

19

Les notes étrangères

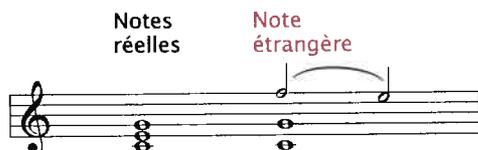
> NOTES CONSTITUTIVES OU ÉTRANGÈRES ?

Dans la musique tonale, chaque note d'une mélodie peut être rattachée à une harmonie ou à un accord, présent ou sous-entendu.

Toutefois, l'harmonie ne doit pas supprimer la souplesse des lignes mélodiques, ni empêcher la superposition de belles mélodies indépendantes.

Pour réussir cet équilibre entre mélodie et harmonie, chaque note peut avoir deux origines distinctes :

- être une note constitutive (réelle) quand elle appartient à un accord.
- être une note étrangère quand elle est reliée mélodiquement aux notes réelles d'un accord.



Il existe une grande variété de notes étrangères qui possèdent chacune leurs spécificités. Ce chapitre va les détailler.

Remarque : la dénomination *note constitutive* et *note ornementale* se généralise et a tendance à supplanter *note réelle* et *note étrangère*.

> LE RYTHME HARMONIQUE

Pour parvenir à distinguer les notes constitutives des notes étrangères, il est indispensable de déterminer le moment où une harmonie débute et celui où elle est remplacée par l'harmonie suivante.

Si cela peut paraître évident pour certains cas, pour d'autres, le rythme et l'écriture instrumentale estompent ces instants où les harmonies s'enchaînent :

- les notes d'une musique peuvent être rapides alors que les harmonies ne changent que lentement (une même harmonie peut durer une croche comme plusieurs mesures) ;

- les harmonies peuvent changer régulièrement ou se révéler irrégulières et imprévisibles.

Le rythme harmonique correspond à la fréquence de ces changements.

L'exemple 172 (premier prélude du *Clavier bien tempéré* de J. S. Bach) montre un rythme harmonique régulier : l'harmonie change à chaque mesure.

Exemple 172
Rythme harmonique régulier (J. S. Bach, Prélude n° 1 du *Clavier bien tempéré* I)

Dans la *Réverie* de Robert Schumann, exemple 173, le rythme harmonique (en prenant comme unité la noire) est particulièrement irrégulier : 5 – 3 – 1 – 2 – 0,5 – 0,5 – 1 – 3 ! Schumann place ses harmonies à des endroits chaque fois différents, ce qui lui permet de varier les appuis de sa ligne mélodique et de conférer ainsi au morceau une merveilleuse souplesse, dans l'esprit d'une libre improvisation.

Exemple 173
Rythme harmonique imprévisible (Schumann, Scènes d'enfants op. 15 n° 7)

C'est en étant attentif à ces aspects que l'on devient sensible à la dimension du rythme harmonique, tout à fait indépendante de celle du rythme des notes. Elle a d'importantes implications pour l'interprétation musicale : l'exemple 172 sera phrasé très différemment si l'interprète donne la priorité au rythme des notes (régularité de doubles croches), au rythme de la basse (régularité de blanches) ou au rythme harmonique (régularité de rondes).

> LA NOTE DE PASSAGE

La note de passage est une note étrangère qui relie conjointement deux notes réelles distinctes.

Elle peut être diatonique ou chromatique, ascendante ou descendante.

Lorsque l'intervalle à franchir le nécessite, il est possible d'enchaîner plusieurs notes de passage.

L'abréviation de la note de passage est « p ».

La première mesure de l'exemple 174 (Bach) montre des notes de passage simples, ascendantes et descendantes. La seconde mesure montre des groupes de deux notes de passage.



Exemple 174

Notes de passage
diatoniques (J. S. Bach,
Choral n° 3 de la Passion
selon saint Matthieu)

L'exemple 175 (Chopin) présente des notes de passage chromatiques. Il peut parfois y en avoir trois à la suite !

Exemple 175

Notes de passage
chromatiques
(Chopin, Étude en
la mineur, op. 10 n° 2)

> LA BRODERIE

La broderie est une note ornementale qui quitte conjointement une note réelle, puis la retrouve.

La broderie est supérieure quand la note de broderie est au-dessus de la note réelle. Elle est inférieure quand la note de broderie est en dessous de la note réelle.

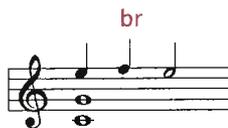
L'abréviation de la broderie est « br ».

Lorsque la broderie enchaîne une broderie supérieure et une broderie inférieure (ou l'inverse), elle est dite double broderie.

La broderie est au cœur de nombreux ornements étudiés plus loin. Disons déjà qu'un trille est une suite de broderies rapides, qu'un mordant correspond à une broderie supérieure ou inférieure et que le gruppetto est une double broderie.

L'exemple 176 (Bach) montre des broderies descendantes en doubles croches.

Par extension, l'harmonie de la mesure 2 peut être conçue comme une harmonie broderie ; le compositeur quitte une harmonie, puis la retrouve.



6 Accord
4 broderie

Exemple 176
Broderies (J. S. Bach,
Concerto italien)

Remarque : la broderie et la note de passage commencent d'une façon identique. Simplement, la broderie ne poursuit pas son chemin : elle revient à son point de départ.

> LE RETARD

Le retard est une note étrangère tenue sur un temps fort ou une partie forte d'un temps.

