une armure en connaissant la tonalité, il faut procéder comme suit :

1. La première question est : s'agit-il d'une armure en dièses ou en bémols ?

- Si la tonalité n'est pas *fa* majeur et commence par une note naturelle ou une note diésée, alors il s'agit d'une armure en dièses.
- Si la tonalité commence par une note bémolisée ou par *fa*, alors il s'agit d'une armure en bémols.
- *do* majeur ne possède rien à la clé.

2. La seconde question est : combien d'altérations ?

- Pour une tonalité en dièses, il faut dérouler l'ordre des dièses jusqu'à parvenir un demi-ton plus grave que la tonique, c'est-à-dire à la note sensible.

Exemple : en *mi* majeur, la note un demi-ton plus grave que la tonique est *ré* ♯. Si l'on déroule les dièses, on a : *fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯, *ré* ♯ ; *mi* majeur a donc 4 dièses à la clé.

- Pour une tonalité en bémols, il faut dérouler l'ordre des bémols jusqu'à parvenir une quarte plus aiguë que la tonique.

Astuce : il suffit de dérouler l'ordre des bémols jusqu'à rencontrer la tonique, puis ajouter un bémol : par exemple, *la* ♭ majeur donne *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭ + 1, soit 4 bémols.

> LA GAMME MINEURE

La gamme mineure succède au mode de *la*, mode de la Renaissance, qui se forme en suivant l'ordre des notes naturelles à partir du *la* : *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

IV LA TONALITÉ

Les compositeurs de la Renaissance, toutefois, ont apprécié de plus en plus la force du demi-ton qui fait se résoudre, en majeur, le septième degré du ton, la *sensible*, sur la première note du ton, la *tonique*.

Exemple 55
Deux utilisations
du mode de *la*

1 ton 1/2 ton

Le mode de *la* naturel Le mode de *la* avec sensible

Dans le mode de *la*, le septième degré est séparé du premier degré par un ton entier ; ce mode ne possède donc pas cette force d'attraction. Pour la retrouver, les compositeurs ont créé une sensible artificielle en rehaussant le septième degré du mode mineur d'un demi-ton.

Exemple 56
Rapport sensible (S)-
tonique (T) en majeur
(Beethoven,
2^e Sonate, op. 2 n° 2)

Cette altération ajoutée est une altération accidentelle. Elle ne figure pas dans l'armure des tonalités mineures.

Scherzo
Allegretto

T T T S S S T

Allegro molto e con brio

T T S S S S T

Exemple 57
Rapport sensible (S)-
tonique (T) en mineur
(Beethoven,
5^e Sonate, op. 10 n° 1)

> LE MODE MINEUR HARMONIQUE

Le mode mineur, avec sa sensible artificielle, se nomme le mode **mineur harmonique**. Lorsque l'on indique mineur sans préciser, il s'agit généralement du mode mineur harmonique. Vous découvrirez plus loin qu'il existe d'autres types de modes mineurs.

- Le mode mineur harmonique a comme intervalles successifs entre ses degrés : 1 ton, 1 demi-ton, 1 ton, 1 ton, 1 demi-ton, 1 ton et demi, 1 demi-ton.

Cette succession est le modèle du mode mineur.

Il est indispensable de s'habituer à reconnaître le mode mineur d'oreille, de s'entraîner à le recréer et de mémoriser ses intervalles constitutifs. Vous pouvez aussi imaginer une réglette, sur le modèle de la réglette

majeure. Dans la version cédérom de cette théorie, cette réglette est effectivement utilisable.



Exemple 58
Do mineur
harmonique

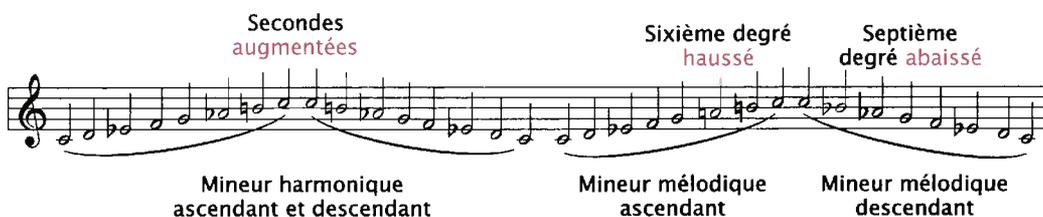
> LES MODES MINEURS MÉLODIQUES

L'intervalle qui, dans le mode mineur harmonique, sépare le sixième du septième degré est une seconde augmentée (1 ton et demi). Cet intervalle s'intègre difficilement aux mélodies de la musique classique. Ce mode a donc été réservé à la dimension harmonique de la musique : la construction des accords et des harmonies.

