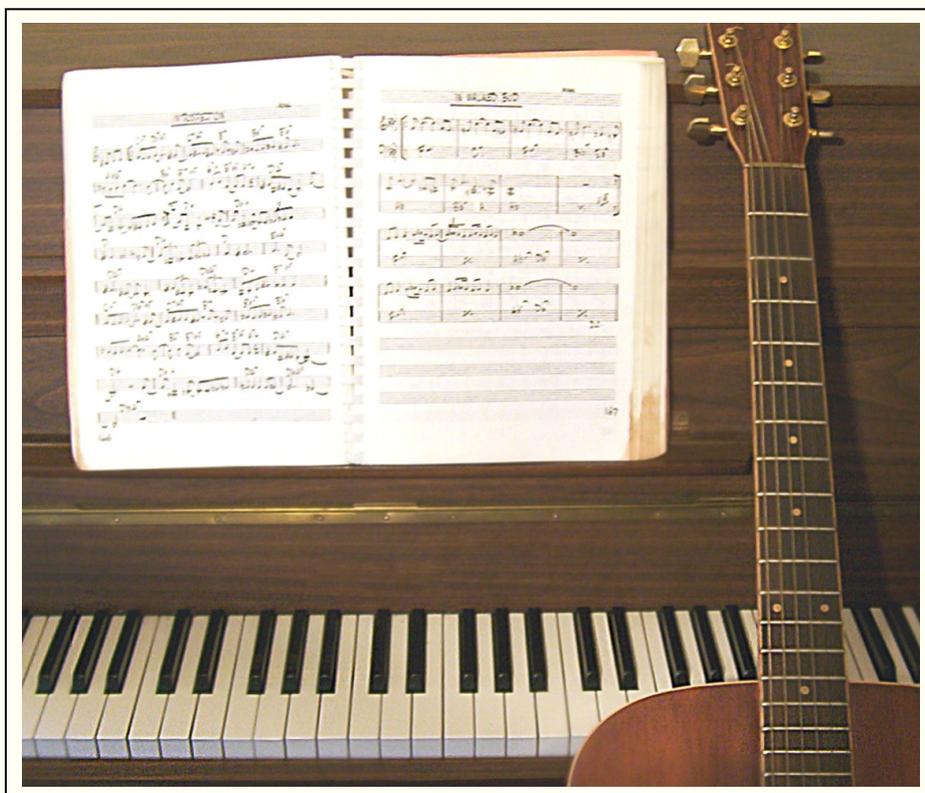


L' HARMONIE APPLIQUÉE À LA GUITARE ET AU PIANO



Simon TEBOUL

Février 2004

Cet ouvrage est le fruit de mon expérience de musicien de scène et d'enseignant. Il m'a été inspiré par ma collaboration, comme contrebassiste, à la classe de batterie jazz de Georges Paczynski au conservatoire de Colombes (92). Il y est demandé aux élèves d'appréhender l'harmonie par le biais de la pratique du piano.

J'ai conçu cet outil pour les aider dans cette démarche.

Cette méthode s'adresse donc à tous les musiciens amateurs ou non qui souhaitent aller plus loin dans la connaissance des accords et de la musique.

Mon propos est avant tout de mettre à la portée de tous, les principes de l'harmonie et de ses applications à la guitare et au piano.

Harmonie Appliquée Guitare/Piano

| | |
|--|----|
| Harmonie | 3 |
| Acquérir des bases harmoniques | 4 |
| Les intervalles | 5 |
| L'accord | 6 |
| Fonction et développement du mode majeur | 7 |
| Fonction et développement du mode relatif mineur harmonique | 12 |
| L'analyse en degrés | 18 |
| Le Blues | 23 |
| L'Anatole | 25 |
| | |
| La guitare | 26 |
| Identifier les intervalles | 27 |
| Jouer la fondamentale sur corde de mi (grave) | 31 |
| Jouer la fondamentale sur corde de la | 34 |
| Jouer la fondamentale sur corde de ré | 37 |
| | |
| Le piano | 40 |
| Main gauche | 41 |
| Main droite | 43 |
| | |
| Conclusion | 45 |
| | |
| Compléments harmoniques | 46 |
| La substitution tri tonique | 47 |
| L'accord de sus quarte | 47 |
| Fonctionnement de l'analyse en degrés | 48 |
| Superstructures | 50 |
| Une approche de l'improvisation | 51 |

HARMONIE

Acquérir des bases harmoniques

Toute les musiques, airs, chansons, oeuvres plus ou moins élaborées... proviennent des 7 notes de la gamme de do :

do, ré, mi, fa, sol, la, si. (les touches blanches du piano)

... et de ses 5 altérations

do#, ré#, fa#, sol#, la#. (les touches noires du piano)

Ces 12 demi-tons ont créé notre univers musical.

Apparemment la difficulté principale pour jouer de la musique réside dans la *verticalité* : jouer une mélodie ne pose en principe pas de problème ; les notes se succèdent et il suffit d'en apprendre la chronologie et le rythme pour la comprendre et la restituer.

La difficulté s'accroît lorsqu'on veut jouer deux notes en même temps : *les intervalles*, elle grandit quand on en joue trois : *les accords simples*, elle augmente encore s'il faut en jouer quatre, voire plus.

Nous allons donc aborder l'harmonie non par son aspect horizontal ; les gammes, mais par son aspect vertical ; les **accords**.

Les intervalles

Jouons deux notes en même temps.

Il faut envisager toutes les combinaisons de deux notes possibles dans la gamme de do pour n'en retenir que celles qui sont susceptibles de participer à la construction d'un accord.

Le premier élément constituant de l'accord est **la fondamentale** qui lui donne son nom. **do** est donc notre fondamentale et nous sert de point de départ :

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|---|----|---|----|---|----|---|-----|---|----|---|----|---|----|
| F | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | | | | | | |
| do | - | ré | - | mi | - | fa | - | sol | - | la | - | si | - | do |

- **do, ré** - Intervalle de seconde : un ton sépare ces deux notes ce qui crée un véritable frottement à l'audition. De par son aspect dissonant, la seconde ne peut pas servir d'élément directement constituant d'un accord.

- **do, mi** - Intervalle de tierce : il existe deux types de tierces. L'une **majeure** (Ex : do, mi) séparée par deux tons, elle a une sonorité plutôt franche et gaie. L'autre **mineure** (Ex : ré, fa) séparée par un ton et demi, sa sonorité est plus mélancolique et triste.

La tierce est le second élément constituant de l'accord car elle donne la première couleur à la musique. Triste ou gaie. Majeure ou mineure.

- **do, fa** - Intervalle de quarte : sa sonorité tendue, indécise est due au fait que la quarte est une quinte inversée (do, fa = quarte, fa, do = quinte).

- **do, sol** - Intervalle de quinte : il dégage un effet de force, de puissance car il vient étayer l'assise de la fondamentale. Trois tons et demi séparent les deux notes de la **quinte juste** on rencontre cependant une **quinte bémol** (si, fa = 3 tons) dans la gamme naturelle de do.

La quinte apparaît donc comme le troisième élément constituant de l'accord.

-**do, la**- Intervalle de sixte : il offre une belle sonorité. Il apparaît cependant comme un renversement de la tierce mineure (do, la = sixte/ la, do = tierce mineure).

- **do, si** - Intervalle de septième : il est situé un demi-ton sous l'octave et permet d'ouvrir la sonorité de l'accord en apportant sa couleur. Il existe au moins deux types de septièmes : L'une **majeure** (Ex : do, si = I demi-ton sous l'octave). L'autre **mineure** (Ex : ré - do = I ton sous l'octave) qui donne la couleur du blues.

- **do, do** - Intervalle d'octave : les deux notes sont les mêmes, une gamme entière les sépare.

L'accord

Ainsi l'accord se construit par empilement d'intervalles chacun apportant ses caractéristiques au tout.

La fondamentale donne l'assise : **do**

La tierce donne la première couleur : **mi** couleur majeure.

mi b couleur mineure.

La quinte **sol** renforce la tonique par son effet de consonance.

La septième **si** ouvre à nouveau l'accord.

Il s'agit d'alterner stabilité et ouverture.

Nous pouvons à présent former des accords, mais avant d'aller plus loin il vous faut entendre tous les intervalles. Jouez-les dans la gamme de do.

Ex : jouez toutes les tierces naturelles de la gamme de do :

do, mi - ré, fa - mi, sol - fa, la - ...

Puis toutes les quintes : do, sol - ré, la - mi, si - fa, do - ...

Puis toutes les septièmes : do, si - ré, do - mi, ré - fa, mi - ...

Si on ajoute une note à un intervalle on obtient un accord à trois sons. Très utilisé dans l'accompagnement de chanson, dans le rock et les musiques populaires, il est basé sur les intervalles de tierce et de quinte (F-3-5). Il crée un contexte harmonique simplifié car il ne peut être que majeur ou mineur et ne tient pas compte de la septième.

La gamme naturelle compte 8 notes, si on prend une note sur deux, elle donne naturellement naissance à des accords à quatre sons.

La notation des **accords** se fait, selon le code américain, en lettres majuscules (A, B, C, D...) contrairement à la notation des **notes** qui se fait en minuscules (do, ré, mi...)

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Prenez l'habitude de noter ce code au coin de vos partitions jusqu'à ce qu'il vous soit acquis.

Codification d'écriture : le signe **X** signifie « quel que soit l'accord ».