Cela se passe en trois phases :

1. une note réelle est tenue lors d'un changement d'harmonie ;
2. elle devient dissonante, et donc note étrangère, dans la nouvelle harmonie ;
3. elle se résout alors conjointement sur une note réelle.

Son abréviation est « ret ».

La résolution d'un retard peut être descendante (quatre premières résolutions de l'exemple 177) ou ascendante (cinquième résolution).

Plusieurs retards superposés se nomment doubles ou triples retards.

Le retard peut parfois aller, de façon disjointe, vers une autre note de l'accord avant de rattraper la note réelle, conjointe, attendue. Cela se nomme une résolution exceptionnelle :

Résolution
exceptionnelle

Allegro assai
p

Exemple 177
Retards
(Mozart, Final de
la Sonate K 457)

Remarques : le retard est une appoggiature préparée ; les septièmes sont des retards que les compositeurs ont progressivement perçus comme des notes constitutives.

> L'APPOGGIATURE (HARMONIQUE)

L'appoggiature est une note étrangère attaquée sur un temps fort ou une partie forte d'un temps. De l'italien « appoggiare », « appuyer », elle implique une accentuation.

Elle est à une distance de seconde majeure ou mineure de la note constitutive sur laquelle elle se résout, conjointement, par un mouvement descendant ou ascendant (plus rare).

L'abréviation d'appoggiature est « app ».

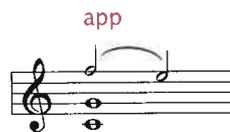
Lorsque l'appoggiature comprend la note supérieure et la note inférieure avant la résolution, elle est dite double appoggiature.

L'appoggiature s'indique par une valeur rythmique précise (les quatre premières de l'exemple 178) ou par une « petite note » (les deux dernières).

Lorsque la petite note n'est pas barrée (comme celles de l'exemple), sa réalisation rythmique dépend de nombreux facteurs détaillés dans le chapitre sur la pratique de l'ornementation.

Lorsque la petite note est barrée, elle doit être jouée comme une note très brève placée, selon le style, avant ou sur le temps.

Dans l'exemple 178, Mozart reprend le thème de l'exemple 177 dans l'esprit d'un développement. Tous les retards sont devenus des appoggiatures, deux descendantes et deux ascendantes. Notez la recherche de dissonances et notamment le *fa* naturel en petite note contre le *fa* # tenu de la basse !



Note : les quatre premières appoggiatures de l'exemple se nomment également retards frappés, car la note de préparation typique des retards y est présente (contrairement aux deux dernières appoggiatures).

Remarques : l'appoggiature est un retard sans préparation. De plus, une note de passage située sur un temps fort est perçue comme une appoggiature. Faites également attention : une appoggiature peut être simplement rythmique et ne pas impliquer de note étrangère !

Exemple 178
Appoggiatures
(Mozart, Final de
la Sonate K 457)

> L'ANTICIPATION

L'anticipation se caractérise par une note jouée avant l'accord auquel elle appartient. À ce moment, cette note est dissonante. Lors de l'arrivée de l'accord, la note est ensuite rejouée comme une note réelle. Elle se signale donc par une note répétée.

Une anticipation est généralement plus brève que la note constitutive qu'elle anticipe.

Son abréviation est « ant ».

L'anticipation apparaît souvent au moment des cadences conclusives.

L'exemple 179 de Haydn montre deux anticipations : le *fa* de la mesure 2 et le *si* ♭ de la mesure 4. Ces deux notes sont dissonantes par rapport à l'harmonie. L'exemple présente de nombreuses autres notes répétées, mais comme celles-ci sont consonantes, elles ne peuvent être qualifiées d'anticipations.



Exemple 179
Anticipations
(Haydn, *Final du*
Quatuor, op. 33 n° 2)

> L'ÉCHAPPÉE

L'échappée est une note ornementale disjoints.

Le plus souvent, elle se présente comme une broderie supérieure sans sa troisième note. C'est pourquoi, sous cette forme, on la nomme aussi broderie tronquée.

C'est une des notes ornementales les plus libres.

Son abréviation est « éch ».



Exemple 180
Échappées
(Haydn, *Final du*
Quatuor, op. 33 n° 2)

> LA NOTE PÉDALE

La note pédale est une note tenue. Selon les harmonies qui surviennent pendant une note pédale, elle peut à tout moment passer de consonance à dissonance.

Toute voix peut porter une note pédale, mais ce type de note étrangère est surtout usuel à la basse.

Son abréviation est « péd ».

Attention : ne pas confondre avec le symbole ped qui désigne l'utilisation de la pédale de résonance du piano.

L'exemple 181 de Debussy montre une longue pédale de *fa* grave à la basse. Cette note, consonante au début, devient très dissonante à la fin, lorsqu'elle est surmontée d'un accord de dominante avec sixte ajoutée à distance de triton.



péd

Lento, rubato e leggiero

Exemple 181
Note pédale
(Debussy, Étude
Pour les agréments)

Au sein d'un thème, il est fréquent de trouver une pédale de tonique. C'est, par contre, souvent une pédale de dominante qui prépare l'apparition ou le retour d'un thème important.

> GROUPES DE NOTES ÉTRANGÈRES

Les différentes notes étrangères peuvent se combiner entre elles.

Ainsi, on peut entendre des broderies de la broderie, des appoggiatures brodées, des anticipations d'une note de passage...

L'exemple 179 sur les anticipations présentait, à la mesure 4, un *si* anticipé d'une appoggiature.

Quant à l'exemple 182 (*Arabesque* de Debussy), le *mi*, neuvième de dominante aux mesures 1, 3 et 4, est une note pédale. Il devient dissonant à la mesure 2 mais continue toutefois à être brodé, ce qui nous donne des broderies de la note pédale.