Pour l'invention mélodique, deux modes remplacent généralement le mode mineur harmonique :

- si la mélodie est ascendante, le sixième degré est rehaussé d'un demi-ton ; cela crée le mode **mineur mélodique ascendant**.
- si la mélodie est descendante, le septième degré reste naturel ; cela crée le mode **mineur mélodique descendant**.
- lorsque le septième degré est à 1 demi-ton de la tonique, ce degré se nomme : sensible.
- lorsque le septième degré est à 1 ton de la tonique, ce degré se nomme : sous-tonique.

Dans la pratique, les compositeurs changent de mode mineur dès que la phrase musicale le nécessite.



> LES NOMS DES NOTES DES GAMMES MINEURES

Les règles concernant les noms des notes des gammes mineures sont les mêmes que celles des gammes majeures. Cependant certaines gammes mineures utilisent des dièses ainsi que des bémols, comme ré mineur harmonique. En effet, l'altération accidentelle de la sensible peut provoquer ces mélanges d'altérations.

Un usage veut que l'on note les noms des gammes majeures en majuscules et les noms des gammes mineures en minuscules :

Exemple 59
Les trois
modes mineurs

par exemple DO pour *do* majeur et la pour *la* mineur. Mais souvent on trouvera : *do* maj. ou *do* min. / Do M. ou do m.

> À L'ÉCOUTE DES GAMMES MINEURES

L'exemple 60, présentant le début du prélude de la *Suite* HWV 449 en ré mineur, de Haendel, est idéal pour découvrir les trois modes mineurs en action.

Exemple 60
L'enchaînement des
trois modes mineurs
(Haendel, Suite HWV449
en ré mineur)

- Une première constatation : le sixième degré et le septième degré du mode mineur sont mobiles. Ce bref exemple de cinq mesures et demie possède 4 *si* \flat et 4 *si* naturels, 7 *do* \sharp et 3 *do* naturels ! Bien entendu, c'est l'intérêt mélodique qui préside à ces changements.

Quand la ligne monte, nous découvrons le mineur mélodique ascendant (mes. 1 et 4) et quand elle descend, le mineur mélodique descendant (mes. 2 et 5). La mesure 3 présente une curiosité : le mélodique ascendant utilisé en descendant. Cela arrive parfois !

Lors de l'enchaînement des mesures 2 et 3, ainsi que des mesures 5 et 6, les sixièmes degrés ne s'enchaînent pas immédiatement aux septièmes degrés et, dans ces deux cas, c'est à chaque fois le mineur harmonique qui s'impose.

- Une seconde constatation : dans les modes mineurs mélodiques, les notes s'enchaînent dans l'ordre, on va de la dominante à la tonique ou de la tonique à la dominante. Quelques notes peuvent pourtant s'intercaler dans ces mouvements, comme le *fa* et le *la*, puis le *ré* et le *sol* de la mesure 2, mais le *ré* initial de la mesure 2 mène bien au *la*, neuvième double croche de la mesure 2.

- Dernière remarque : le *si* naturel est toujours lié au *do* \sharp , comme le *do* naturel au *si* \flat . Si le *si* naturel s'enchaînait avec le *do* naturel, le senti-

ment tonal serait rompu au profit d'une couleur modale. Cela n'arrivera qu'à partir de la fin du XIX^e siècle.

Les gammes ou tonalités utilisées dans les œuvres sont autant de couleurs ou d'univers que votre oreille percevra de mieux en mieux avec un peu d'entraînement. D'autre part, en partant à la recherche des tonalités et des modes, vous approcherez le jeu subtil du compositeur dans l'emploi des gammes, un peu comme le peintre avec ses touches de couleurs qui vont constituer de véritables images vivantes.

> LES MODES RELATIFS

Chaque gamme majeure possède une relation privilégiée avec une gamme mineure. Ces deux gammes se nomment gammes relatives et partagent la même armure.