Fonction et développement du mode majeur

Le mode majeur est le développement en accords de la gamme naturelle de do. Intéressons-nous aux accords à quatre sons qu'il est possible de former à partir des ces huit notes.

Cette gamme en accord servira de modèle pour toutes les tonalités.

I degré

F 3 5 7

do - ré - mi - fa - sol - la - si - do

do - mi - sol - si = F/3maj/5/7maj

La tierce majeure ne se précise pas. La quinte juste ne se précise pas non plus.

Seule la septième majeure se précise.

On dira : **Do septième majeure.**

On écrira : **CMaj7, CM7, CA**

Ex : *All Of Me* Seymour Simons & Gerald Marks



II degré

F 3 5 7

ré - mi - fa - sol - la - si - do - ré

ré - fa - la - do = F/3mi/5/7mi

La tierce mineure se précise. La quinte juste ne se précise pas, la septième mineure non plus.

On dira : **Ré mineur septième.**

On écrira : **Dmi7, D-7**

Ex : *Impression* John Coltrane



III degré

F 3 5 7
mi - fa - sol - la - si - do - ré - mi

mi - sol - si - ré = F/3mi/5/7mi

La tierce mineure se précise. La quinte juste ne se précise pas,
la septième mineure non plus.

On dira : **Mi mineur septième.**

On écrira : **Emi7, E-7**

Comme le II degré

Ex : *How Insensitive* Antonio Carlos Jobim



IV degré

F 3 5 7
fa - sol - la - si - do - ré - mi - fa

fa - la - do - mi = F/3maj/5/7maj

La tierce majeure ne se précise pas, la quinte juste non plus.
Seule la septième majeure se précise.

On dira : **Fa septième majeure.**

On écrira : **FMaj7, FM7, FΔ**

Comme le I degré

Ex : Le pont de *Take The A Train* Duke Ellington & Billy Strayhorn



V degré

F 3 5 7

sol - la - si - do - ré - mi - fa - sol

sol - si - ré - fa = F/3maj/5/7mi

La tierce majeure, la quinte juste, la septième mineure ne se précisent pas.

On dira : **Sol septième.**

On écrira : **G7**

Ex : *Don't Get Around Much Anymore* Duke Ellington



VI degré

F 3 5 7

la - si - do - ré - mi - fa - sol - la

la - do - mi - sol = F/3mi/5/7mi

La tierce mineure se précise. La quinte juste ne se précise pas, la septième mineure non plus.

On dira : **La mineur septième.**

On écrira : **A_{mi}7, A-7**

Comme les II et III

Ex : *Black Orpheus* Luis Bonfá



VII degré

F 3 5 7

si - do - ré - mi - fa - sol - la - si

si - ré - fa - la = F/3mi/5b/7mi

La tierce mineure se précise ainsi que la quinte bémol, seule la septième mineure ne se précise pas.

On dira : **Si mineur septième quinte bémol.**

On écrira : **B_{mi}7b5, B-7b5, B_ø7**

Ex : *Black Orpheus*

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Cette analyse en degrés permet de dégager une **structure type** réutilisable dans tous les tons .

Structure du mode majeur

| | Toutes tonalités | Ex : en C | Ex : en Ab |
|--------------------|------------------|---------------|---------------|
| I degré | XMaj7 | CMaj7 | AbMaj7 |
| + 1 ton | | | |
| II degré | Xmi7 | Dmi7 | Bbmi7 |
| + 1 ton | | | |
| III degré | Xmi7 | Emi7 | Cmi7 |
| + ½ ton | | | |
| IV degré | XMaj7 | FMaj7 | DbMaj7 |
| + 1 ton | | | |
| V degré | X7 | G7 | Eb7 |
| + 1 ton | | | |
| VI degré | Xmi7 | Ami7 | Fmi7 |
| + 1 ton | | | |
| VII degré | Xmi7b5 | Bmi7b5 | Gmi7b5 |
| + ½ ton | | | |
| I degré ... | ... | ... | ... |

Elle permet également de dégager quatre **natures d'accords**:

L'accord **X Maj7** = F/3/5/7Maj = I et IV degrés.

L'accord **X mi7** = F/3mi/5/7 = II, III et VI degrés.

L'accord **X7** = F/3/5/7 = V degré.

L'accord **Xmi7b5** = F/3mi/5b/7 = VII degré.

La notation des accords est précise, car elle contient toutes les informations qui vous sont nécessaires.

En matière de terminologie d'accords n'oubliez jamais que **mi.** (mineur) ne s'adresse qu'à la tierce tandis que **Maj.** ne s'adresse qu'à la septième. La tierce majeure ne se précise jamais, la septième mineure se note seulement 7. La quinte ne se précise jamais sauf en cas d'accident (# ou b).

Il faut donc mémoriser :

La nature des accords qui composent le mode naturel de do :
(XMaj7, Xmi7, X7, Xmi7b5)

La chronologie des accords dans le mode :
(XMaj7, Xmi7, Xmi7, XMaj7, X7, Xm7, Xmi7b5)

La structure du mode naturel de do :
(1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton)

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Fonction et développement du mode relatif mineur harmonique

Le mode majeur analysé sous cette forme ne peut suffire à lui seul pour comprendre une grille harmonique complexe de type standard de jazz. Il faut tenir compte du fait qu'au mode majeur correspond un mode harmonique mineur que l'on nomme son **relatif mineur**. Ce mode est construit à partir du VI degré du mode majeur dont on a, au préalable, diésé la quinte pour lui donner le son harmonique (oriental).

Mode majeur harmonisé

F 2 3 4 5 6 7 8
do - ré - mi - fa – sol# - la - si - do

Relatif mineur

F 2 3 4 5 6 7 8
la - si – do - ré - mi - fa - sol# - la

Tout mode majeur possède son relatif mineur.

| Ex : Tonalité | → | Relatif mineur |
|---------------|---|----------------|
| CMaj7 | → | Ami7 |
| FMaj7 | → | Dmi7 |
| AbMaj7 | → | Fmi7 |

Comme nous l'avons fait pour le mode majeur il faut développer le mode **relatif mineur**.

I degré

F 3 5 7

la - si - do - ré - mi - fa - sol# - la

la - do - mi - sol# = F/3mi/5/7maj

La tierce mineure se précise. La quinte juste ne se précise pas.

La septième majeure se précise.

On dira : **La mineur septième majeure.**

On écrira : **AmMaj7, A-M7, A-Δ**

Cet accord est le plus souvent ramené à un accord Xmi7 comme les II, III et VI du mode majeur

Ex : *Autumn Leaves* Joseph Kosma mesures 5, 6 & 7



II degré

F 3 5 7

si - do - ré - mi - fa - sol# - la - si

si - ré - fa - la = F/3mi/5b/7mi

La tierce mineure se précise ainsi que la quinte bémol.

La septième mineure ne se précise pas.

On dira : **Si mineur septième quinte bémol.**

On écrira : **Bmi7b5, B-7b5, BØ7.**

Comme le VII du mode majeur.

Ex: *Black orpheus* Luis Bonfa



III degré

F 3 5 7
do - ré - mi - fa - sol# - la - si - do

do - mi - sol# - si = F/3/5#/7maj

La tierce ne se précise pas car elle est majeure. La quinte dièse se précise ainsi que la septième majeure.

On dira : **Do septième majeur quinte dièse.**

On écrira : **CMaj7#5, CΔ7#5**

Cet accord est ramené, la plupart du temps, à un XMaj7 comme les I, IV du mode majeur.

IV degré

F 3 5 7
ré - mi - fa - sol# - la - si - do - ré

ré - fa - la - do = F/3mi/5/7mi

La tierce mineure se précise. La quinte juste et la septième mineure ne se précisent pas.

On dira : **Ré mineur septième.**

On écrira : **Dmi7, D-7**

Comme les II, III, VI du mode majeur et I du relatif mineur.

V degré

F 3 5 7
mi - fa - sol# - la - si - do - ré - mi

mi - sol# - si - ré = F/3/5/7mi

La tierce majeure, la quinte juste, la septième mineure ne se précisent pas.

On dira : **Mi septième.**

On écrira : **E7**

Comme V du mode majeur.

VI degré

F 3 5 7
fa - sol# - la - si - do - ré - mi - fa

fa - la - do - mi = F/3maj/5/7maj

La tierce majeure et la quinte juste ne se précisent pas.
Seule la septième majeure se précise.

On dira : **Fa septième majeure**

On écrira : **FMaj7, FM7, FΔ**

Comme les I, IV du mode majeur et III du relatif mineur.

VII degré

F 3 5 7
sol# - la - si - do - ré - mi - fa - sol#

sol# - si - ré - fa = F/3mi/5b/7dim

La tierce mineure se précise. La quinte bémol se précise,
ainsi que la septième diminuée.

On dira: **Sol# septième diminuée.**

On écrira: **G#07, G#7dim**

Cet accord est fondé sur le cycle des tierces mineures dont il est exclusivement composé.

$C7dim = Eb7dim = Gb7dim = A7dim$

C'est un accord de substitution du V degré, on peut donc remplacer ce V degré par le VII et donc par tous ses renversements.

Ex : dans le mode relatif de C (Am) le V degré est E7, il peut être remplacé par le VII degré G#7dim et par ses renversements B7dim, D7dim et F7dim.

On peut substituer le V degré par X7dim situé un demi ton au dessus

E7 devient F7dim.

L'accord X7dim est donc un accord de mouvement.

