

Les modes

> PRÉSENTATION

Ce chapitre aborde les trois familles de modes qui ont progressivement séduit de très nombreux compositeurs à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Loin de la riche structure hiérarchisée du Moyen Âge, avec ses degrés de récitation, ses finales, ses règles d'enchaînements, ses formules d'intonation (étudiés dans le chapitre « De la modalité à la tonalité »), les modes modernes constituent plutôt des gammes « bis ». Sans remettre en question les fonctions tonales, les modes modernes constituent diverses expérimentations de combinaisons de tons et de demi-tons en vue de susciter des couleurs alternatives aux sempiternels modes majeur et mineur.

Les modes naturels : on nomme ainsi la reprise des modes du Moyen Âge et de la Renaissance, pour leur charme ancien, médiéval, mais avec toutes les nouveautés découlant de l'esprit harmonique de l'époque moderne. Le jazz en fait également un grand usage. (Synonymes : modes d'Église, modes ecclésiastiques, modes diatoniques, voire – mais à proscrire car erroné – modes grecs.)

Les modes ethniques : il s'agit de l'adoption de nombreuses échelles caractéristiques, suscitée par l'éveil des écoles nationales et par un goût pour l'exotisme : gamme chinoise, mode andalou, mode de Java, modes d'Europe centrale, échelles karnatiques de l'Inde... Quasi innombrables, nous n'aborderons que les plus fréquentes, et essentiellement celles qui furent utilisées dès le début du siècle.

Les modes artificiels : de nouvelles échelles ont été créées, provoquées par un désir de nouvelles sonorités, de nouvelles rhétoriques : la gamme par tons, le mode ton/demi-ton, le mode de Bartók...

> LES MODES NATURELS

Le Moyen Âge avait développé un système de huit modes (l'octoéchos). À la Renaissance, quatre nouvelles échelles étaient venues les compléter. Construites à partir du *la* et du *do*, elles préfiguraient les modes mineurs et majeurs. Ce système modal (étudié au chapitre « De la modalité à la tonalité ») fut abandonné à l'époque baroque.

Lorsque, pour renouveler le langage, les compositeurs de la fin du XIX^e siècle reprirent ces échelles anciennes, les douze modes furent réduits à six, car il n'a plus été tenu compte des différences d'ambitus (formes authentiques et plagales). De plus, un septième mode, construit à partir du *si*, fut ajouté.

En fait, chaque note naturelle peut désormais être le départ d'un mode. On dit alors, selon la note de départ, mode de *do*, mode de *ré*... Une seconde terminologie, d'origine grecque, s'est généralisée depuis le IX^e siècle. Bien que provenant d'une lecture erronée de la théorie grecque, elle propose une alternative courante de dénomination.

Exemple 204
Les sept modes naturels

Mode de *do*: ionien Mode de *ré*: dorien

Mode de *mi*: phrygien Mode de *fa*: lydien

Mode de *sol*: mixolydien Mode de *la*: éolien Mode de *si*: locrien

Dans la pratique, chacun des sept modes peut être transposé sur les douze degrés chromatiques. On peut ainsi avoir un mode de *ré* transposé sur *mi*, un mode de *fa* transposé sur *ré* b...

Exemple 205
Une cadence en mode de la (Ravel, Sonatine)

Mouv^t de Menuet

Jouez ces modes, explorez leurs harmonies, notez les cadences particulières qu'ils permettent. De nombreux compositeurs ont mis en valeur ces enchaînements harmoniques caractéristiques. Par exemple, en mode de *ré*, le rapport plagal (IV-I) est souvent privilégié, avec son enchaînement entre un quatrième degré majeur et un premier degré mineur.

L'exemple 205, à partir d'un *ré* \flat majeur lumineux, et apparemment tonal, parvient à un mode de *la* transposé sur *fa*, en utilisant une cadence sans sensible caractéristique.

Sentez-vous le climat de cet extrait, son élégance et sa dimension archaïque ? Cet univers n'aurait pas été possible dans le langage strictement tonal.

> UNE MÉTHODE POUR CONSTRUIRE LES MODES NATURELS

Les différents modes se comprennent et se perçoivent par eux-mêmes. Cependant, pour leur apprentissage, nous proposons une méthode simple de construction, par comparaison avec le majeur et le mineur mélodique descendant. Elle permet de parvenir à une très grande vivacité.

Il suffit d'apprendre les notes caractéristiques de chaque échelle. À part le mode de *si*, qui comporte deux notes caractéristiques, aucun mode ne possède plus d'une note caractéristique à mémoriser !

Mode de :	Modèle	Note(s) caractéristique(s)
<i>do</i> (ionien)	Majeur	Aucune
<i>ré</i> (dorien)	Mineur	6 ^{te} M
<i>mi</i> (phrygien)	Mineur	2 ^{de} m
<i>fa</i> (lydien)	Majeur	4 ^{te} +
<i>sol</i> (mixolydien)	Majeur	7 ^e m
<i>la</i> (éolien)	Mineur	Aucune
<i>si</i> (locrien)	Mineur	2 ^{de} m et 5 ^{te} dim.

Mode de *do* (ionien) :
modèle du majeur

Mode de *fa* (lydien) :
majeur + 4^{te} augmentée

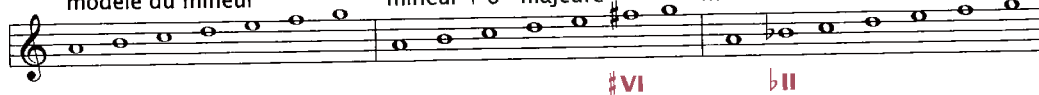
Mode de *sol* (mixolydien) :
majeur + 7^e mineure



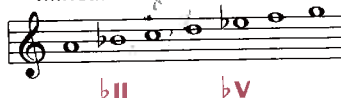
Mode de *la* (éolien) :
modèle du mineur

Mode de *ré* (dorien) :
mineur + 6^{te} majeure

Mode de *mi* (phrygien) :
mineur + 2^{de} mineure



Mode de *si* (locrien) :
mineur + 2^{de} m et 5^{te} dim.



Exemple 206

Les notes caractéristiques
des modes naturels

Exemple d'application : imaginons que l'on souhaite construire un mode de *mi*, transposé sur *fa*. Il suffit d'imaginer un mode de *fa* mineur mélodique descendant et d'ajouter la note caractéristique, le second degré abaissé, comme le montre l'exemple 207.