Exemple 182
Pédale de *mi* brodée
(Debussy, Seconde
Arabesque)

Allegretto scherzando

> LES NOTES ÉTRANGÈRES ET LE CHIFFRAGE

Pour analyser un accord, il faut isoler les notes constitutives, les chiffrer puis entourer les notes étrangères et les indiquer par leurs abréviations.

Les retards s'intègrent au chiffrage. Il suffit de modifier les chiffrages usuels pour faire apparaître les intervalles dissonants qu'ils suscitent. Des traits horizontaux signalent les notes tenues pendant les résolutions des retards.

Lorsque le retard est à la basse, on l'indique par un trait horizontal avant de chiffrer sa résolution.

Par extension, les appoggiatures peuvent être chiffrées sur le modèle des retards.

Exemple 183
Le chiffrage des notes étrangères

La note pédale, lorsqu'elle est à la basse, pose un problème : comment rendre compte des harmonies dissonantes générées par cette basse immobile ? La meilleure solution consiste, dans ce cas, à chiffrer la voix juste supérieure, souvent le ténor. Ce chiffrage particulier s'arrête dès lors que la basse redevient note constitutive.

Les autres notes étrangères ne se chiffrant pas.

> CHIFFRER LA QUARTE ET SIXTE CADENTIELLE

L'accord de quarte et sixte cadentielle est un accord du premier degré qui, en tant qu'accord appoggiature, a la fonction d'une dominante. Comment, dans son chiffrage, rendre compte de cette dualité ?

Deux méthodes traditionnelles nous semblent erronées :

- I 6/4 est incomplet, le chiffrage ne faisant pas apparaître qu'il s'agit d'un accord appoggiature.
- V 6/4 crée une ambiguïté avec la vraie quarte et sixte de la dominante (en *do* majeur, *ré-sol-si* et non *sol-do-mi*).

Exemple 184
Chiffrages de la quarte et sixte cadentielle à éviter

Trois méthodes nous paraissent, au contraire, excellentes :

- chiffrer comme une quarte et sixte du I, mais indiquer, au moyen de la lettre D, que cet accord a la fonction d'une dominante. Cette méthode justifie qu'une mélodie sur cet accord aura, comme notes réelles, celles de la tonique, mais, comme fonction, celle d'une dominante ;
- chiffrer comme une quarte et sixte du V et indiquer, avec app entre parenthèses, qu'il s'agit d'un accord appoggiature ;
- la dernière méthode est élégante et astucieuse : elle consiste à ne chiffrer que la dominante, tout en faisant précéder son chiffrage d'un trait horizontal, sur le modèle du chiffrage des retards. Parfois cette méthode est assortie de l'indication 6/4 entre parenthèses.

$I \frac{6}{4}$ V^5 $\frac{6}{4}(\text{app})$ 5 ——— V^5
 D ——— V ———

Exemple 185
Bons chiffrages
de la quarte et
sixte cadentielle

La modulation

> MODULER

Une modulation est un changement de tonalité ou de mode au sein d'une musique.

Une phrase musicale peut s'amplifier, rebondir et présenter de multiples ramifications grâce aux modulations. Celles-ci permettent d'obtenir des effets de surprise ou des changements d'atmosphère instantanés. Les modulations autorisent aussi des cadences qui ne donnent qu'un sentiment provisoire de repos : en effet, c'est le ton principal qui affirme la fin d'une musique : une cadence dans une autre tonalité ne peut donc être une réelle conclusion.

Certaines œuvres tonales modulent de très nombreuses fois, d'autres plus rarement, le cas extrême étant le *Boléro* de Ravel qui ne comporte qu'une unique modulation passagère, située à la toute fin de l'œuvre !

> QUAND Y A-T-IL MODULATION ?

La tentation serait de voir une modulation dès lors qu'une note n'appartenant pas à la tonalité principale apparaît. Ce serait pourtant un grand défaut d'analyse car, pour qu'il y ait modulation, il faut que la nouvelle tonalité installe sa propre logique, c'est-à-dire ses degrés et ses tournures cadentielles, et installe chez l'auditeur une véritable impression de nouvelle tonique.

Lorsqu'une altération survient sans modifier l'équilibre d'une tonalité, il existe de nombreuses possibilités d'analyse autres que la modulation ; notamment les accords altérés et les dominantes secondaires qui seront étudiés plus loin dans ce chapitre. En fait, il est bon de réduire le recours à la notion de modulation afin de ne mettre en évidence que les tonalités importantes, celles qui constituent le plan de l'œuvre.

Les exemples 186 et 187 sont issus d'œuvres de Beethoven. Le premier comporte de nombreuses altérations, des *si bémols* ou *bécarres*, des *la bémols* ou *bécarres*, des *fa bécarres* ou *dièses*, des *mi bémols* ou *bécarres*. Le second est diatonique, à part l'hésitation entre le *mi bécarre* initial et le *mi bémol* conclusif.

Et pourtant, le premier exemple ne comporte aucune modulation : sa ligne de basse chromatique, évoquant une chaconne, va de la tonique à la dominante de *do* mineur, justifiant ainsi toutes ces couleurs passagères. L'important est que la tonalité conclusive est la même que la tonalité initiale. Le second exemple, lui, est nettement modulant : parti de *fa* mineur, il conclut en *la* \flat majeur par une cadence parfaite !