Ex: *Someone To Watch Over Me* George & Ira Gershwin

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, several chords are written: EbMA7, Am7/b5, Abdim, Eb/G, Gbdim, Fmin6, and C. A small number '1' is written below the first measure.

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Structure du mode relatif mineur

| | Toutes tonalités | Ex : en A | Ex : en C# |
|--------------------|------------------|----------------|-----------------|
| I degré | XmiMaj7 | AmiMaj7 | C#miMaj7 |
| + 1 ton | | | |
| II degré | Xmi7b5 | Bmi7b5 | D#mi7b5 |
| + ½ ton | | | |
| III degré | XMaj7#5 | CMaj7#5 | EMaj7#5 |
| + 1 ton | | | |
| IV degré | Xmi7 | Dmi7 | F#m7 |
| + 1 ton | | | |
| V degré | X7 | E7 | G#7 |
| + ½ ton | | | |
| VI degré | XMaj7 | FMaj7 | AMaj7 |
| + 1 ton et ½ | | | |
| VII degré | X7dim | G#7dim | C7dim |
| + ½ ton | | | |
| I degré ... | ... | ... | ... |

Il faut mémoriser :

La nature des accords qui composent le mode relatif :

X (m) Maj7 (#5), Xmi7, X7, Xmi7b5, X7dim)

Qui sont les mêmes que dans le mode majeur sauf X7dim

La chronologie des accords dans le mode :

(XmMaj7, Xmi7b5, XMaj7#5, Xmi7, X7, XMaj7, X7dim)

La structure du mode relatif :

(1 ton, ½ ton, 1 ton, 1 ton, ½ ton, 1 ton ½, 1 ton)

Les points de transition entre les deux modes sont nombreux :

4 accords XMaj7, 6 accords Xmi7, 2 accords X7, 2 accords Xm7b5.

L'accord X7 est le pivot essentiel entre le mode majeur et le mode mineur relatif car il est commun au deux modes et il y occupe la même place : Le **V degré**.

Il faut mémoriser :

Les quatre natures d'accord du mode majeur ainsi que l'accord **X7dim** du relatif mineur.

La chronologie de ces accords dans leur mode respectif.

La structure des modes majeur et relatif mineur.

Tableau comparatif des modes majeur et relatif mineur

| Degrés | Mode majeur | | Mode relatif mineur |
|------------|--------------|----------------------|---------------------|
| I | XMaj7 | -1 ton et 1/2 | XmiMaj7 |
| | + 1 ton | | + 1 ton |
| II | Xmi7 | | Xmi7b5 |
| | + 1 ton | | + ½ ton |
| III | Xmi7 | | XMaj7#5 |
| | + ½ ton | | + 1 ton |
| IV | XMaj7 | | Xmi7 |
| | + 1 ton | | + 1 ton |
| V | X7 | | X7 |
| | + 1 ton | | + ½ ton |
| VI | Xmi7 | | XMaj7 |
| | + 1 ton | | +1 ton et ½ |
| VII | Xmi7b | | X7dim |
| | + ½ ton | | + ½ ton |

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

L'analyse harmonique en degrés

Le but de l'analyse harmonique d'une suite d'accords sous forme de degrés est de permettre une compréhension rapide des structures qui sont réutilisables dans tous les tons.

L'étude des accords qui constituent les modes majeur et mineur nous permet de dégager 2 fonctions principales aux accords :

- Créer un effet de stabilité. Nous appelons ces accords des **résolutions**
(lorsque l'harmonie est statique. Ex : | CMaj7 | CMaj7 | CMaj7 | CMaj7 | ...)
- Créer un effet dynamique. Nous les appelons des **tensions**
(lorsque l'harmonie appelle un mouvement. Ex : | C7 | F7 | Bb7 | Eb7 | ...)

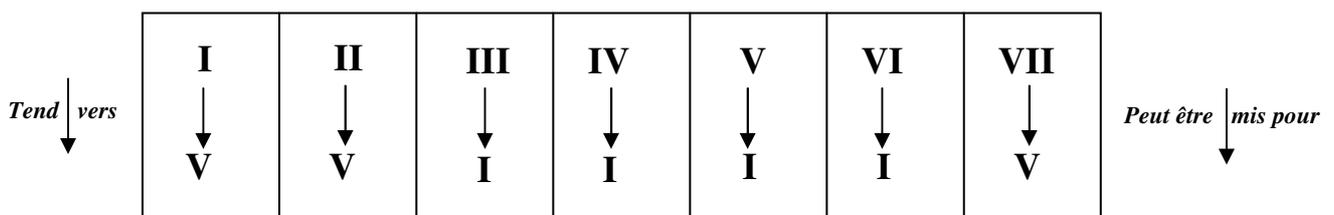
| | |
|--------------------|-------------------------|
| Résolutions | XMaj7, Xm7 |
| Tensions | X7, Xm7b5, X7dim |

L'harmonie présente généralement des mouvements du I degré vers le V et du V vers le I, de la stabilité vers la tension et de la tension vers la résolution.

Quand on doit jouer un accord (résolution ou tension) sur une durée relativement longue on peut alors créer un mouvement harmonique interne.

C'est ce qui s'est passé dans l'évolution des musiques populaires, du blues et du jazz à travers le temps.

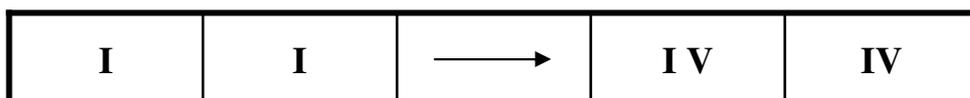
En principe tous les accords d'un même mode tendent vers le I ou le V :



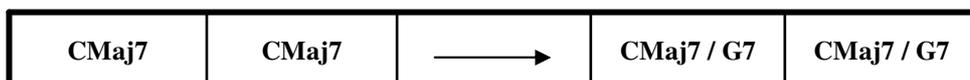
| | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Voici des propositions de développements harmoniques à partir d'une résolution I degré majeur ou mineur en C. Il en existe beaucoup d'autres.

Du I vers le V



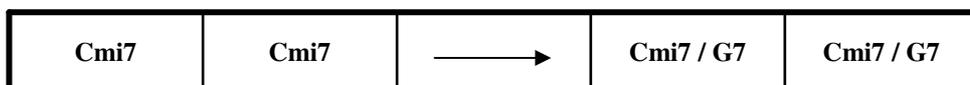
En mode majeur :



Ex : *Duke Ellington Sound Of Love* de Charles Mingus

Musical notation for the example in major mode. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The notation shows a melodic line with triplets and rests. Chord symbols above the staff are DbMA7, Ab7, DbMA7, and F7b9. A first ending bracket labeled '1' is under the first measure.

En mode mineur relatif :

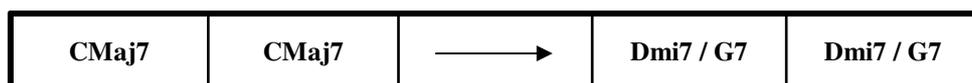
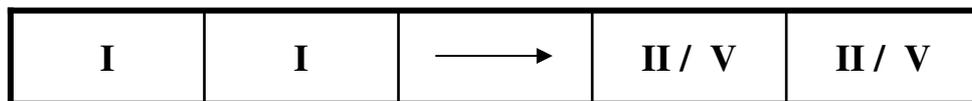


Ex : *Summertime* de George Gershwin

Musical notation for the example in relative minor mode. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The notation shows a melodic line with rests. Chord symbols above the staff are Cmi7, G7, and Cmi7.

| | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

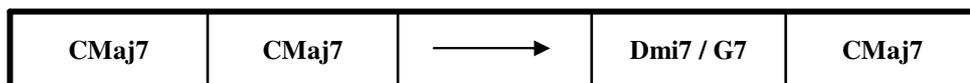
Du I vers le II/V



Ex : *Satin Doll* de Duke Ellington

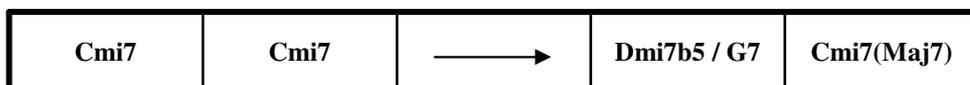


En mode majeur :



Ex : *Alice In Wonderland* de Fain & Hilliard

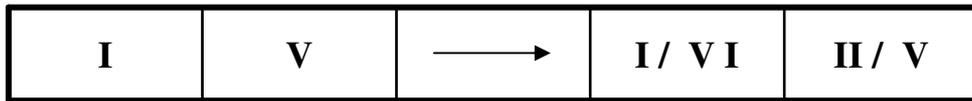
En mode mineur relatif :



Ex : *Yesterdays* de Jérôme Kern

| | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Du I vers le VI



Cette cadence est communément appelée **Anatole** un chapitre y est consacré plus loin.

En mode majeur :



Ex : *I Can't Get Started* de Vernon Duke

Musical notation for the cadence in major mode. The notes are: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Chords above the notes are: CMA7, Ami7, Dmi7, G7, E7, Ami7/b5.