Exemple 207
Construction d'un
mode de *mi*
transposé sur *fa*

> UNE CLASSIFICATION DES MODES NATURELS

Maintenant que la méthode de construction des sept modes diatoniques a été présentée, comment les reconnaître à l'oreille ?

On les classe en regardant si leurs 2^{des}, 3^{es}, 6^{tes} et 7^{es} sont majeures et si leurs quarts et quintes sont justes. En suivant le cycle des quintes, on ne modifie à chaque fois qu'un intervalle, et l'on passe du plus « sombre », le mode de *si*, au plus « lumineux », le mode de *fa*.

Couleur	Caractéristiques	Mode de :	Type de tierce
Sur-sur-mineur	Tout mineur et 5 ^{te} dim.	<i>si</i>	Mineure
Sur-mineur	Tout mineur	<i>mi</i>	Mineure
Mineur	Tout mineur sauf 2 ^{de} M	<i>la</i>	Mineure
Mineur tendance majeur	Tout mineur sauf 2 ^{de} M et 6 ^{te} M	<i>ré</i>	Mineure
Majeur tendance mineur	Tout majeur sauf 7 ^e m	<i>sol</i>	Majeure
Majeur	Tout majeur	<i>do</i>	Majeure
Sur-majeur	Tout majeur et 4 ^{te} +	<i>fa</i>	Majeure

> LE MODE PENTATONIQUE (OU PENTAPHONIQUE)

Contrairement aux gammes diatoniques, les modes ne sont pas toujours constitués de sept notes. Ils peuvent n'en avoir que quatre (modes tétraphoniques) ou cinq, mais également plus, huit, neuf, voire onze ou douze.

Le mode de cinq sons, dit mode pentatonique ou pentaphonique, est presque un mode universel, tant nombre de cultures l'ont utilisé. Il a deux origines géographiques principales : la Chine et l'Afrique. Il faut cependant noter qu'il existe aussi en Occident et qu'il est même à l'origine de la formation des modes grégoriens. Cependant, il est parfois utilisé sans connotation historique ou ethnique particulière.

Une de ses particularités est de ne comporter aucun demi-ton ; aussi, il est qualifié de mode *anhémitonique*.

Pour visualiser instantanément ce mode, il suffit de remarquer qu'il correspond aux touches noires du piano.

VI L'HARMONIE

Pentatonique I Pentatonique II Touches noires du clavier

Exemple 208
Les deux formes du mode pentatonique et sa visualisation sur les touches noires

Les deux exemples chez Debussy sont opposés : dans *l'Arabesque* (ex. 209), le mode pentatonique *mi-fa #-sol #-si-do #* de la main droite est une pure recherche de couleur et n'a pas de connotation géographique, alors que le mode *fa-sol-la-do-ré* de la berceuse (ex. 210), évoque l'Asie et illustre l'éléphant de Java dessiné par l'auteur sur la couverture du recueil. En outre les secondes majeures de la main droite rappellent les percussions de type xylophone des gamelans.

Exemple 209
Mode pentatonique (1)
(Debussy, Première Arabesque)

Pentatonique I

Exemple 210
Mode pentatonique (2)
(Debussy, Jimbo's Lullaby, Children's Corner)

Assez modéré

Pentatonique I

L'exemple 211 de Stravinsky présente un mode tétraphonique, donc de quatre sons, joué par le cor anglais.

Cor anglais

Solo

p *espress.*

Exemple 211
Mode tétraphonique
(Stravinsky, Le Sacre
du printemps)

> LE MODE BLUES

Le mode blues est, à la base, un mode pentatonique. Il peut cependant être utilisé avec quelques notes de passage, dont une chromatique.

Il donne le sentiment de partir du second degré du mode pentatonique et d'être de type mineur.

Exemple 212
Le mode blues
à partir de ré

C'est la tierce qui donne son caractère principal au mode blues : mineure dans les mélodies mais majeure dans les harmonies. C'est donc une tierce majeure/mineure. Lorsqu'elle est chantée, la tierce du blues est souvent intermédiaire entre le majeur et le mineur : c'est l'une des trois *blue notes*, les deux autres étant la quinte diminuée et la septième mineure. L'utilisation du mode blues est détaillée dans le chapitre « Le jazz ».

Exemple 213
Improvisation sur
le mode blues en do

> LE MODE ANDALOU

La culture ibérique a connu un essor particulier à la fin du XIX^e siècle tant par le rayonnement de grands compositeurs espagnols tels que Granados, de Falla ou Albeniz, que par l'influence qu'elle a exercé sur les musiciens français comme Bizet, Debussy ou Ravel.

Ce succès tint à la grande richesse des rythmes et au charme des tournures modales mélodiques et harmoniques des musiques espagnoles. Le mode andalou, principalement, fut utilisé par de nombreux compositeurs au début du XX^e siècle. Il est caractérisé par une tierce mobile qui peut être alternativement, voire simultanément, majeure et mineure. L'intervalle de seconde augmentée optionnelle entre le deuxième et le troisième degré ainsi que le demi-ton au-dessus de la tonique sont également typiques.

Remarque : il peut être pensé comme un mode mineur mélodique descendant, dont la dominante serait prise comme tonique.

3^{ce} m 3^{ce} M

2^{de} m 2^{de} aug.

Exemple 214
Mode andalou
transposé sur mi

Les exemples 215 et 216 montrent la poésie et la force de cette échelle. Elle est pourtant assez difficile à percevoir car il existe souvent un doute à son écoute : son premier degré peut être pris pour une dominante. C'est pourquoi les arrêts dans ce mode sont difficiles à affirmer, la musique donnant le sentiment de vouloir continuer.

Exemple 215
Le mode andalou (1)
 (Ravel, Rhapsodie espagnole)

Exemple 216
Le mode andalou (2)
 (Debussy, Quatuor)

Le mode andalou transposé sur *fa* # de l'exemple 215 a nettement une fière allure espagnole, alors que celui, transposé sur *sol* de l'exemple 216 est plus abstrait, comme une libre improvisation sur un tapis d'ostinatos.

un peu en dehors

> LE MODE ACOUSTIQUE (GAMME DE BARTÓK)

Ce mode, utilisé seulement depuis le xx^e siècle, est constitué essentiellement de la suite des harmoniques naturels d'un son, d'où son nom. Cela explique qu'il comporte une quarte augmentée et une septième mineure. Ces intervalles correspondent aux harmoniques 6 et 10. Cependant, il s'agit d'une approximation au demi-ton d'intervalles en réalité non tempérés.