- Pour trouver une gamme relative mineure, il faut prendre comme nouvelle tonique le sixième degré du mode majeur. Exemple : en *ré* majeur, il faut faire partir une gamme du sixième degré, soit *si* mineur. Ce sixième degré correspond à une tierce mineure inférieure.

- Pour trouver une gamme relative majeure, il faut prendre comme nouvelle tonique le troisième degré du mode mineur. Exemple : en *si* mineur, il faut faire partir une gamme du troisième degré, soit *ré* majeur. Ce troisième degré correspond à une tierce mineure supérieure.

Cela provient des liens importants reliant le mode de *do* et le mode de *la*. Le mode de *do* peut être vu comme partant du troisième degré du mode de *la*. Réciproquement le mode de *la* peut être vu comme partant du sixième degré du mode de *do*.

Relatif majeur à partir du 3^e degré de la gamme mineure

Relatif mineur à partir du 6^e degré de la gamme majeure

Fa majeur est le relatif de ré mineur

Ré mineur est le relatif de fa majeur

> TROUVER LE MODE D'UNE ŒUVRE

Lorsque l'on déduit une tonalité à partir de l'armure, il y a deux possibilités. Imaginons une armure de quatre dièses : nous pouvons être en *mi* majeur comme en *do* # mineur. Comment choisir ?

D'abord, chantez-vous la musique et imaginez quelle note semble être la tonique. La tonique, c'est la note sur laquelle vous finiriez le morceau de la manière la plus convaincante. La tonique, c'est aussi la note que l'on pense comme étant le début de la gamme reconstituée à partir de la mélodie.

Exemple 61
Liens unissant
les tons relatifs

IV LA TONALITÉ

Une autre méthode consiste à aller directement voir ce qui se passe dans la partition. Comment elle débute, comment elle s'achève, si la note sensible du mineur apparaît... Le doute est pratiquement toujours levé par le dernier accord de l'œuvre.

Exemple 62

Avec quatre dièses, le rapport sensible-tonique indique ici mi majeur

Ainsi, l'exemple 62 (*Sonate, op. 14 n° 1* de Beethoven), avec quatre dièses à la clé, est nettement en mi majeur alors que l'exemple 63 (*Sonate Quasi una Fantasia, op. 27 n° 2* de Beethoven), avec la même armure, est lui franchement en do # mineur.

Allegro comodo

Adagio sostenuto

Exemple 63

Avec quatre dièses, le rapport sensible-tonique indique ici do # mineur

> FAMILLES PARTICULIÈRES DE GAMMES

- On nomme **gammes homonymes** deux gammes ne différant que par le mode : par exemple do majeur et do mineur.
- On nomme **gammes enharmoniques** deux gammes dont les toniques sont des notes enharmoniques : par exemple do # majeur et ré b majeur.

• La **gamme chromatique** est une gamme enchaînant tous les degrés chromatiques. Il n'existe pas de règles absolues quant à sa notation, mais les compositeurs privilégient généralement les dièses en montant et les bémols en descendant.



> VISUALISATION DE TOUTES LES TONALITÉS

Ce tableau présente toutes les tonalités usuelles. Il propose une autre représentation que celle de l'exemple 53 :

- En allant vers la gauche, vous « descendez dans le cycle des quintes » et allez vers les bémols.
- En allant vers la droite, vous « montez dans le cycle des quintes » et allez vers les dièses.
- Les altérations à la clé sont présentées entre les tonalités majeures et leurs relatifs mineurs.

Exemple 64
Notation
de la gamme
chromatique

	← Vers les bémols							Vers les dièses →							
Relatif majeur	DO ^b	SOL ^b	RÉ ^b	LA ^b	MI ^b	SI ^b	FA	DO	SOL	RÉ	LA	MI	SI	FA [#]	DO [#]
Armure	7 ^b	6 ^b	5 ^b	4 ^b	3 ^b	2 ^b	1 ^b		1 [#]	2 [#]	3 [#]	4 [#]	5 [#]	6 [#]	7 [#]
Relatif mineur	la ^b	mi ^b	si ^b	fa	do	sol	ré	la	mi	si	fa [#]	do [#]	sol [#]	ré [#]	la [#]