En mode mineur relatif :

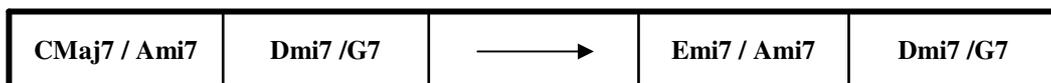
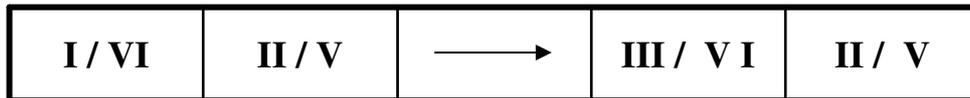


Ex : *Softly As In A Morning Sunrise* de S. Romberg & O. Hammerstein)

Musical notation for the cadence in relative minor mode. The notes are: C4 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), Eb4 (quarter), C4 (quarter). Chords above the notes are: Cmi7, Dmi7/b5, G7, Cmi7, Dmi7/b5, G7, Cmi7.

| | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Du I vers le III



La première mesure de cette cadence | III / VI | est souvent transformée en | II / V |
 Le **III** devient un **II** (tous deux Xmi7 par nature), le **VI** devient un **V** ; de Xmi7 l'accord devient X7

$$\begin{array}{ccc} \text{III / VI} & \longrightarrow & \text{II / V} \\ \text{Emi7 / Ami7} & & \text{Emi7 / A7} \end{array}$$

Ex : La fin de *Meditation* de Antonio Carlos Jobim

Emi⁷ A⁷ Dmi⁷ G⁷ CMA⁷ G^{7b9}

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

LE BLUES

Le blues est un cas harmonique à part qui illustre parfaitement la façon dont se développe l'harmonie. Toujours en douze mesures il est construit sur le mode majeur réduit au mode pentatonique (5 degrés) dont on a remplacé les accords **XMaj7** des premier et quatrième degrés par des accords **X7** comme le V degré.

Le mode Majeur devient donc :

| | | | | |
|-----------|------------|------------|-----------|-----------|
| I | II | III | IV | V |
| X7 | Xm7 | Xm7 | X7 | X7 |

La structure initiale du blues est une progression du I vers le V en passant par le IV. Il s'agit d'une structure simple faite exclusivement de tensions (X7).

| | | | |
|--------------|--------------|-------------|-------------|
| I C7 | I C7 | I C7 | I C7 |
| IV F7 | IV F7 | I C7 | IC7 |
| V G7 | IV F7 | I C7 | V G7 |

Cette grille de blues basique s'enrichit avec l'apparition du IV degré sur la seconde mesure.

| | | | |
|--------------|--------------|-------------|-------------|
| I C7 | IV F7 | I C7 | I C7 |
| IV F7 | IV F7 | I C7 | IC7 |
| V G7 | IV F7 | I C7 | V G7 |

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Aux tensions I, IV et V(X7) s'ajoutent les résolutions II et VI (Xmi7) et la grille de blues évolue progressivement vers un retour tonal au mode majeur.

Le mode pentatonique devient donc : **mode majeur blues**.

| | | | | | | |
|-----------|------------|------------|-----------|-----------|------------|--------------|
| I | II | III | IV | V | VI | VII |
| X7 | Xm7 | Xm7 | X7 | X7 | Xm7 | Xm7b5 |

| | | | |
|----------------|--------------------------------|-----------------------|-----------------------|
| I C7 | I C7 | I C7 | I C7 |
| IV F7 | IV altéré ou F#7dim | I C7 | VI Ami7 |
| II Dmi7 | V G7 | I C7 / VI Ami7 | II dmi7 / V G7 |

Toutes les variations sont possibles sur le blues. Le retour à la tonalité atteint son apogée avec le blues suédois. Ex : *Blues for Alice, Bluesette, Confirmation...*

Le mode majeur blues redevient donc : **mode majeur naturel**.

| | | | | | | |
|--------------|------------|------------|-----------|--------------|------------|--------------|
| I | II | III | IV | V | VI | VII |
| XMaj7 | Xm7 | Xm7 | X7 | XMaj7 | Xm7 | Xm7b5 |

Blues suédois

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------|
| I maj C7 | II / V mi Bmi7b5 / E7 | (VI) II / V maj Ami7 / D7 | II / V Gmi7 / C7 |
| I maj FMaj7 | II / V Fmi7 / Bb7 | I maj EbMaj7 | II / V Ebmi7 / Ab7 |
| I maj DbMaj7 | II / V Dmi7 / G7 | III / VI Emi7 / Ami7 | II / V Dmi7 / G7 |

Nous avons entrevu l'étude des mouvements harmoniques entre tension et résolution. Il n'est pas utile des les étudier tous, car vous le ferez en travaillant les standards.

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

L'ANATOLE

A travers l'étude du blues nous avons vu l'importance de la cadence I / VI / II / V que l'on appelle également l'**anatole**. Vous devez vous concentrer sur les multiples combinaisons qu'elle offre :

I/VI/II/V , VI/II/V/I , II/V/I/VI , V/I/VI/II

Cette cadence se retrouve dans une grande partie de la musique populaire.

En 1930, Georges Gershwin composa un thème intitulé *I Got Rhythm* qui fut si célèbre que la grille en 32 mesures est devenue un standard type servant de base à de nombreux thèmes dans le jazz. *Anthropology*, *Moose The Mooch*, de Charlie Parker, *Rhythm-a-ning* de Thelonious Monk, *Oleo* de Sonny Rollins...

Travaillez cette grille d'anatole car elle est un excellent condensé harmonique de ce que vous rencontrerez en jouant de la musique.

Pour vous faciliter la tâche voici la grille en accords et une analyse harmonique en C. Comme pour le blues, il faut mémoriser la structure de l'anatole pour être capable de le jouer dans tous les tons.

| | | | | |
|---|------------------------|--------------------------|------------------------------|---------------------|
| A | I / VI CMaj7 / Ami7 | II / V Dmi7 / G7 | (III/VI) II / V Emi7 / A7 | II / V Dmi7 / G7 |
| | I / I7 CMaj7 / C7 | IV7 / IV# F7 / F#7dim | (III/VI) II / V Emi7 / A7 | II / V Dmi7 / G7 |
| A | I / VI7 CMaj7 / A7 | II / V Dmi7 / G7 | (III/VI) II / V Emi7 / A7 | II / V Dmi7 / G7 |
| | I / I7 CMaj7 / C7 | IV7 / IV# F7 / F#7dim | II / V Dmi7 / G7 | I CMaj7 |
| B | III7 E7 | II / V Bmi7 / E7 | I7 A7 | II / V Emi7 / A7 |
| | II7 D7 | II / V Ami7 / D7 | II Dmi7 | V G7 |
| A | I / VI CMaj7 / Ami7 | II / V Dmi7 / G7 | (III/VI) II / V Emi7 / A7 | II / V Dmi7 / G7 |
| | I / I7 CMaj7 / C7 | IV7 / IV# F7 / F#7dim | II / V Dmi7 / G7 | I CMaj7 |

LA GUITARE

Le principal problème de la guitare réside dans la multiplicité des cordes (6) conjugué à celle des cases du manche (12 soit 1 par 1/2 ton).

La même note peut avoir plusieurs positions différentes. Ceci fait de la guitare un instrument complexe et peu lisible visuellement contrairement au piano.

Pour construire un accord sur la guitare il faut tout d'abord situer la fondamentale sur la corde de **mi** grave, **la** ou **ré** celle-ci étant la note la plus grave de l'accord. Puis à partir de celle-ci, il faut construire l'accord par ajout d'intervalles.

Identifier les intervalles

A partir de n'importe quelle note sur le manche sur les cordes de **mi** et de **la** vous devez être capable de produire n'importe quel intervalle. Pour cela il suffit d'identifier et de retenir le schéma visuel de chacun d'eux.

Quelque soit la corde sur laquelle vous situez votre fondamentale (**mi**, **la**, **ré**) le schéma reste valable

Tous les schémas d'accords sont calqués sur la vue que vous avez du manche lorsque la guitare est posée à plat sur vos genoux la touche face à vous.



| | | | | | |
|--------------------------|--|--|--|--|--|
| Corde de mi aigue | | | | | |
| Corde de si | | | | | |
| Corde sol | | | | | |
| Corde de ré | | | | | |
| Corde de la | | | | | |
| Corde de mi grave | | | | | |

Les tierces

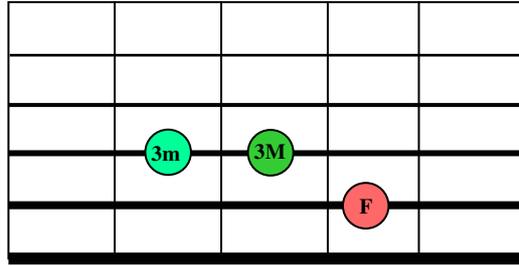


Schéma des tierces

Sur corde de mi



Tierce Majeure



Tierce mineure

Sur corde de la



Tierce Majeure



Tierce mineure

Les quintes

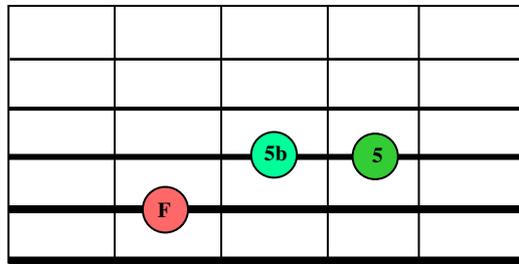


Schéma des quintes

Sur corde de mi



Sur corde de la



Les septièmes

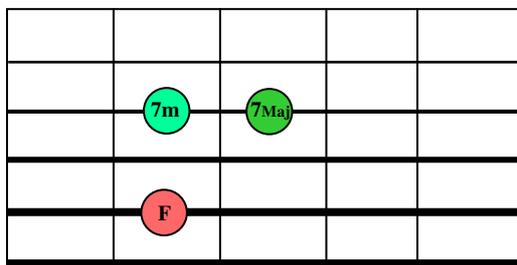


Schéma des septièmes

Sur corde de mi



Septièmes Majeure



Septièmes mineure

Sur corde de la



Septièmes Majeure



Septièmes mineure

Les octaves

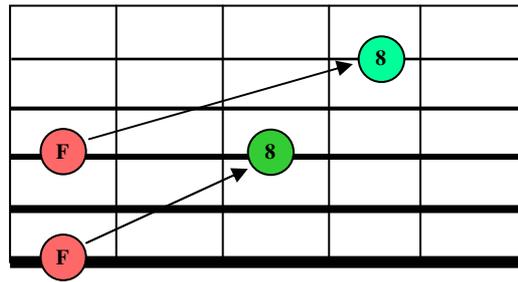


Schéma des octaves

Sur corde de mi



Sur corde de la



Sur corde de ré



Sur corde de sol



L'octave est une véritable clé de la guitare.