L'exemple de la *Sonate pour 2 pianos et percussion* de Bartók concluant l'exemple 217 montre le mode déroulé comme une gamme.

Exemple 217
Le mode acoustique
(Bartók, *Final de la*
Sonate pour deux
pianos et percussion)

The musical score for Example 217 is presented in two systems. The first system shows the 'Mode acoustique (ou mode de Bartók)' in a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second system shows the 'Xylophone' part in a 2/4 time signature, starting with a forte (*f*) dynamic. The xylophone part plays a rhythmic pattern of eighth notes corresponding to the notes of the acoustic mode. Below the xylophone part, the 'Piano' part is indicated, showing a series of chords that support the mode.

Ce mode est très lié à Bartók, mais se trouve également dans de nombreuses œuvres d'autres compositeurs comme *La Mer* de Debussy : il ajoute ainsi une dimension mystérieuse au thème présenté par quatre cors et noté dans l'exemple 218. Cet exemple montre également un accord constitué de quarts et utilisé par Scriabine sous une forme à six ou sept sons. Toute la musique de son *Prométhée* est construite sur cet accord extrait du mode acoustique, ainsi que sur ses renversements et transpositions. Cet accord a reçu plusieurs noms : accord de Prométhée, accord synthétique ou – mais à proscrire – accord mystique.

Exemple 218
Le mode acoustique
(Debussy, *La Mer*)
et
l'accord de Scriabine

The musical score for Example 218 is presented in two systems. The first system shows the 'Mode acoustique' in a treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The notes are G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second system shows the 'Accord synthétique' in a bass clef with a key signature of three flats. The notes are G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The score includes a piano (*p*) dynamic marking and a 'Tonique réb' label.

> LA GAMME PAR TONS

On obtient instantanément la gamme par tons en faisant des notes de passage régulières sur un accord de quinte augmentée : en effet, la gamme par tons est formée de deux accords de quinte augmentée imbriqués.

C'est une échelle de six sons, constituée exclusivement de secondes majeures. L'exception réside dans la tierce diminuée (enharmonie de seconde majeure) nécessaire pour retourner à l'octave. La préférence pour les accidentés notés, dièses ou bémols, peut souvent varier au fur et à mesure des mouvements mélodiques.

Il s'agit d'une échelle symétrique. Il n'en existe que deux distinctes : en effet, lorsqu'on transpose deux fois de suite l'échelle d'un demi-ton, on retombe sur la première. Notez également que les six sons de l'échelle, plus les six sons de l'échelle transposée, totalisent les douze sons possibles.

Pour ces deux raisons, ce mode est répertorié dans la classification des modes à transpositions limitées de Messiaen (voir plus loin) : c'est le mode 1.

Exemple 219 La gamme par tons

Échelle symétrique transposable une fois : ① Deux accords de quinte augmentée imbriqués

Les douze sons de la gamme chromatique

Detailed description: The image shows a musical staff in treble clef. On the left, a scale of six notes is shown: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4. A bracket underneath this scale is labeled 'Les douze sons de la gamme chromatique'. To the right, two overlapping augmented fifth chords are shown: C4-E4-G#4 and D4-F#4-A4. A circled number '1' is placed between the scale and the chords.

Exemple 220 La gamme par tons (Debussy, Prélude Voiles)

Ce mode peut, comme dans *Voiles* de Debussy (ex. 220), créer une atmosphère diaphane, irréaliste. Il se suffit alors à lui-même.

Modéré

p très doux *p* *piu p* *pp*

pp expressif

Detailed description: This is a piano score for 'Voiles' by Debussy. It features two systems of musical notation. The first system shows a right-hand part with chords and a left-hand part with sustained notes. Dynamics include 'p très doux', 'p', 'piu p', and 'pp'. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics like 'pp expressif'. The tempo is marked 'Modéré'.

Une de ses autres utilisations fréquentes consiste à « noyer le ton ». Le mode sert alors à créer une zone floue entre deux modes ou deux tonalités.

Enfin, il en existe une utilisation inattendue : lorsqu'on altère la quinte d'un accord de septième de dominante, on obtient un fragment de gamme par tons. Les musiciens de jazz, et notamment le pianiste Thelonious Monk, se servent parfois de cette propriété pour jouer une gamme par tons lors des cadences.



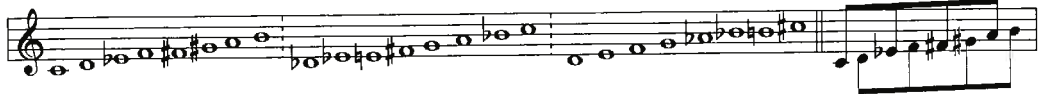
> LE MODE TON/DEMI-TON

On obtient instantanément le mode ton/demi-ton en faisant des notes de passage régulières sur un accord de septième diminuée : le mode ton/demi-ton est formé de deux accords de septième diminuée imbriqués.

C'est une échelle de huit sons, constituée d'une alternance de tons et de demi-tons. Il s'agit donc d'une échelle symétrique. Il n'en existe que trois distinctes : en effet, lorsqu'on transpose trois fois de suite l'échelle d'un demi-ton, on retombe sur la première. Pour ces raisons, ce mode est répertorié dans la classification des modes à transpositions limitées de Messiaen (voir plus loin) : c'est le mode 2. On nomme également ce mode, mode de *Bertha*, du nom du premier musicologue à l'avoir répertorié au XIX^e siècle.

Remarque : la forme demi-ton/ton est tout autant utilisée que la forme ton/demi-ton.