Exemple 186
Phrase non modulante
(Beethoven, 32 Variations en *ut* mineur)

Allegretto

Allegretto

> LES NOTES CARACTÉRISTIQUES

Lorsqu'on module, certaines altérations apparaissent, d'autres disparaissent. Les notes caractéristiques sont les notes qui diffèrent ainsi entre les tonalités de départ et d'arrivée.

Par exemple, une modulation de *do* majeur vers *sol* majeur fait apparaître une altération d'écart. Celle-ci s'applique au *fa* qui est naturel en *do* majeur et dièse en *sol* majeur. C'est pourquoi, dans cette modulation, le *fa* est la note caractéristique. Pour réussir cette modulation, il faudra faire oublier les *fa naturels* et imposer les *fa dièses* (et, bien entendu, établir aussi la nouvelle tonique : *sol*).

Exemple 187
Phrase modulante
(Beethoven, Second mouvement de la 6^e Sonate, op. 10 n° 2)

Dans une modulation vers un ton mineur, il ne faut pas oublier la sensible artificielle. Par exemple, entre *do* majeur et *ré* mineur, l'armure ne fait apparaître qu'une altération d'écart. Il y a pourtant deux notes caractéristiques : la *si bécarre* qui devient *bémol* et qui figure dans l'armure mais également le *do naturel* qui devient la sensible, *do #*, sans figurer dans l'armure. Faites attention, les altérations de précaution indiquant le passage vers le relatif majeur ne sont pas toujours notées, rendant difficilement décelables des modulations comme celle de l'exemple 187.

Selon les modulations, il y a d'une à sept notes caractéristiques.

> MODULATIONS CHROMATIQUES OU DIATONIQUES ?

Une modulation peut être nette et franche ou ne se dévoiler que progressivement. Cela dépend de la façon dont interviennent les notes caractéristiques. Prenons l'exemple d'une modulation de *do* majeur vers *sol* majeur.

Premier cas : l'accord comportant le *fa #* succède directement à un accord comportant un *fa b*. Ce chromatisme caractérise la modulation chromatique. Dans un tel cas, il est possible de situer précisément la modulation : elle débute à l'accord comportant le *fa #*. Dans l'exemple 188, le chromatisme intervient à la basse, entre le second et le troisième accord.

Exemple 188
Prototype de
modulation
chromatique

Modulation
nette

DO I II $\frac{6}{5}$ SOL V $\frac{6}{8}$ I II 6 ——— V $^7_+$ I

Second cas : entre l'accord comportant un *fa b* et celui comportant un *fa #*, il se trouve un ou plusieurs accords ne présentant pas de *fa*. L'absence de chromatisme qui en résulte caractérise la modulation diatonique. Ce ou ces accords intermédiaires appartiennent à la fois à *do* majeur et à *sol* majeur : ce sont des accords pivots. Dans ce second cas, il est impos-

Exemple 189
Prototype de
modulation
diatonique

Zone pivot

DO I II $\frac{6}{5}$ V $^7_+$ VI III SOL II VI V $\frac{6}{8}$ I II 6 V $^7_+$ I

sible de situer précisément la modulation car il existe une zone qui peut être perçue dans deux tonalités distinctes. Cela rend possible des modulations très fluides.

Dans l'exemple 189, deux accords pivots séparent l'accord comportant le *fa* ♭ de celui comportant le *fa* ♯ : ils constituent respectivement le sixième et troisième degrés de la tonalité d'origine, et le second et sixième degrés de la tonalité d'arrivée.

> LA NOTATION DES MODULATIONS

Les tonalités se notent au centre d'un cercle précédant la ligne des degrés. Une tonalité en majuscule est majeure et une tonalité en minuscule, mineure : « LA » signifie « la majeur », « la » signifie « la mineur ».

1. Dans le cas de modulations chromatiques, il suffit d'indiquer le début de chaque nouvelle tonalité par son nom entouré d'un cercle. L'exemple 190 est extrait de la partie de développement de la sixième Sonate pour piano de Beethoven. Il présente une marche harmonique : toutes les six mesures, le même dessin se reproduit dans une nouvelle tonalité en suivant le cycle des quintes descendantes. À chaque fois la tonalité est intro-

Exemple 190
Modulation chromatique
(Beethoven,
développement de la
6^e Sonate, op. 10 n° 2)

(Allegro)

Chromatisme

Chromatisme

duite par un chromatisme permettant de déterminer clairement les changements de ton. Faites attention aux quelques altérations de cet extrait qui, purement mélodiques, n'impliquent aucune tonalité (*sol* # mes. 1 et 10).

2. Les modulations diatoniques nécessitent une double analyse. Comme leurs accords pivots appartiennent à deux tonalités distinctes, il faut noter, sous chaque accord pivot, le degré correspondant à la tonalité d'origine et celui correspondant à la tonalité d'arrivée. C'est le premier accord pivot qui est précédé de l'indication de la nouvelle tonalité.

Le thème de variations de l'exemple 191 est très simple : sa modulation de *fa* majeur vers la dominante *do* majeur en 8 mesures est presque un « cas d'école ». Sa notation est donc simple à effectuer. Une remarque tout de même : nous aurions encore pu inclure deux accords dans la zone pivot, les deux premiers de la mesure 7. Une telle notation aurait pourtant été anti-musicale. En effet, la mesure 7 a une fonction cadentielle et ne peut donc plus être perçue comme pivot.