Grâce à cet intervalle il vous est possible de retrouver toutes les notes sur le manche. Si vous connaissez le nom des notes sur la corde de **mi** grave, à l'aide de la position d'octave, il vous sera facile de retrouver les notes sur la corde de **ré**. En tenant compte du décalage qu'occasionne la corde de **si** vous pouvez facilement trouver vos notes sur celle-ci.

Connaître la corde de mi c'est connaître les cordes de ré et si.

Si vous connaissez le nom des notes sur la corde de **la**, à l'aide de la position d'octave vous connaissez les notes sur la corde de **sol** et donc la corde de **mi** aigue, en tenant compte du décalage qu'occasionne la corde de **si**.

Connaître la corde de la c'est connaître les cordes de sol et mi.

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Jouer la fondamentale sur corde de mi (grave)

Si on décide de jouer les accords dans l'ordre naturel F/3/5/7 cela implique de jouer la tierce sur la corde de **la**, la quinte sur la corde de **ré** et la septième sur la corde de **sol**. Si vous essayez de jouer tous les accords du mode majeur, vous allez rapidement vous apercevoir que ses positions comportent de grosses extensions les rendant pour la plupart inexploitable. D'autre part, ces accords situés dans le registre grave de la guitare ne sonnent pas toujours très bien.

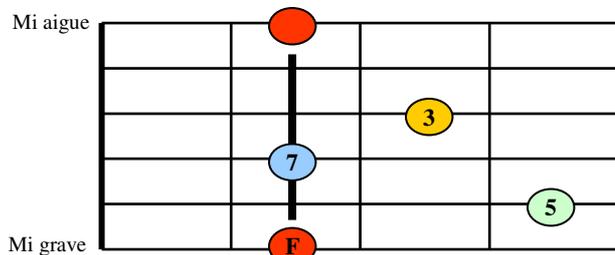
Essayez la combinaison **F/5/7/3** sur les quatre types d'accords du mode Majeur. N'en retenez que ces deux positions



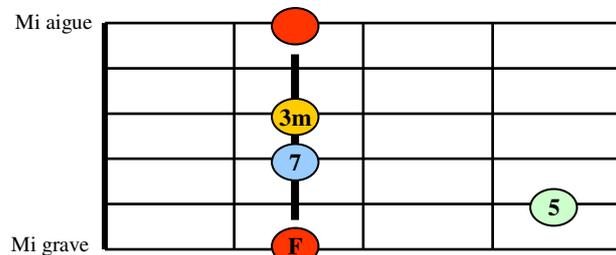
C7



Cmi7

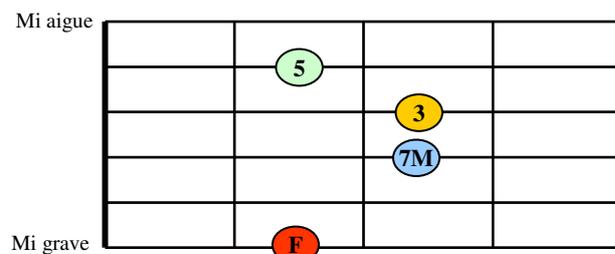


Case 8



Case 8

Essayez maintenant la combinaison F/7/3/5 qui implique de jouer la septième sur la corde de **ré**, la tierce sur la corde de **sol** et la quinte sur la corde de **si**.

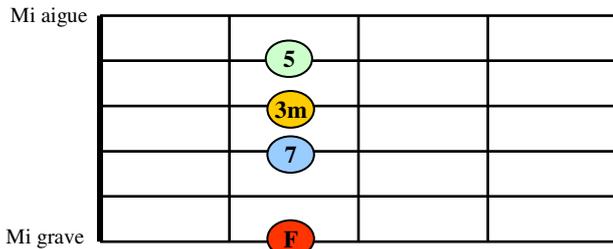


Case 8

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |



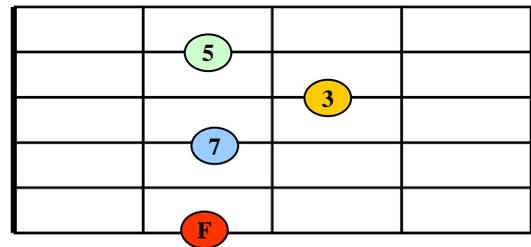
Cmi7



Case 8



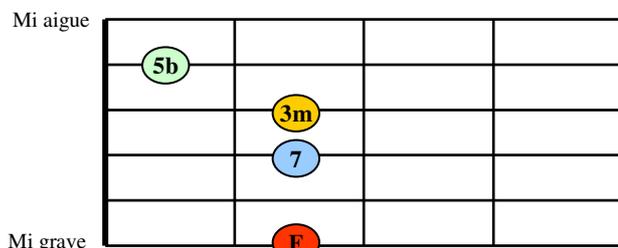
C7



Case 8



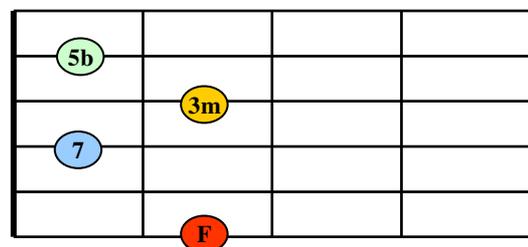
Cmi7b5



Case 8



C7dim



Case 8

Cette combinaison est à privilégier car elle s'avère être très pratique.

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

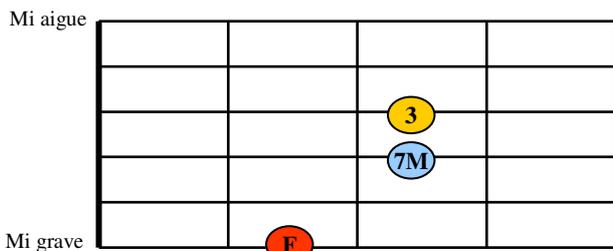
Vous pouvez ensuite travailler cette combinaison réduite: F/7/3.

Utilisée comme telle elle peut fournir un accompagnement idéal dans de nombreuses situations (accompagnements de chansons, jazz du duo au big band,...)

Cette combinaison sans quinte peut vous permettre de produire un enrichissement par l'ajout d'une note sur la corde de si. (5b, 5, 5#, 13b, 6, 13, 7)



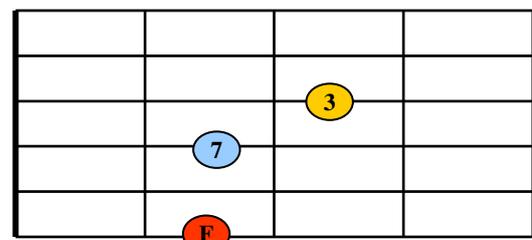
CMaj7



Case 8



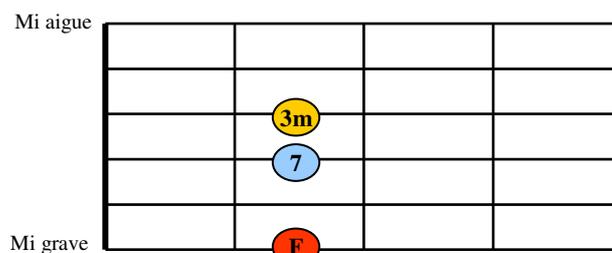
C7



Case 8



Cmi7



Case 8

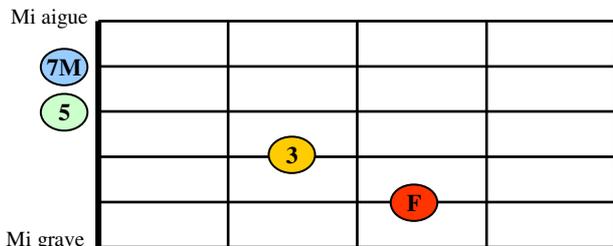
| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Jouer la fondamentale sur corde de la

Ici, il convient d'étudier la combinaison F/3/5/7 sans pour autant maltraiter ses nhalanges. N'en retenez que les positions jouables.