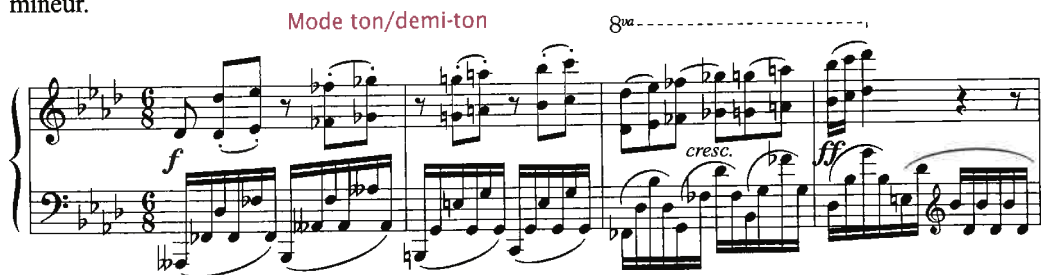
Échelle symétrique
transposable deux fois :



Deux accords
diminués imbriqués

Fin XIX^e, lorsque l'accord de septième diminuée fut de plus en plus utilisé, il était bien normal que le mode artificiel ton/demi-ton, constitué de deux septièmes diminuées, apparaisse. On le trouve régulièrement chez des compositeurs comme Liszt ou Chopin, ainsi que le montre l'exemple 222 tournant autour de la septième diminuée du ton de *fa* mineur.

Exemple 221
Le mode ton/demi-ton



Exemple 222
Le mode ton/demi-ton
(Chopin, Étude, op. 10 n° 9)

Par la suite, des compositeurs comme Scriabine et Messiaen l'ont utilisé pour les atmosphères mystérieuses, voire oppressantes qu'il est capable de distiller. Ce mode est aussi utilisé en jazz, et souvent nommé

mode *diminué*. Plus particulièrement à partir de l'époque be-bop. En effet, il se prête bien à des phrases rapides, nerveuses et virtuoses.

MEDIUM SWING

Mode diminué

Exemple 223
Le mode diminué
en jazz

> LES MODES DU MINEUR MÉLODIQUE ASCENDANT

De même que des modes peuvent être construits sur les différents degrés de la gamme majeure, les musiciens de jazz aiment jouer sur les modes utilisant les degrés de la gamme mineure mélodique ascendante.

Parmi les sept échelles possibles à partir du mineur mélodique ascendant, celle partant du septième degré est particulièrement intéressante et se nomme mode altéré. On peut la concevoir comme l'enchaînement d'un fragment de mode demi-ton/ton avec un fragment de gamme par ton. Cette échelle est surtout utilisée pour improviser sur un accord de dominante altéré, d'où son nom.

Exemple 224
Les modes du mineur
mélodique ascendant

Mode mineur/majeur Mode phrygien 6^{te} M Mode lydien augmenté

I II III

Mode acoustique Mode majeur/mineur Mode locrien 2^{de} M Mode altéré

IV V VI VII

SWING Mode altéré

Exemple 225
Le mode altéré
dans le jazz

Note : le mode acoustique étudié précédemment, et pensé comme une échelle évoquant les harmoniques naturels, se construit également en partant du mineur mélodique ascendant, c'est le mode 4 !

> LA CLASSIFICATION DE MESSIAEN


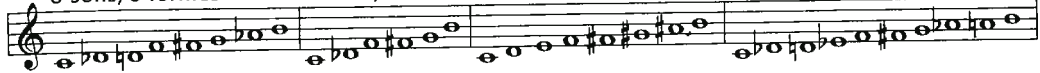
Olivier Messiaen a classifié sept modes, allant de six à dix sons.

Fasciné par les impossibilités, tels les rythmes non rétrogradables – c'est-à-dire des rythmes identiques qu'ils soient lus de gauche à droite

ou de droite à gauche –, Messiaen s'est naturellement intéressé aux modes à transpositions limitées.

Ce sont des modes qui ne peuvent pas être transposés onze fois comme les modes majeurs et mineurs : ils redonnent la forme initiale en moins d'étapes. Dans sa liste de sept modes, deux modes ont déjà été abordés : le mode 1, la gamme par tons et le mode 2, le mode ton/demi-ton.

L'exemple 226 présente les sept modes de Messiaen et indique le nombre de sons de chacun, ainsi que son nombre de formes distinctes.

<p>Mode 1 6 sons/2 formes</p>	<p>Mode 2 8 sons/3 formes</p>	<p>Mode 3 9 sons/4 formes</p>	
			
<p>Mode 4 8 sons/6 formes</p>	<p>Mode 5 6 sons/6 formes</p>	<p>Mode 6 8 sons/6 formes</p>	<p>Mode 7 10 sons/6 formes</p>
			

Exemple 226
Les modes à
transpositions
limitées de
Messiaen

22

Le jazz

> DÉJÀ UNE LONGUE HISTOIRE

Résumer près d'un siècle de créations musicales en un mot est évidemment réducteur. Aujourd'hui, le « jazz » désigne davantage un ensemble de courants d'origine afro-américaine qu'un genre unique. Chaque décennie a contribué au renouvellement de son langage comme les siècles ont permis à la musique dite « classique » d'explorer des voies multiples. Et s'il est absurde de disposer sur un même plan la musique électroacoustique et le *bel canto*, il est tout aussi incongru de vouloir réunir sous une même étiquette les expériences libertaires du *free jazz* et les arrangements plus consensuels de la *Swing Era*.

Toutefois, il existe un esprit jazz que chacun perçoit plus ou moins intuitivement. Le traitement du rythme et des sonorités en est probablement le caractère le plus évident, mais l'harmonie joue aussi un rôle important. Écoutez par exemple les deux harmonisations de l'exemple 227, réalisées à partir d'une même mélodie :

The image shows two musical staves side-by-side, each representing a different harmonicization of the same melody. The left staff is labeled 'Harmonisation classique' and the right staff is labeled 'Harmonisation jazz'. Both staves are written in a grand staff format, with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The melody is written in the treble clef, and the harmonicization is written in the bass clef. The classical version uses simple, clear chords, while the jazz version uses more complex, dissonant chords.

Exemple 227
Deux harmonisations
de la même mélodie

Incontestablement, la première est d'esprit classique, tandis que la seconde sonne jazz !

Ce chapitre n'a pas la prétention de dresser un inventaire exhaustif de toutes les particularités de cette musique, mais d'en présenter, de manière succincte, les éléments les plus caractéristiques. Nous vous encourageons, bien sûr, à élargir cette approche en consultant des ouvrages spécialisés.