Exemple 191
Modulation diatonique
(Beethoven,
8 Variations sur un
thème de Süßmayr)

Andante, quasi Allegretto

FA I V⁷₊ I V⁶ DO IV V⁶ II⁶ 4 V⁷₊ I

3. Dans certains cas, il peut être utile d'indiquer trois tonalités, comme dans le thème de Haydn de l'exemple 192. Il module de *mi* majeur vers *si* majeur en passant par la tonalité de *do* # mineur. Le second accord de la troisième mesure présente trois éclairages distincts et simultanés : sixième degré de la tonalité d'origine, premier de la tonalité passagère et second de la tonalité d'arrivée.

Exemple 192
Modulation avec
tonalité pivot
(Haydn, Sonate en *mi*
majeur L 62)

MI I V⁺₇ I DO# V⁺₆ IV⁶ V⁶ VI SI II 6 4 V⁷₊ V⁺₇ I

Pour les œuvres de dimension importante, il est très intéressant d'indiquer aussi le lien des différentes modulations avec la tonalité principale de l'œuvre. Cela se pratique en notant, sous le cercle des tonalités, leur lien avec le ton principal, sur le modèle des degrés. On découvre ainsi ce qu'on nomme le plan tonal d'une œuvre.

Remarque : on préconise souvent d'indiquer les tonalités au-dessus de la première portée. Nous déconseillons cette méthode qui nous semble manquer de lisibilité et être très malhabile lors de modulations riches comme celles du thème de Haydn (ex. 192).

> L'OREILLE ET LE TEMPS

Comment perçoit-on une modulation diatonique ?

Lorsque le langage musical tonal est familier à un auditeur, son oreille anticipe et attend les harmonies dans la tonalité où il se trouve. Si une altération survient, amenée par un mouvement diatonique, il découvre soudain qu'une modulation s'est produite sans qu'il s'en soit rendu compte. Les accords pivots précédents sont alors réinterprétés à la

Exemple 193
Sauts dans le cycle des quintes (Liszt, mesures 297 à 305 de la Sonate en si mineur)

The musical score consists of three systems. The first system is a grand staff with two bass staves and one treble staff. The left bass staff is marked *ff pesante* and contains a circled **do** (C) at the bottom. The right bass staff contains a circled **fa** (F) at the bottom. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The second system is marked *Recitativo*, *f ritenuto ed appassionato*, and *poco rall.*, with a circled **fa** (F) at the bottom. The third system continues the grand staff with *ff* dynamics and a circled **fa** (F) at the bottom. A dashed line indicates an octave shift for the **fa** note.

lumière de la nouvelle tonalité : l'oreille anticipe puis réinterprète. Pour cette raison, les modulations produisent leur effet maximum de surprise lors de la première écoute d'une œuvre.

Pour l'interprète, c'est assez différent. Il doit jouer les harmonies en pensant à la tonalité à venir. Il est donc nécessaire de penser les degrés par rapport à leur fonction dans la nouvelle tonalité.

Les exceptions à ce principe se trouvent dans des œuvres du type de la *Sonate pour piano en si mineur* de Franz Liszt. Cette œuvre construit, par moments, comme un dédale de tonalités. L'auditeur doit perdre son chemin, douter. L'interprète doit donc « jouer le jeu », lui aussi doit douter, jouer comme s'il improvisait et découvrir au fur et à mesure les éclairages soudains des diverses tonalités. L'exemple 193 présente un passage brusque de *do* \sharp mineur vers *fa* mineur (8 quintes d'écart !).

> MODULER AUX TONS VOISINS

Les tons voisins sont les tonalités n'ayant qu'une altération d'écart (ou deux avec la sensible du mineur). Chaque tonalité a donc cinq tons voisins : le ton de la dominante, celui de la sous-dominante et les trois tons relatifs. Cela fonctionne pour une tonalité majeure comme pour une tonalité mineure.

- Un cycle de tierces autour de la tonique permet aisément de repérer les cinq tons voisins (première partie de l'exemple 194).
- Si l'on construit une tonalité sur chacun des six premiers degrés d'une gamme majeure, on obtient également les six tons voisins (seconde partie de l'exemple 194).

Ce lien des tons voisins avec les degrés de la gamme explique la simplicité et la fréquence des modulations aux tons voisins.

ré-FA la-DO mi-SOL DO ré mi FA SOL la

IV I V I II III IV V VI

S T D

Exemple 194
Deux visualisations
des tons voisins

Historiquement, l'époque baroque modulait surtout aux tons voisins. Pour aller plus loin, elle utilisait généralement les tons voisins des tons voisins, méthode naturelle pour progresser dans le cycle des quintes. Ce n'est qu'à partir de l'époque classique que l'ensemble des tonalités utilisées dans une œuvre sera régulièrement plus important et que des chemins modulants aventureux deviendront fréquents.

Les compositeurs de l'époque classique ont conféré une importance considérable au ton de la dominante. Ils l'utilisaient pour faire intervenir un second thème contrastant et pour organiser les formes musicales.

> MODULATION OU ALTÉRATION ?

Tout accord peut être altéré. Une altération est une modification chromatique qui ne fait pas moduler. On le vérifie par le fait que le sentiment du ton n'est pas perturbé par ces accords isolés.

Ces altérations servent à créer des tensions et se trouvent souvent aux moments des cadences importantes. Les principaux accords altérés et leurs analyses ont déjà été détaillés au chapitre consacré au chiffrage des accords.

Remarque : bien qu'un accord altéré soit un accord isolé, il est possible d'en enchaîner plusieurs. La règle est simple, une tension peut soit se résoudre, soit aller vers une tension plus forte.