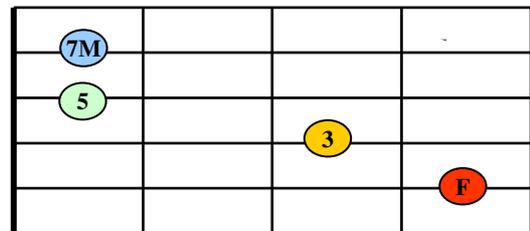
CMaj7



Case 3



FMaj7

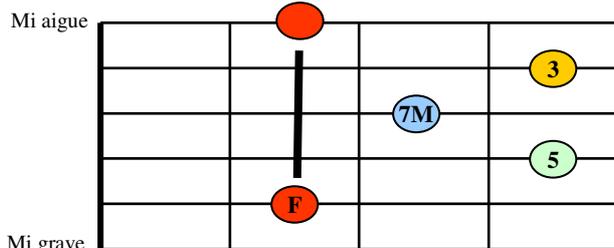


Case 7

Essayez la combinaison F/5/7/3, très utilisée, elle permet de nombreux aménagements.



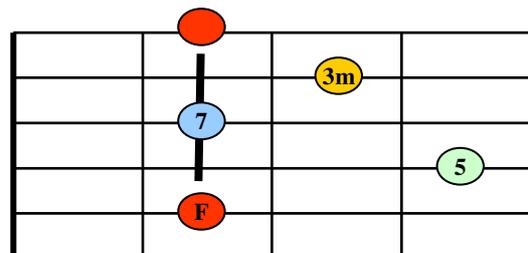
CMaj7



Case 3

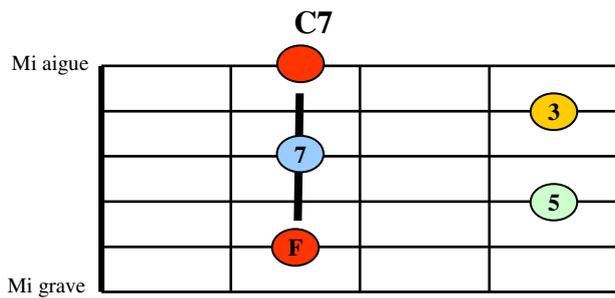


Cmi7

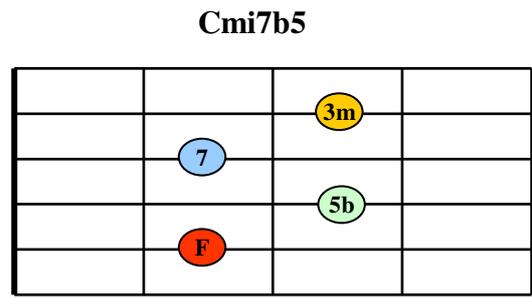


Case 3

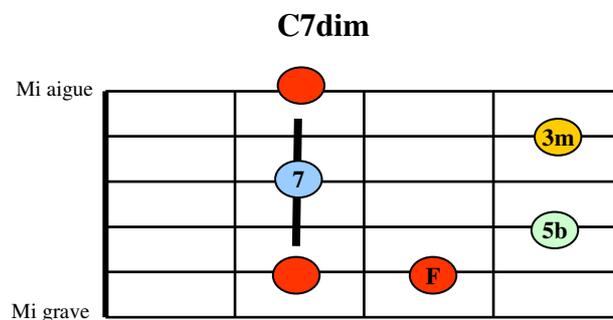
| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |



Case 3



Case 3



Case 3

Cette combinaison est à retenir car elle est très pratique

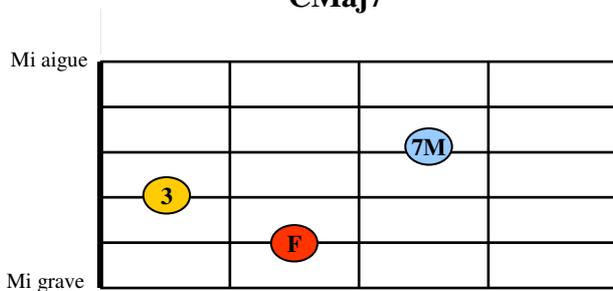
| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

.Essayez ensuite la combinaison réduite F/3/7.

Elle se marie parfaitement à celle qui est utilisée sur la corde de **mi** (F/7/3) et permet également l'ajout d'enrichissements (9b, 9, 9#).



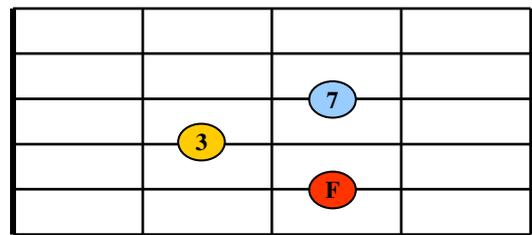
CMaj7



Case 3



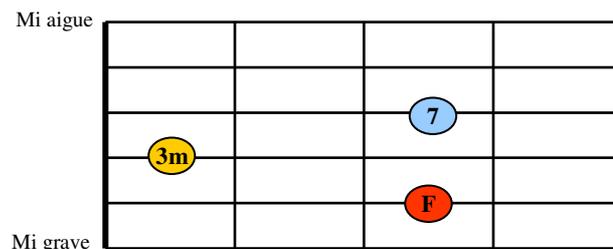
C7



Case 3



Cmi7



Case 3

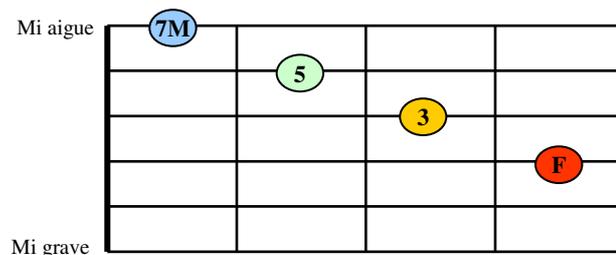
| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Jouer la fondamentale sur corde de ré

Encore une fois, l'étude de la combinaison naturelle F/3/5/7 s'impose. Mais cette fois, le décalage de la corde de **si** rend les positions moins difficiles que sur les cordes de **mi** et **la**. Retenez la première position de CMaj7 vous pourrez en faire varier les paramètres.



CMaj7

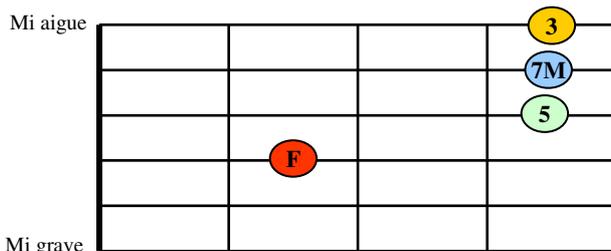


Case 10

Essayez ensuite la combinaison F/5/7/3.



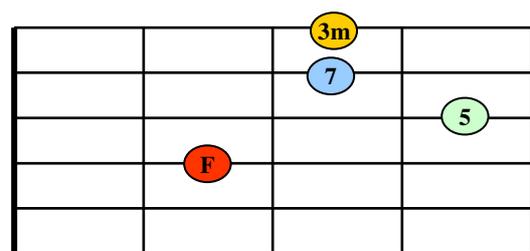
CMaj7



Case 10



Cmi7



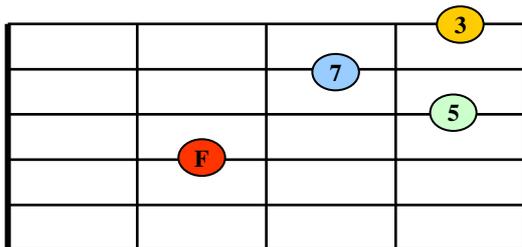
Case 10

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |



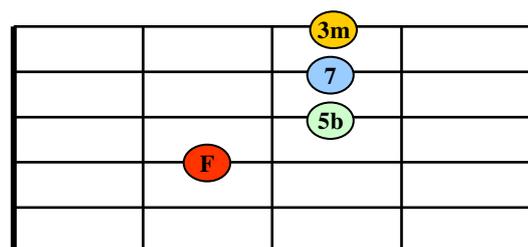
Mi grave

C7



Case 10

Cmi7b5

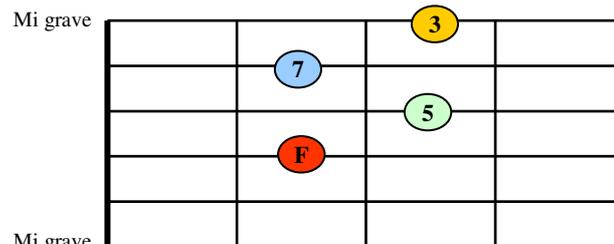


Case 10

Mi grave



C7dim



Case 10

Cette combinaison est à retenir car elle ouvre la voie à l'harmonisation des thèmes en accords.

Il faut, systématiquement, vous repérer par rapport aux fondamentales.

Ne cherchez pas à apprendre des positions par cœur mais à savoir construire vos accords et en faire varier les voix.

Dans un premier temps, sur un morceau de votre choix, vous devez pouvoir fournir un accompagnement, différent à chaque grille, basé sur les accords construits sur les cordes de **mi** et de **la**, puis **ré**.

Dans un second temps, il faut jouer la mélodie en accords à l'aide des accords construits à partir de la corde de **ré**.