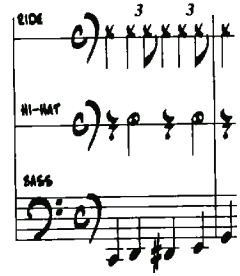
> LE SWING

Le *swing* est une notion essentielle dans le jazz. Il s'agit d'un effet de balancement qui résulte d'un conflit rythmique savamment entretenu,

une alternance tension/détente reposant sur la combinaison simultanée de plusieurs actions :

- la régularité métronomique du mouvement ;
- l'accentuation des temps faibles (l'*after beat*) ;
- l'interprétation très souple des croches en ternaire ;
- l'usage de la syncope comme signe de ponctuation musical.

Typiquement, dans un trio de jazz, le contrebassiste assure la régularité du tempo avec la *walking bass* (qui consiste à jouer chaque temps de la mesure) tandis que le batteur marque l'*after beat* en fermant du pied les cymbales de la charleston (*hi-hat*) sur les temps faibles tout en insufflant la pulsation ternaire en frappant le *chabada* sur la cymbale *ride*. De son côté, le pianiste souligne les harmonies en plaquant des accords syncopés à la main gauche et improvise de l'autre main un débit de croches irrégulières, parfois très appuyées, parfois littéralement avalées (les *ghost notes*).



> LA NOTATION

Bien que toutes les formes rythmiques aient été expérimentées dans le jazz, ce dernier n'en demeure pas moins une musique fondamentalement ternaire. Or, il s'avère être presque toujours transcrit de façon binaire. Deux raisons à cela :

- la première est que la valeur des croches est fluctuante selon le tempo et le style de la pièce. Plus le mouvement est rapide (comme dans beaucoup de thèmes du *be-bop*), plus cette valeur se rapproche de la durée normale d'une croche. Seules les inflexions du phrasé permettent d'évoquer un sentiment ternaire qu'on ne peut transcrire sur le papier. En revanche, à tempo modéré, la première des deux croches s'allonge tandis que la seconde est retardée. On a cru longtemps pouvoir l'écrire en croche pointée double puis en 12/8 avec une noire suivie d'une croche, mais le résultat, trop rigide, n'était pas satisfaisant.
- la seconde raison est d'ordre pratique. Il est plus facile de lire un thème complexe en 4/4 qu'en 12/8, *a fortiori* si le jeu, souvent très libre, amène l'interprète à ajouter diverses ornementsations.

Pour donner un aperçu de l'effet produit, observez la notation usuelle suivie de la transcription approximative en 12/8 de l'exemple 228 (le thème entier figure à l'exemple 238) :

Cette phrase...

... se joue à peu près ainsi :

Exemple 228
L'interprétation ternaire de la croche

> LE RÉPERTOIRE

Le jazz est une musique de tradition orale et en grande partie improvisée, mais les arrangements pour grands orchestres (les *big bands*) et petites formations (les *combos*) sont nombreux et il est rare que les thèmes n'aient pas été écrits.

Certains ont été composés par les musiciens de jazz eux-mêmes comme Duke Ellington (*Satin Doll*), Miles Davis (*Tune Up*) ou Thelonious Monk (*'Round About Midnight*). D'autres proviennent de genres populaires variés comme les comédies musicales de Broadway (*Body And Soul*), la variété internationale (*Les Feuilles mortes*) voire les musiques de films ou de dessins animés (*Some Day My Prince Will Come*) !

À force d'être joués et rejoués, ces thèmes finissent par devenir de véritables standards. Les plus connus sont répertoriés dans des recueils appelés *Real Book*.

> L'IMPROVISATION

Interpréter un standard se déroule généralement en trois étapes :

- exposition du thème (précédée éventuellement d'une introduction originale) ;
- improvisations d'un ou plusieurs solistes à partir du canevas harmonique lu en boucle ;
- réexposition du thème et coda.

On appelle familièrement « *chorus* » (qui signifie chœur ou refrain en anglais) la phase improvisée des solistes. Si le sens de ce mot a évolué dans le jazz, c'est sans doute parce que beaucoup de standards comme *Les Feuilles mortes* (devenu *Autumn Leaves*), sont d'anciennes chansons à succès, limitées à la seule partie du refrain. Improviser sur le thème revient donc à jouer sur le *chorus* lui-même et par extension à le « faire ».

Ces improvisations peuvent être très proches de la mélodie d'origine, avec des ornements plus ou moins développées, ou bien s'en écarter totalement. Dans ce cas, seule la progression des harmonies rattache le discours du soliste au thème initial. Pendant un solo de batterie, ces harmonies sont même vouées à disparaître, laissant alors à l'interprète le seul décompte des mesures pour repère !

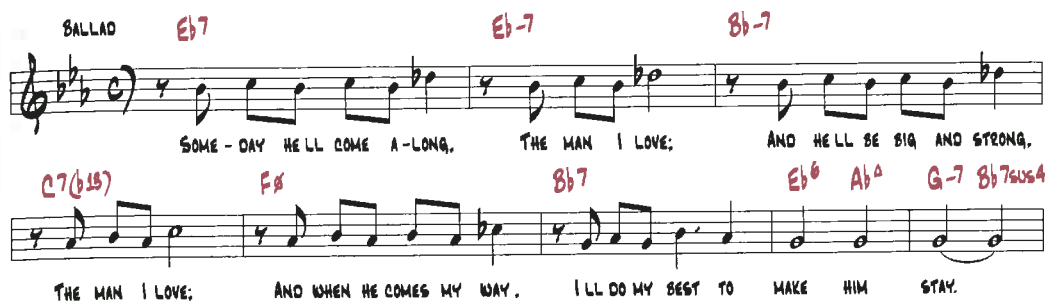
Lorsqu'un musicien exécute un *chorus*, il passe musicalement au premier plan. Les autres l'accompagnent, voire cessent de jouer pour le mettre davantage en valeur et lui laisser plus de liberté. Plusieurs solistes peuvent ainsi se succéder jusqu'au retour du thème où, traditionnellement, tous les musiciens se remettent à jouer. Il est naturel d'applaudir la fin d'un *chorus* très réussi (contrairement à une cadence de concerto classique !).

Quant à l'esprit de ces improvisations, il est extrêmement varié selon l'instrument, le style et l'interprète mais s'apparente presque toujours à celui d'une narration, guidant progressivement l'auditeur vers un climax particulier avant de conclure et céder la place au soliste suivant. Un

bon narrateur saura émouvoir son auditoire en jouant sur l'émotion, la virtuosité, l'audace et même l'humour, évoquant parfois des fragments de thèmes ou de *chorus* célèbres...