La phrase de l'exemple 195 montre une résolution de sixte napolitaine en *do* majeur. L'accord altéré se trouve à la mesure 1 de l'exemple, et sa résolution, à la mesure 7 ! Entre, il y a des accords de septième diminuée (mes. 2, 4 et 5), une quarte et sixte minorisée (mes. 3) et un accord de sixte augmentée (mes. 6). Admirez l'art de Mozart pour repousser la résolution le plus loin possible.

1^{er} accord altéré...

...résolution

DO II $\flat 6$ $\flat 6$ nap IV 7 $\flat 6$ 4 $+2$ $+6$ 8 $\sharp 6$ $\flat 5$ 6 aug $\flat 6$ 4 7 $+$ V

Passages

Note : l'analyse d'accords altérés en terme d'emprunt fait souvent perdre de vue l'essentiel. Penser à *sol* mineur pour la seconde mesure de l'exemple 195 peut masquer la tension chromatique de cet accord. Nous conseillons de n'utiliser le terme emprunt que comme un synonyme de modulation passagère (voir plus loin).

Exemple 195
Suite d'accords
altérés (Mozart, Final
du Quatuor K 465)

> MODULATION OU DOMINANTE SECONDAIRE ?

Une phrase musicale est constituée d'enchaînements de degrés. Cependant, sans remettre en question leurs fonctions naturelles, les différents degrés peuvent prendre fugitivement l'apparence de toniques.

Pour obtenir cet effet, il suffit d'utiliser la dominante de la tonalité du degré ainsi mis en valeur.

Ces dominantes, qui interviennent pour renforcer un degré mais ne font pas moduler, se nomment « dominantes secondaires ». La plus fréquente est la dominante de la dominante. On nomme aussi parfois ce procédé « tonification » ou « tonicisation ».

Grâce à cette technique, une phrase peut prendre de nombreuses colorations sans quitter sa tonalité de base. L'exemple 196, extrait d'un concerto pour piano de Mozart, montre la méthode pour analyser ces accords. La seconde partie de sa deuxième mesure est une dominante du quatrième degré. Celle de la troisième mesure, une dominante de la dominante. Quant à l'accord de septième diminuée de la sixième mesure, il s'agit d'un accord altéré situé sur le quatrième degré haussé.

FA V^6_g | V^{+4} de IV^6 V^{+4} de V^6 | IV^{+6}_g | $^6_4 V^7$ | D

Exemple 196
Dominantes
secondaires (Mozart,
Final du Concerto
pour piano K 466)

Loin d'être une technique d'analyse révolutionnaire, l'idée de dominante secondaire date en fait de la fin du XIX^e siècle et appartient à la théorie de Riemann !

> LES MODULATIONS PASSAGÈRES

L'utilisation d'accords construits dans la tonalité d'un degré peut dépasser deux accords, voire prendre de grandes dimensions. Dans ces cas, les dominantes secondaires ne suffisent plus. On parle alors de modulations passagères.

Bien qu'une tonalité y soit nettement évoquée, la musique ne s'arrête pas, n'effectue pas de cadences.

L'analyse de l'exemple 197 introduit deux éléments nouveaux :

- pour mettre visuellement en valeur les zones tonales autour d'un degré, l'utilisation d'accolades horizontales est souvent la meilleure solution. Dans l'exemple, Beethoven prépare, en partant de *do* mineur, l'apparition de son thème en *do* majeur. Il va visiter successivement le cinquième degré minorisé, le second, revenir au premier minorisé et enfin atteindre la dominante par une sixte augmentée. Les cinq accolades de l'exemple isolent ces zones tonales tout en ne rompant pas le parcours général ;
- nous avons utilisé le code anglo-saxon suivant : un degré noté en minuscule indique un degré mineur.

Remarque : nous n'avons pas chiffré les intervalles pour ne pas alourdir la lecture de l'exemple.

do i do | V de V V de IV |
v sol | IV V
I V de V V de IV |
i do | II V I V I #IV 6A
Thème B

V SOL | I V | I V | I

... DO V

Exemple 197
Modulations passagères
(Beethoven,
3^e Sonate, op. 10 n° 3)

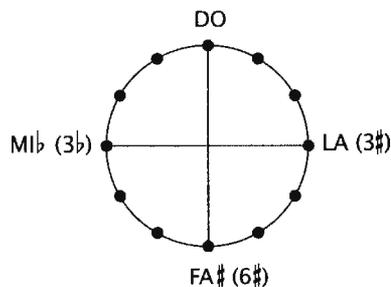
> LES MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS

Une modulation est dite à un ton éloigné lorsqu'elle présente au moins un écart de deux altérations dans son armure.

Le maximum réel d'altérations d'écart est six, car au-delà, il est toujours possible de simplifier en utilisant l'enharmonie : par exemple, de *do* majeur à *do #* majeur, il y a sept dièses d'écart, mais si l'on substitue la tonalité enharmonique *ré b* majeur à *do #* majeur, il n'y a plus que cinq bémols d'écart.

Il est généralement intéressant de rechercher le nombre d'altérations, c'est-à-dire d'étapes dans le cycle des quintes, qui sépare deux tonalités. Cela donne leur degré d'éloignement : par exemple, entre *sol* majeur et *mi* majeur, il y a une distance de trois quintes ascendantes.

Deux tonalités ayant six altérations d'écart se font face dans le cycle des quintes ; on dit que l'une est l'antipode de l'autre :



À partir de l'époque classique, tous les rapports possibles de tonalités sont couramment employés.