Il faut mémoriser les diagrammes suivants:

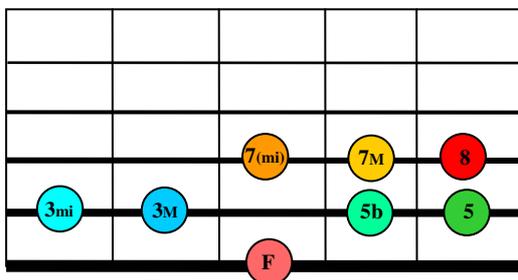


Diagramme:corde de mi

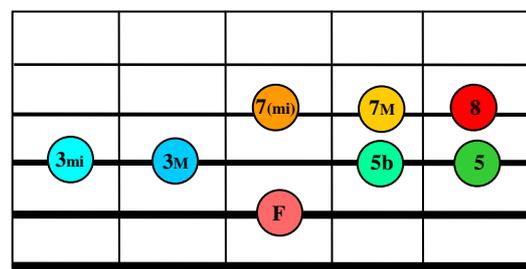


Diagramme:corde de la

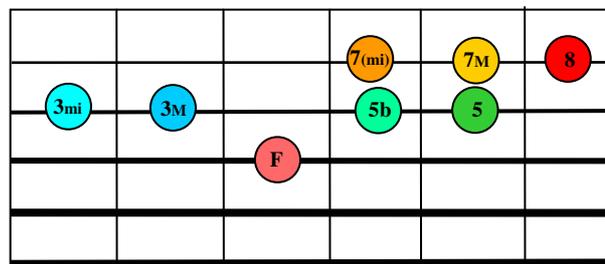


Diagramme:corde de ré

A partir d'une fondamentale sur corde de **mi**, **la** ou **ré** vous pouvez trouver tous les intervalles, les faire varier (b, #, mi, maj...)

N'hésitez pas à utiliser l'octave qui vous permet de déplacer des notes et qui, avec la fondamentale, constitue un excellent repère.

Travaillez les accords des modes majeur et mineur relatif, sur les cordes **mi**, **la** et **ré** dans les combinaisons principales.

Travaillez ensuite sur des cadences harmoniques courantes (II/V/I, I/VI/II/V,...) et enfin sur des mélodies.

Ne perdez jamais de vue la fonction des notes les unes par rapport aux autres, cela va vous permettre de faire varier les paramètres de vos accords à volonté.

LE PIANO

Ni vous, ni moi ne sommes pianistes et ne le serons jamais ; comme moi vous n'avez pas commencé l'étude du piano assez jeune, n'ayant pas étudié le répertoire classique, votre technique est restée sommaire et ne vous permet pas d'exécuter les concertos pour virtuoses dont vous rêvez. D'autre part vous n'êtes pas prêt à investir douze heures par jour dans le travail assidu du clavier.

Cependant, si vous êtes musicien, jouant d'un autre instrument, il peut vous être utile de savoir jouer une mélodie et ses accords sur un piano en tempo.

Pour cela il est nécessaire d'avoir une méthode simple qui, en un minimum de contraintes, vous apporte un maximum de rendu.

Commençons par distribuer les rôles. Les accords pour la main gauche, la mélodie pour la main droite.

Main Gauche

Le plus simple est de jouer des accords à 2 sons :

Fondamentale / Septième.

Cet accord présente de très nombreux avantages, outre sa simplicité, il correspond à une empreinte naturelle de la main.



En jouant la fondamentale, on sait toujours sur quel accord on joue. La ligne des fondamentales étant notre premier guide dans la suite harmonique d'un morceau.

Cet intervalle sous-entend ses intermédiaires que sont la tierce et la quinte. L'oreille humaine comble l'espace entre les 2 notes de l'intervalle ; on entend la tierce et la quinte. La nature consonante de ces 2 intervalles les rend inutiles.

On considère, en général, que la tierce est un élément essentiel et qu'il est nécessaire de la jouer à la main gauche. La musique évolue vers l'atténuation du rôle prépondérant de la tierce dans la musique tonale. Autrement dit l'accord sans tierce et sans quinte sonne moderne. Lorsque vous jouerez votre accord avec la mélodie, celle-ci indiquera souvent la tierce. Si elle se révèle nécessaire, jouez-la, mais à la main droite.

La combinaison de base à utiliser est Fondamentale/Septième



CMaj7



C7

Mais dans une suite harmonique il n'est pas rare de rencontrer des II/V/I majeurs ou mineurs. Il est pratique d'alterner alors la combinaison de base (F/7) avec :

Fondamentale/ Tierce (F/3)



F7

...et mieux **Septième/Tierce(7/3)** qui sonne plus moderne que F/3 pour les accords X7 et Xmi7.



Cette technique vous demandera très peu d'effort en terme de doigtés car elle présente de nombreuses notes communes dans les enchaînements d'accords.

Toutefois la logique de vos déplacements sur le clavier doit toujours être celle du moindre effort. Deux options s'offrent à vous : F/7 ou F/3 entraînent vous sur les II/V/I .

| | | | | |
|-----|---|-----|---|-----|
| II | / | V | / | I |
| F/7 | | F/3 | | F/7 |
| II | / | V | / | I |
| F/3 | | F/7 | | F/3 |
| II | / | V | / | I |
| F/7 | | 7/3 | | F/7 |

Main droite

Elle est moins importante que la main gauche, elle fournit, en jouant le thème, le complément harmonique de la main gauche. Si vous accompagnez, contentez-vous d'ajouter une seule note (tierce, quinte, neuvième...).

Il est cependant utile de travailler le doigté type d'une gamme en do.

do (pouce), ré (index), mi (majeur), fa (pouce), sol (index), la (majeur),
si (annulaire), do (auriculaire)... dans les deux sens.

Travaillez d'abord la main gauche, puis la mélodie seule à la main droite. Joignez ensuite les 2 mains lentement et toujours en tempo. Focalisez-vous sur la main gauche pour assurer la continuité du morceau.

Soyez décontracté.

Lorsque vous maîtriserez la main gauche et le thème il vous faudra ajouter à celui-ci une note complémentaire :

| | | | |
|--------------------|-------------|-------------|-------------------|
| Main Gauche | F/7 | F/3 | 7/3 sur X7 |
| Main Droite | 3, 5 | 7... | 5, 9... |

Plan de travail

- I - MG Voir les accords lentement
- II - MD déchiffrer lentement le thème
- III - MG + MD thème
- IV - MG + MD 1 note (3,5,7,9)
- V - MG + MD 1 note + thème
- VI - MG + MD improvisation

Exemple d'étude au piano. Le point de départ est F/7 il vous faut ensuite partir de F/3

P=Pouce, I= Index, M=Majeur, An=Annulaire, Au=Auriculaire

| | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Main gauche F/7
Main droite mélodie

AUTUMN LEAVES

The musical score is divided into 8 systems, each with a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (chords and fingering). Fingerings are indicated by letters (P, I, M, An, Au) and numbers (1-5). Chords are labeled with letters and superscripts (e.g., Dmin⁷, G⁷, CMA⁷, FMA⁷, Bm^{7/b5}, E⁷, Amin⁷, Gmin⁷, C⁷). The key signature has one flat (Bb).

Il faut dans un second temps remplacer les accords F/3 par 7/3.

Conclusion

La meilleure méthode est celle qui vous donne les moyens d'apprendre à travailler seul. Le contenu de celle-ci n'est pas exhaustif, il implique une démarche active de votre part. Autrement dit, vous serez confronté à des problèmes techniques, ne paniquez pas car vous avez tous les éléments nécessaires pour les résoudre seul.

Il faut retenir trois règles essentielles :

La règle de la décontraction / concentration. Quelque soit votre instrument la musique n'est jamais l'amie du stress. Apprenez à vous détendre en contrôlant votre respiration, en évitant de faire tous gestes parasites, en gardant toujours une posture droite qui vous évitera les maux de dos.

Ne mettez pas de pression excessive dans les mains (surtout au piano), vous devez sentir vos bras relâchés de façon à transmettre à vos doigts la formidable énergie de votre dos.

La règle du moindre effort peut s'appliquer à tous les niveaux de votre étude. Evitez les renversements acrobatiques d'accords, en recherchant la simplicité.

La musique doit toujours rester un plaisir, prenez votre temps, ne cherchez pas à brûler les étapes. Imprégnez vous des sonorités, car le travail inconscient de votre oreille est essentiel dans votre apprentissage, il y tient une place bien plus importante qu'on ne l'imagine.

Lorsque vous jouerez, concentrez vous pour chasser toutes pensées inutiles ou déstabilisantes.

Si vous accompagnez un soliste ou une mélodie n'hésitez pas à utiliser les combinaisons réduites d'accords (F/7/3) qui offrent tous les avantages de la sobriété (notamment la simplicité d'exécution) à défaut de fournir les bons enrichissements d'accords au solo que vous accompagnez.

La musique, c'est ce qui reste quand la pensée s'arrête.

COMPLEMENTS HARMONIQUES

Sont regroupées ici, des notions destinées aux musiciens ayant un niveau avancé en harmonie.

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

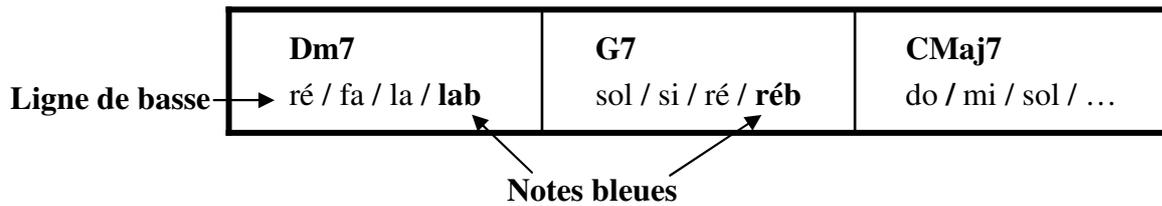
La substitution tri tonique

Sous ce nom barbare se cache un procédé harmonique très courant en jazz.