> LE CHIFFRAGE

À défaut d'être arrangés, les thèmes de jazz sont le plus souvent chiffrés. Seule la mélodie figure sur la portée surmontée des symboles d'accords indispensables à l'harmonisation et l'improvisation. On nomme ce type de partition le *lead sheet* ou la *grille* (voir plus loin).



BALLAD **E_b7** **E_b-7** **B_b-7**

SOME - DAY HE LL COME A - LONG, THE MAN I LOVE; AND HE LL BE BIG AND STRONG,

C7(b9) **F#** **B_b7** **E_b6** **A_b** **G-7** **B_b7sus4**

THE MAN I LOVE; AND WHEN HE COMES MY WAY, I LL DO MY BEST TO MAKE HIM STAY.

Du fait de l'origine américaine de cette musique, les jazzmen utilisent le système anglais pour nommer les notes : **C** pour *do*, **D** pour *ré*, **E** pour *mi*, **F** pour *fa*, **G** pour *sol* et **A** pour *la*. En l'absence d'une barre de fraction oblique, ces lettres désignent la fondamentale de l'accord. Dans le cas contraire, la lettre placée après la fraction désigne la basse. Pour préciser la qualité de l'accord, on accole à la lettre les chiffres et symboles requis. Le tableau suivant en précise la signification :

Exemple 229
Le *lead sheet*
(Gershwin,
The man I love)

Symbole	Option	Signification
	MA	Majeur
-	MI	Mineur
o	DIM	Diminué
+	AUG	Augmenté
Δ	MA7	Septième majeure
7		Septième mineure
o7	DIW7	Septième diminuée
9		Neuvième majeure
b9		Neuvième mineure
#9	9+	Neuvième augmentée
#11	11+	Onzième augmentée
13		Treizième majeure
b13		Treizième mineure
SUS4	SUS	Quarte suspendue
ADD		Note ajoutée
OMIT		Note omise

Selon les écoles et les pays, les combinaisons possibles entre ces différents signes sont assez variées mais pas toujours d'une grande clarté. Il faut par exemple se méfier d'une confusion assez répandue concernant le choix d'attribution du symbole central à la lettre ou au chiffre qui l'encadrent. En anglais, l'adjectif précède le nom. Aussi est-il normal que le signe « MA » de l'accord CMA7 s'applique au 7 et non à la lettre. Mais dans le cas de CMI7, c'est exactement le contraire !

C'est que, par convention, une lettre capitale ne définit pas seulement la fondamentale de l'accord mais aussi la triade majeure que ce dernier induit par défaut. Il est donc nécessaire d'ajouter un signe à cette lettre (ici MI ou -) quand la tierce de l'accord est mineure. En revanche, il est inutile de le faire pour le chiffre 7 qui, à la base, désigne cette qualité d'intervalle à la septième. Pour éviter une telle confusion, on représente souvent la septième majeure par un delta.

Malheureusement, les difficultés ne s'arrêtent pas là : pour l'accord diminué (chiffré C°7), le symbole central agit sur les deux signes. Quant à son petit frère, l'accord semi-diminé, un symbole unique permet de définir à la fois la qualité de la triade et celle de la septième sans avoir à signaler la présence de celle-ci par son chiffre...

Enfin, pour compliquer l'affaire, les notes ajoutées ne sont pas toujours signalées dans le chiffrage, ou seulement de manière partielle (à la ligne du chant par exemple) !

Pour vous familiariser avec ce système, observez la réalisation de ces différents cas de figure dans l'exemple 230. À l'usage, le chiffrage supérieur s'avère plus pratique, mais il n'est pas rare de rencontrer celui du dessous dans les livres.

①	C ^Δ	C ⁷	C ⁻⁷	C [♯]	C ^{◦7}	C ^{-Δ}	C ^Δ (♯11)
②	C ^{MA7}	C ⁷	C ^{MI7}	C ^{MI7} (♭5)	C ^{◦MI7}	C ⁻ (MA7)	C ^{MA7} (♯11)

Exemple 230
Convention
des symboles

Le tableau de l'exemple 231 recense les accords les plus fréquemment utilisés dans le jazz.

Remarque : afin d'éviter toute confusion avec le système classique, il est important de préciser les quelques principes suivants :

- La note fondamentale de l'accord est toujours indiquée.
- Un intervalle est systématiquement pensé par rapport à cette fondamentale et non la basse comme c'est le cas en classique. Ainsi le ré du premier accord de l'exemple 232 est-il chiffré 9 et non 7, en référence à la note do, pourtant omise.

Triades

Chords: C, C/E, C/G, C-, C-/Eb, C-/G, Co, C+, Csus4

Septièmes

Chords: CΔ, C7, C6, C-7, C-Δ, C-6, CΔ7, CΔ7, C+7, C+7, C7sus4

Neuvièmes

Chords: CΔ9, C9, C7(b9), C7(#9), C6/9, C-9, C-Δ9, C-6/9, CΔ9, C+Δ9, C9sus4, C7sus4(b9)

Onzièmes

Chords: CΔ11, C9(#11), C7(#11), C-11, C-Δ11, CΔ11

Treizièmes

Chords: CΔ13, C13, C13(b9), C7ALT, C13(#11), C-13, C-Δ13, CΔ13, C13sus4

Autres

Chords: CΔ009, E/C, C7(omit9), Bb/C, Gb/C, C

Exemple 231
Tableau des principaux
accords chiffrés

• Sauf indication contraire, et quelles que soient les altérations à l'armure, la qualification des intervalles se fonde sur ceux d'une treizième majeure de dominante : par défaut, les septièmes sont mineures, les neuvièmes majeures, les onzièmes justes et les treizièmes majeures. Dans le deuxième accord de l'exemple 232, le *mi* est joué bécarre malgré les trois bémols à la clé, car le chiffre 13 auquel il correspond n'est pas précédé d'un bémol.

• Les enharmonies par rapport au chiffrage sont d'usage fréquent. La neuvième augmentée signalée dans le symbole du dernier accord, et qui devrait être représentée par un *la* #, est ici transcrite par un *si* b pour visualiser la triade de *mi* b à la main droite et respecter l'intervalle de la *blue note* dont il sera question plus loin.

Exemple 232
Trois cas particuliers
du chiffrage jazz

Handwritten musical notation for Example 232. It shows three measures of music. Above the first measure is the chord symbol $C7(9/13)$. Above the second measure is a circled do . Above the third measure is the chord symbol $G7(13)$. The notation includes treble and bass clefs with chord symbols above and below the notes.