> LES MODULATIONS ATTAQUÉES

Lorsque deux tonalités sont très éloignées, il est possible d'enchaîner directement deux accords de tonique ; par exemple, finir une phrase sur l'accord de quinte du I de *do* majeur et repartir directement sur l'accord de sixte du I de *la* ♭ majeur :

Cet enchaînement sonne particulièrement bien car il s'effectue à l'aide d'une note commune, les deux autres voix évoluant par demi-tons.

L'exemple 198, extrait de Wagner, montre un univers où le climat harmonique se renouvelle en permanence. Partie de *la* ♭ majeur, la phrase nous entraîne dès la troisième mesure en *do* ♭ majeur. Une étape a été sous-entendue : *la* ♭ majeur devenant *la* ♭ mineur puis allant à son relatif *do* ♭ majeur. La rupture se situe entre l'accord de *si* ♭, mes. 2, et celui, attaqué mes. 3, de *do* ♭ au demi-ton supérieur. Le principe se reproduit, et la mesure 5 nous fait visiter *ré* majeur. En cinq mesures, nous sommes parvenus à l'antipode !

Schoenberg nommait ces enchaînements, où les étapes intermédiaires ne sont que sous-entendues, des enchaînements « brûleurs d'étapes ». Il en existe de nombreux types et ils sont devenus fréquents vers la fin du XIX^e siècle.

Sehr mässig beginnen

pp ppp

LA^b mi^b DO^b fa[#]

cresc.

RÉ FA LA^b SOL^b

> MODULER EN UTILISANT L'ENHARMONIE

Jouer sur les divers sens enharmoniques d'une note est souvent un bon moyen pour moduler rapidement.

L'accord de septième diminuée est particulièrement bien adapté à cela. Selon l'orthographe utilisée, il peut appartenir à quatre tonalités distinctes. Si l'on ajoute la possibilité de l'utiliser en majeur ou sur le second degré haussé, cela fait déjà seize tonalités qui s'offrent. Or, il peut aussi intervenir sur le premier degré altéré...

Comme les compositeurs sont ordinairement très précis dans son orthographe, il est important d'y être attentif lorsque l'on essaye de trouver le degré et la tonalité d'une septième diminuée.

Dans l'exemple 199, Schumann enchaîne les quatre orthographe possibles d'une septième diminuée : parti de ré, il passe successivement par fa, la b, si avant de revenir à son point de départ ré majeur, pour reprendre le cours de son thème. À titre de curiosité, on peut noter que la seconde voix de la main droite, essentiellement confiée au pouce, égrène un mode ton/demi-ton (voir le chapitre suivant).

Un autre accord riche de possibilités est l'accord de sixte augmentée. Il est enharmonique avec un accord de dominante : la b-do-fa #, sixte augmentée en do, est l'enharmonie de la b-do-sol b, dominante de ré b. En jouant avec ces deux éclairages, il est possible de « glisser » d'un demi-ton.

L'accord de quinte augmentée est également très intéressant avec ses trois orthographe possibles. Mais il est assez tendu et reste réservé aux œuvres ayant un climat propice à de tels accords.

Exemple 198
Modulations éloignées
attaquées (Wagner,
Mort d'Isolde,
extrait de Tristan)

RÉ FA / fa LA♭ / la♭
 SI / si RÉ

Exemple 199
Jeux enharmoniques
 (Schumann, *seconde*
des Novelettes, op. 21)

> LES SUBSTITUTS DE LA DOMINANTE

Dans la musique classique, la tonalité de la dominante est prépondérante en tant que tonalité permettant une opposition/contraste avec la tonalité principale.

À partir du romantisme, d'autres tonalités lui contestent ce rôle. La tonalité de la médiate, notamment, est souvent utilisée. Cela donne, pour un premier thème en *do* majeur, un second thème en *mi* mineur ou majeur plutôt qu'en *sol* majeur. Beethoven expérimente cette opposition dans sa *Sonate pour piano* dite « Waldstein », Schubert dans sa *Wanderer Fantasie* puis, tout au long du XIX^e siècle, de nombreux autres compositeurs vont contribuer à cet élargissement des relations tonales.

Les modulations en relations de tierces ont ouvert de nouveaux champs de contrastes, de couleurs et d'organisation formelle (à titre d'exemple, voici les tonalités des 4 mouvements de la première symphonie de Johannes Brahms : *do* mineur-*mi* majeur-*la*♭ majeur-*do* mineur/majeur).

> LA NOTION DE PÔLE

En fusionnant les relations du cycle des quintes, les modulations à la tierce, au ton napolitain ou à l'antipode, chaque œuvre peut décider de privilégier son propre ensemble de tonalités.

C'est pourquoi la fin du XIX^e siècle a vu naître une organisation tonale (ou parfois modale) imprévisible et renouvelée pour chaque œuvre.

On nomme « pôles » les notes/tonalités qu'une œuvre privilégie. Repères constants pour la mémoire, ils dessinent un système de points

d'attraction qui contribue à permettre la cohérence d'œuvres aux tonalités complexes et fluctuantes.

Comme exemple, nous présentons quelques repères au sein de la *Valse de Méphisto n° 1* de Franz Liszt. Cette œuvre, en un mouvement, tourne autour de la tonalité de *la* majeur. Nous y trouvons :

- un ensemble de tonalités reliées par le cycle des quintes : la pédale de *mi* initiale (110 mesures) et le centre de l'œuvre (mes. 424 à 525) ;
- une tonalité d'opposition, à la tierce majeure, pour présenter un thème lyrique (Méphisto prenant le violon) en *ré* b majeur (mes. 116 et 558) ;
- la tonalité napolitaine, tantôt *si* b majeur (mes. 651) et tantôt *si* b mineur (mes. 373-397-445). Ce pôle est si important qu'il explique l'échelle finale de l'œuvre, entremêlant un accord de *si* b mineur avec l'accord de tonique *la* majeur. Le *ré* b - *do* #, note commune, y est généralement noté *do* #, donnant l'étrange accord de la mesure 6 de l'exemple 200.