Il vient de la ligne de basse dont le principe de construction est le suivant :

On joue sur les premiers temps de la mesure en 4/4, 3/4 ou autre des notes de l'accord (ex : F-3-5, F-9-3 ou du mode correspondant. Le dernier temps doit toujours servir d'approche chromatique à l'accord suivant. On appelle cette note, la **note bleue** (blue note)

Ex :



Ce procédé de la note bleue a été naturellement intégré aux grilles harmoniques et très largement appliqué aux II / V / I dans le jazz et la musique brésilienne notamment.

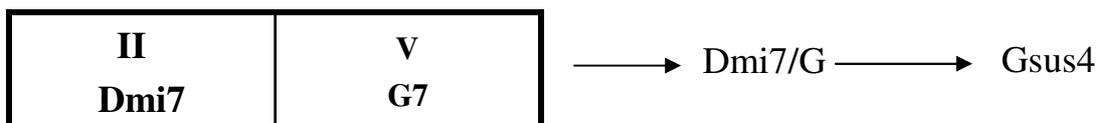
| | | |
|-------------------------|-----------------------|--------------------------|
| II Dm7 | V G7 | I CMaj7 |
|-------------------------|-----------------------|--------------------------|

| | | |
|-------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| II Dm7 | II b 7 Db7 | I CMaj7 |
|-------------------------|-----------------------------|--------------------------|

L'accord de sus quarte

L'accord de sus quarte Xsus4 est à classer dans le groupe des tensions. En effet on peut le voir comme une compression des deux accords du II / V. Le mélange d'une résolution (II) avec une tension (V) crée une **suspension**. C'est bien cet effet très ouvert qui est produit par cet accord.

Ex:



| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Fonctionnement de l'analyse en degrés.

Dans une grille harmonique il n'est pas rare qu'un accord en remplace un autre.

Deux cas se présentent :

L'accord est de même nature que celui qu'il remplace.

Un III ou un VI sont de même nature que II et peuvent le remplacer de façon à introduire un V et éventuellement un I dans une autre tonalité.

Sur le même principe, le IV peut remplacer le I.

L'accord sert de pivot pour basculer dans le mode relatif.

Nous avons déjà vu les points d'entrée entre les modes. (page 18)

L'accord est différent de celui qu'il remplace.

Un VI qui est mineur par nature peut devenir X7 de façon à introduire un I ou un II.

Le I peut devenir un V comme dans le blues....

La modification d'un accord se justifie toujours par l'accord qui le suit ou le précède.

Voici l'analyse de *Bluesette* de Toots Thielemans

| | | | |
|---------------------------------------|---|--------------------------------------|---------------------------|
| I BbMaj7 | BbMaj7 | Ami7b5 (VII) II min | D7 V min |
| (I min) II Gmi7 | V C7 | (I min) II Fmi7 | V Bb7 |
| I EbMaj7 | EbMaj7 | II Ebmi7 | V Ab7 |
| I DbMaj7 | DbMaj7 | II Dbmi7 | V Gb7 |
| I BMaj7 | BMaj7 | II min Cmi7b5 | V min F7 |
| (I maj) III maj Dmi7 | (V) Substitution.triton. Db7 | II Cmi7 | V F7 |

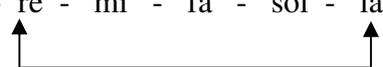
Superstructures : intervalles de neuvième, onzième, treizième.

Nous avons vu les intervalles internes à une gamme :

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|----|---|----|---|----|---|-----|---|----|---|----|---|----|
| F | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | | | | | | |
| do | - | ré | - | mi | - | fa | - | sol | - | la | - | si | - | do |

Intéressons nous maintenant aux intervalles qui débordent de ce cadre.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|----|---|----|---|----|---|-----|----|----|----|----|---|----|---|----|---|----|---|----|---|-----|---|----|
| F | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | | | | | | | | | | | | |
| do | - | ré | - | mi | - | fa | - | sol | - | la | - | si | - | do | - | ré | - | mi | - | fa | - | sol | - | la |



On appelle ces intervalles des **superstructures** car elles servent à enrichir les accords. Mettons de côté le cas de l'accord Xm7b5 qui est par nature altéré et qu'il est donc inutile d'enrichir. Nous allons nous concentrer sur les enrichissements des accords XMaj7, Xmi7 et X7. Vous devez vous habituer à les entendre car ils sont systématiquement employés notamment en jazz. Détaillons-les :

do, ...ré – Intervalle de neuvième. C'est la seconde jouée une octave au dessus. La neuvième possède une sonorité « Blues ».

Il en existe trois types : **9b, 9, 9#**.

9 s'utilise sur les **résolutions** (XMaj7, Xmi7) et sur la **tension** (X7)

9b ne s'utilise que sur la **tension** (X7)

9# s'utilise sur la **tension** (X7) et peut s'utiliser sur Xmi7 n'étant alors qu'un redoublement de la tierce.

do, ...mi – Intervalle de dixième. C'est la tierce même jouée une octave au dessus, elle reste une tierce.

do, ...fa – Intervalle de onzième. C'est la quarte jouée une octave au dessus. La onzième possède une sonorité ouverte.

Il en existe deux types : **11, 11#**.

11 s'utilise sur les **résolutions** (XMaj7, Xmi7).

11# s'utilise sur les **tensions** (X7).

Etant une quinte bémol, il est à noter que 11# peut s'utiliser sur Xmi7 le rendant Xmi7b5.

do,...sol – Intervalle de douzième

C'est la quinte même jouée une octave au dessus, elle reste une quinte.

do, ...la – Intervalle de treizième. C'est la sixte jouée une octave au dessus. La treizième possède une sonorité ouverte.

Il en existe deux types : **13 b, 13.**

13 s'utilise sur les **résolutions** (XMaj7, Xmi7) et surtout sur les **tensions** (X7).

13 b s'utilise sur les **tensions** (X7) car elle est une quinte dièse.

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | B | C | D | E | F | G |
| La | Si | Do | Ré | Mi | Fa | Sol |

Superstructures

| | | |
|--------------------|----------------------|--|
| Résolutions | XMaj7 Xm7 | 9, 11, 13 9b, 9, 9#, 11, 11# (5b), 13 |
| Tensions | X7 | 9b, 9#, 11#, 13b, 13 |

Il est évident que pour utiliser les superstructures dans un accord, il convient de supprimer la quinte (consonante avec la fondamentale, elle devient inutile) pour la remplacer par un enrichissement.

L'accord enrichi est donc composé d'une **fondamentale**, d'une **tierce**, d'une **septième** et d'une **neuvième** ou d'une **onzième** ou d'une **treizième**.

Les enrichissements sur une suite d'accords doivent vous permettre de fournir une ligne mélodique à votre accompagnement, basée sur les notes communes et les progressions chromatiques

.Ex: | Dm7 G7 | CMaj7 |

| Dm9 G13 | CMaj7 | —————> **Note commune.**

| Dm9 G13b | CMaj6 | ↘ ↗

| Dm9# G13 | CMaj7 | —————> **Progression chromatique descendante**

| Dm7 G13b | CMaj7 | —————> **Progression chromatique descendante**

Une approche de l'improvisation

Il n'existe pas une méthode pour improviser. Chacun doit se faire la sienne, à partir d'une multitude d'approches.

Voici celles qui me paraissent être les plus importantes :

L'approche harmonique est sûrement la plus pratique. A partir des modes (8 notes) ou des arpèges d'accords (4 notes) elle vous permet de tisser une toile harmonique sur laquelle se composera votre improvisation.

Entraînez vous à jouer les arpèges des accords qui forment la grille d'un thème, en noires puis en croches. Travaillez ensuite à chercher de nouveaux voicings à vos arpèges puis mélangez-les en respectant la logique du moindre effort. Travaillez lentement en tempo et respectez la métrique de la grille.

L'approche rythmique est de loin la plus importante, à mes yeux. L'improvisation c'est avant tout une intention rythmique. C'est elle qui, en permettant l'articulation, donne leur sens aux notes et forme le discours musical.

Avec un choix restreint de notes (2 ou 3) improvisez des phrases simples sur une grille de blues.

Ex : C *James Blues* de Duke Ellington,



I Got Rythm de Georges Gershwin ,



Milestones (New) de Miles Davis ...

L'approche mélodique. Elle est une synthèse des approches rythmique et harmonique.

En apprenant des thèmes, vous allez découvrir des phrasés que vous devez intégrer car ils vont former votre palette rythmique. Imprégnez vous des mélodies puis triturez les, transformez-les pour mieux vous les approprier.

Vous devez apprendre les phrasés du jazz.

Si vous jouez en croches évitez de démarrer vos phrases sur le premier temps mais plutôt sur la deuxième croche du premier temps.



Vous devez suggérer l'harmonie dans vos improvisations avant de songer à vous en libérer. Prenez votre temps, le silence peut être un merveilleux appui (cf. Miles Davis). Vous devez être absolument décontractés, ne recherchez pas la performance mais la justesse et la clarté du discours.

Travaillez sur des cadences de deux mesures, puis quatre, huit, douze, seize, trente deux. N'hésitez pas à enrichir votre palette en relevant les phrases des musiciens illustres qui vous ont précédé, eux l'ont fait.

En jazz, comme en art rien ne sort de nulle part !!