> LE VOICING

Être capable d'analyser un accord chiffré est une chose. Le faire « sonner » en est une autre ! À cet effet, une bonne connaissance des *voicings* est indispensable.

Le concept de *voicing* désigne à la fois la conduite des voix intermédiaires et la façon de disposer ces voix. Il est très difficile d'harmoniser correctement un standard sans maîtriser cette notion. Dans bien des cas, il est nécessaire d'enrichir les accords et de les disposer de manière à obtenir certaines couleurs en harmonie avec le style du morceau ou, au contraire, radicalement novatrices. Certains *voicings* particulièrement appréciés ont marqué l'histoire et se sont vu attribuer le nom de leur géniteur. On peut ainsi parler des *voicings* de Kenny Barron ou de Bill Evans...

Observez quelques-unes de ces dispositions assez typiques dans l'exemple 233 présentant successivement une phrase résultant de l'enchaînement « d'accords classés » et une phrase dans laquelle chaque voix possède sa propre logique contrapuntique.

Exemple 233
Quelques voicings
caractéristiques

Voicings classés :

$D-7$ $G7ALT$ $Cm9$ $B7ALT$ $E-11$ $E7/A$ $D-11$ $D13(11)$

Handwritten musical notation for Example 233. It shows eight measures of music, each with a different voicing. The chords are labeled above the notes: $D-7$, $G7ALT$, $Cm9$, $B7ALT$, $E-11$, $E7/A$, $D-11$, and $D13(11)$. The notation includes treble and bass clefs with chord symbols above and below the notes.

« So What » Triade Quartes et triades Quartes Kenny Barron Triade isolée Herbie Hancock Classique

Conduite des voix :

Handwritten musical notation for Example 233. It shows five measures of music, each with a different voicing. The chords are labeled above the notes: $C-7$, $E7$, $A9$, $C7ALT$, and $F-7$. The notation includes treble and bass clefs with chord symbols above and below the notes.

(Bill Evans, extrait du thème *Turn Out the Stars*)

> LES GRILLES

Le mot « grille » désigne ces petits tableaux dans lesquels les musiciens de jazz (ou de variété) inscrivent le chiffrage des accords. Comme le montre cette chanson de Georges Brassens (ex. 234/1), les harmonies sont regroupées par cases et présentées indépendamment de la mélodie (souvent pour les bassistes et les guitaristes). Chaque case correspond à une mesure et si deux accords s'enchaînent dans cette seule période, on sépare les deux symboles par une barre oblique. Dans une mesure à quatre temps, chaque accord vaut alors deux temps. Avec ce système, il n'est plus besoin de connaître le solfège rythmique...

Une grille comporte généralement douze, seize ou trente-deux mesures (le plus souvent de forme AABA) et se joue en boucle. Elle est de nature plus ou moins complexe selon la présence éventuelle d'une introduction, d'un pont et/ou d'une coda.

Avec la pratique, le terme a fini par se généraliser et aujourd'hui on l'emploie indifféremment pour désigner tableaux et *lead sheets*. Comme on a pu le voir dans les partitions de type *Real Book*, le chiffrage est le plus souvent indiqué au-dessus de la mélodie (ex. 234/2). Parfois cette notation s'enrichit de petits diagrammes présentant la position des doigts sur le manche d'une guitare (ex. 234/3).

Exemple 234
Trois types de grilles
à partir d'une chanson
(Brassens,
La chasse aux papillons)

1 Tableau

G	C / G	C / C+	F
C	A-7	D-7	G7

2 Lead sheet

G C G C C+ F C A-7 D-7 G7

3 Diagrammes de guitare

G C G C C+ F C A-7 D-7 G7

> LE BLUES

Véritable ancêtre du jazz, le *blues* a également suivi sa propre voie, exerçant une influence considérable sur bon nombre de musiques populaires du xx^e siècle. C'est que depuis les premiers chants de labeur des esclaves

noirs déportés en Virginie du Sud, la musique afro-américaine s'est forgé un caractère solide, accouchant dans la douleur d'une union tumultueuse : d'un côté, une tradition africaine encore profondément ancrée dans les mœurs d'une communauté déracinée, de l'autre, une culture locale dominante venue d'Occident. Malgré l'évolution du genre, le blues n'a cependant pas connu de crise d'identité majeure et repose encore aujourd'hui sur quelques principes simples :

1. une structure élémentaire divisée en trois phrases de quatre mesures ;
2. l'utilisation des degrés forts de l'harmonie tonale I, IV et V en tête de chacune de ces phrases ;

① Trois phrases de quatre mesures

Exemple 235
La structure élémentaire du blues

② Les degrés forts en tête de phrase

③ Le mode pentatonique d'origine africaine

Exemple 236
L'échelle et l'harmonie du blues sur do

⑤ Le mode blues commun aux trois degrés

3. une mélodie à caractère répétitif, fondée sur un pentatonique mineur d'origine africaine ;

4. la combinaison conflictuelle de ses deux derniers points, engendrant des accords de dominante non fonctionnelle et le concept de *blue notes* ;
5. l'emploi d'une échelle commune à tous les accords pour improviser : le mode *blues*.

La grille du blues est très facile à retenir. Des variantes à huit, seize, voire trente-deux mesures existent également, mais la formule « officielle » à douze mesures est la plus prisée, notamment lorsque des musiciens de jazz se rencontrent pour « faire le bœuf » (ou *jam-session* en anglais), c'est-à-dire jouer ensemble pour le plaisir sans forcément se connaître. Avec le temps, bien sûr, des innovations en tout genre ont donné naissance à des blues particulièrement sophistiqués comme le célèbre *Good Pie Pork Pie Hat* de Charlie Mingus.

Un thème rudimentaire peut en effet se prêter à de multiples variations dans la progression des accords. Dans l'exemple qui suit, écrit en *si bémol*, observez les substitutions harmoniques, les accords de passage, et le respect du mode blues à la mélodie. Attention, n'oubliez pas que le ternaire est implicite : un rythme noté deux croches se joue approximativement une noire suivie d'une croche en triolet.