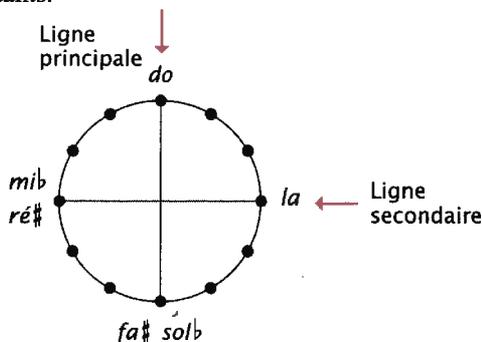
> LE SYSTÈME D'AXES

L'utilisation de pôles va parvenir à son apogée avec Béla Bartók. Dans son écriture, les tierces et le cycle des quintes trouvent un aboutissement : le système d'axes.

Exemple 200
Un accord insolite
(Liszt, fin de la Valse
de Méphisto n° 1)

The musical score consists of three systems of music. The first system begins with the instruction 'Accelerando' and features a piano (*p*) dynamic. A circled 'LA' is written below the first measure. The second system includes a fortissimo (*sf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third system concludes with the instruction 'A tempo' and a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure numbers 8va, 8va-1, and (8va) are indicated above the staves.

Principe premier : une tonalité donnée possède la même fonction qu'une autre tonalité à la tierce mineure ou au triton. Il est donc possible, pour une œuvre en *do*, de substituer les pôles de *mi♭*, *fa♯* ou *la*, tout en gardant une fonction de tonique. La septième diminuée virtuelle formée par ces quatre pôles se subdivise en deux sous-groupes, la ligne principale, entre la tonique et son antipode, et une ligne secondaire constituée des deux pôles restants.



Exemple 201
Répartition
des pôles

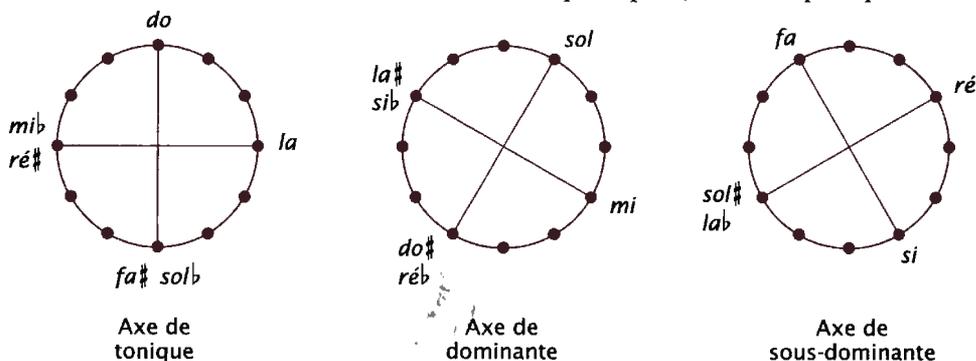
Il est possible d'appliquer cette équivalence, tant au niveau d'une phrase musicale, qu'entre plusieurs phrases et jusqu'à la forme complète d'une œuvre. L'exemple le plus fameux est le plan de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*. Cette œuvre, en *la*, installe ses mouvements 1 et 4 sur la ligne principale et ses mouvements 2 et 3 sur la ligne secondaire :

- Mouvement 1 en *la*, point culminant en *mi♭* (56^e mesure)
- Mouvement 2 en *do*, centre en *fa♯* (263^e mesure)
- Mouvement 3 en *fa♯*, point culminant en *do* (46^e mesure)
- Mouvement 4 en *la*, contraste principal en *mi♭* (83^e mesure)

Remarque : les musiciens de jazz pratiquent également couramment la substitution de triton, c'est-à-dire le remplacement d'un accord par son accord à la quarte augmentée.

Principe second : l'équivalence des pôles s'applique aux fonctions tonales. La tonique devient l'axe de tonique avec ses quatre pôles interchangeables. Il en est de même pour la dominante et la sous-dominante. On obtient ainsi trois fonctions multipliées par 4, soit les 12 pôles possibles !

Exemple 202
Les pôles et les
fonctions tonales



La phrase de l'exemple 203, le second thème au violon de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, est clairement en *sol*. Voyez comme le *sol* est proche des notes *si* \flat , *mi* et surtout *do* \sharp de son axe. Les *la* \flat , *fa*, *si* et *ré* donnent l'impression d'une dominante et contrebalancent la tonique. Les rares *do*, *fa* \sharp , *mi* \flat et *la* colorent par leur dimension de sous-dominante.



Ce système prend toute sa richesse lorsqu'on sait que Bartók utilise, parallèlement au majeur et au mineur, de nombreux autres modes comme les échelles d'Europe centrale, le mode majeur/mineur ou un mode qui porte son nom : le mode de Bartók (voir le chapitre suivant).

Note : Bartók ne s'est jamais exprimé lui-même sur sa technique. La compréhension de son système est essentiellement due aux articles de Ernő Lendvai, et particulièrement *Introduction aux formes et harmonies bartókienes*.

Exemple 203
Axe de tonique sur *sol*
(Bartók, *Musique pour cordes, percussion et célesta*)