Mode blues en $\text{si}\flat$ 

Exemple 237
Variations harmoniques
sur un blues en $\text{si}\flat$

BLUES

$\text{B}\flat 7$ $\text{E} 7$ $\text{E}\flat 7$ $\text{B}\flat 7$ %

$\text{E}\flat 7$ $\text{G}\flat 7$ $\text{B}\flat 7$ $\text{G} 7$

$\text{C} 7$ $\text{F} 7$ $\text{B}\flat 7$ $\text{E} 7$ $\text{A} 7$ $\text{D} 7$ $\text{F} 7$ $\text{B}\flat 7$

8vb

> ACCORDS ET ÉCHELLES

Harmoniser un thème et improviser à partir des accords est un exercice passionnant qui nécessite à la fois une bonne connaissance du courant esthétique dans lequel s'inscrit la pièce et une parfaite maîtrise des outils dont on dispose. Un thème modal et lancinant des années 60 ne se prête pas forcément aux mêmes excentricités qu'un vieux standard de La Nouvelle-Orléans...

Au-delà des problèmes de phrasé ou de structure narrative déjà évoqués, celui du choix des hauteurs est particulièrement délicat. Jouer sur les notes d'un accord est intuitif et permet d'obtenir de belles phrases assez facilement, mais ce système est un peu limité et ne convient pas à tous les styles. La difficulté réside donc dans l'utilisation des autres notes. Deux analyses sont alors possibles :

1. Ce sont des notes étrangères.

Il suffit d'appliquer les règles propres aux broderies, *appoggiatures*, notes de passage, etc. Bien repérer la tonalité, les dominantes secondaires et les éventuelles modulations est évidemment indispensable.

2. Ce sont des notes ajoutées potentielles.

La qualité de l'accord est étendue au mode qu'il induit par sa fonction et/ou sa place sur l'échelle engendrant la tonalité. Si l'accord supporte l'enrichissement d'une neuvième, d'une onzième et d'une treizième, les sept notes du mode peuvent être utilisées indifféremment, remettant ainsi en question la hiérarchie des dissonances.

Deux cas se présentent alors :

1. Le mode appartient à la tonalité.

Un enchaînement II-V-I en majeur implique naturellement un mode de *ré* (dorien) pour le second degré, un mode de *sol* (mixolydien) pour le cinquième et un mode de *do* (ionien) pour le premier. Cette approche n'entraîne pas un sentiment modal particulier puisque toutes les notes sont présentes dans la gamme majeure générique. Les chromatismes sont obtenus en appliquant les règles propres aux notes étrangères.

2. Le mode n'appartient pas à la tonalité.

C'est sans doute le cas le plus intéressant dans le jazz car il permet d'obtenir des couleurs harmoniques variées, réactualisant des enchaînements d'accords éculés. On a pu constater l'effet produit par la gamme *blues* qui modifie même la structure de l'accord sur les degrés I et IV, mais il existe beaucoup d'autres possibilités : le mode de *fa* (lydien) sur un premier degré majeur, le mode de *ré* (dorien) sur un premier degré mineur, les modes dérivés du mineur mélodique ascendant (acoustique, altéré...) ainsi que le mode diminué ou la gamme par tons sur les accords de dominante, etc. En outre, ce système facilite l'analyse des accords isolés et permet d'appréhender sereinement les progressions à caractère modal.

L'exemple suivant détaille les différentes échelles utilisées sur une progression harmonique extraite d'un standard célèbre (*Stella by Star Light*), avant de proposer un modèle d'improvisation. Sur une marche harmonique de II-V mineurs, le mode de *si* (locrien) habituellement utilisé pour le second degré est remplacé par un mode issu de la gamme mineure mélodique ascendante (locrien 2^{de} majeure), tandis que le mode du cinquième degré (issu en principe du mineur harmonique) est avantageusement remplacé par le mode altéré (également dérivé du mineur mélodique ascendant).

The musical score is divided into four systems, each with a label above it indicating the mode used for the second degree of the harmonic progression:

- System 1:** Labeled *E♭* locrien 2^{de} M. It shows a progression from *E♭*7 to *A7*7.
- System 2:** Labeled *G7ALT* altéré, *C♯* locrien 2^{de} M, *F7ALT* altéré, and *B♭* lydien. It shows a progression from *G7* to *C7* to *F7* to *B♭*7.
- System 3:** Labeled *FAST SOP*, *E♯*, *A7ALT*, and *D♯*. It shows a progression from *E♯*7 to *A7*7 to *D♯*7.
- System 4:** Labeled *G7ALT*, *C♯*, *F7ALT*, and *B♭*. It shows a progression from *G7* to *C7* to *F7* to *B♭*7.

The score includes both piano accompaniment (left hand) and a melodic line (right hand) for a soprano saxophone.

Remarque : l'usage des modes est à l'origine d'un malentendu fréquent entre les musiciens classiques et les musiciens de jazz : dans un morceau en *do* majeur, par exemple, si l'on joue un accord de *sol*, le premier pensera être « en » *do* (sur le cinquième degré) tandis que le second estimera jouer « sur » *sol*. Les deux diront en fait exactement la même chose, mais d'un point de vue différent !

Exemple 238
Utilisation des
modes dans
l'improvisation

> JOUER IN OU OUT ?

Depuis l'avènement du *be-bop*, les tentatives pour moderniser le jazz ont été nombreuses. Toutes sortes d'expériences ont été menées pour s'affranchir du cadre contraignant de la grille, certains allant jusqu'à supprimer cette dernière, d'autres en repoussant toujours plus loin les limites de la dissonance.

Dans ce domaine, le concept *In-Out* est très révélateur. Le principe est de sortir du mode usuel par intermittence selon une logique interne à la phrase musicale.

Dans l'exemple 239, à partir de l'ostinato célèbre de *All blues* (Miles Davis), voyez comme cette improvisation alterne des groupes de notes appartenant au mode de *sol* (mixolydien) à d'autres, plus libres, souvent inclassables et résultants de marches harmoniques.

The musical score for Example 239 is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a G7 chord symbol above the first measure. Brackets above the notes in the treble staff indicate the mode of the improvisation: 'in' (mixolydian mode) for the first two measures, 'out' (more free) for the next two measures, and 'in' for the final two measures. The bass staff provides a steady ostinato accompaniment. The second system continues this pattern, with 'in' markings for the first two measures, 'out' for the next two, and 'in' for the final two.

Exemple 239
Improvisation « in/out »
sur ostinato