

Vingt leçons d'harmonie

*pour comprendre et composer
la musique*

(Version abrégée)



www.foucart.net

Jean-Louis Foucart
2004-2007

Nouvelle version revue et augmentée - 2.0.8

Table des matières

Les illustrations multimédia figurent dans la version complète à consulter à la [Bibliothèque](#) du Salon de musique (Cette table des matières est celle de la version complète)

Avant Propos	7
Prologue	9
Chapitre 1 - Notes et intervalles (rappels)	13
• <i>Notes et gammes</i>	13
• <i>Gamme majeure ou diatonique</i>	13
• <i>Les Intervalles</i>	14
• <i>Les voix</i>	14
• <i>Mouvement des voix:</i>	15
• <i>Tonalités, notes altérées, armures</i>	15
• <i>Le cycle des quintes</i>	15
• <i>Pour retrouver la tonalité en fonction de l'armure</i>	16
• <i>Notation des notes de passage chromatique</i>	16
Chapitre 2 - Accords, Notations des accords (rappels)	17
• <i>Accords de fondamentale</i>	17
• <i>Accord de quinte</i>	17
• <i>Accord de septième</i>	18
• <i>La notation anglo-saxonne</i>	18
Chapitre 3 - L'harmonisation - Application aux accords de fondamentale	21
• <i>L'harmonisation des accords en position ouverte</i>	21
• <i>L'harmonisation des accords en position fermée:</i>	21
• <i>Les règles fondamentales de l'harmonisation</i>	21
• <i>Harmonisation des accords parfaits</i>	23
• <i>Enchaînement des accords de fondamentale</i>	25
Chapitre 4 - Accords de sixte ou premier renversement	27
• <i>Définition</i>	27
• <i>Enchaînement d'un accord de fondamentale avec un accord de sixte et vice-versa.</i>	27
• <i>Enchaînement de deux accords de sixte</i>	28
Chapitre 5 - Cadences et accord de quarte et sixte	31
• <i>Les cadences</i>	31
• <i>L'accord de quarte et sixte</i>	31
• <i>Enchaînement de l'accord de quarte et sixte</i>	32
Chapitre 6 - Accords de septième de dominante V7	33
• <i>Triton et accord de septième de dominante</i>	33
• <i>Enchaînements de l'accord de septième</i>	33
• <i>La septième, note de passage</i>	34
• <i>Renversements de l'accord de septième de dominante</i>	34

Chapitre 7 - Accords de septième de 2e degré, septième de sensible	37
· <i>L'accord de septième de deuxième degré</i>	37
· <i>Accords de septième de sensible (ou de 7e degré)</i>	38
· <i>Les autres accords de septième</i>	39
Chapitre 8 - Modes mineurs naturel, harmonique	41
· <i>Mode mineur naturel</i>	41
· <i>Gammes et modes anciens</i>	41
· <i>Mode harmonique</i>	42
· <i>Fausse relation</i>	42
· <i>Mélange des modes</i>	43
· <i>Cadence plagale spéciale</i>	43
· <i>Couleurs tonales</i>	43
Chapitre 9 - Mode mineur mélodique - Cadences	45
· <i>Mode mineur mélodique</i>	45
· <i>Combinaison des modes mineurs</i>	46
· <i>La tierce picarde</i>	47
· <i>Cadences : récapitulation</i>	48
Chapitre 10 - Notes de Passage – Notes intermédiaires	51
· <i>Définition</i>	51
· <i>Notes intermédiaires</i>	52
· <i>Notes de passage chromatique</i>	52
Chapitre 11 - Modulations	55
· <i>Définition</i>	55
· <i>Modulation pivot</i>	55
· <i>Quelques procédés de modulation</i>	56
· <i>Emploi de la modulation dans l'accompagnement d'une mélodie (chant, thème)</i>	58
· <i>Polytonie</i>	59
Chapitre 12 - Préparation d'une dissonance - Broderie, Retard et Appoggiature	61
· <i>Préparation d'une dissonance</i>	61
· <i>Retards, appoggiature, broderies et autres dissonances</i>	61
· <i>Règles de remplacement:</i>	62
Chapitre 13 - Accords de 7e altérés, de 5te et de 6te augmentés	65
· <i>Accord de septième diminué du 7e degré (ou de 7e de sensible).</i>	65
· <i>Accord de septième augmenté du 2e degré</i>	66
· <i>Accord du 2e degré diminué</i>	67
· <i>Accord de quinte augmenté</i>	67
· <i>Accord de sixte augmenté</i>	68
· <i>L'accord de sixte napolitaine</i>	69
· <i>Accord de substitution à l'accord de septième de dominante</i>	69

Chapitre 14 - Accord de 9e, 11e, 13e	71
· <i>Définition: Fonctions supérieures de l'accord</i>	71
· <i>L'accord de neuvième</i>	72
· <i>L'accord de 11e</i>	73
· <i>Accord de dominante sur tonique</i>	74
· <i>L'accord de 13e</i>	74
Chapitre 15 - Mouvements chromatiques et successions polytoniques	77
· <i>Dominante secondaire</i>	77
· <i>Modulations enharmoniques sur la base des accords de 7e diminué et sixte augmentée</i>	
· <i>Modulation par enharmonie de l'accord de quinte augmenté</i>	79
· <i>Succession polytonique, progression ou marche harmonique</i>	79
· <i>La construction chromatique: Théories et pratiques</i>	80
Chapitre 16 - Conduite mélodique des voix. Contrepoint	83
· <i>Les textures de la musique</i>	83
· <i>La mélodie, vue historique</i>	83
· <i>Le contrepoint classique</i>	84
· <i>Le contrepoint simple</i>	84
· <i>Le contrepoint en imitation</i>	86
· <i>Le canon</i>	87
Chapitre 17 - Musiques modales	89
· <i>Les Modes naturels</i>	89
· <i>Les modes du mineur mélodique ascendant</i>	90
· <i>Le mode pentatonique</i>	91
· <i>Le mode blues</i>	91
· <i>Le mode arabo-andalou</i>	92
· <i>Le mode tzigane</i>	92
· <i>Les modes hindous</i>	92
Chapitre 18 - Les formes de la musique	95
· <i>L'approche systémique</i>	95
· <i>L'approche structurale</i>	96
· <i>L'approche historique</i>	97
· <i>La variation</i>	97
· <i>Les formes anciennes : rondo, passacaille, chacone, suite</i>	99
· <i>La suite</i>	100
· <i>La forme fugue</i>	102
· <i>La forme sonate</i>	103
· <i>Autres éléments structurants de la musique moderne</i>	104
Chapitre 19 - Harmonies modernes	107
· <i>Recherche d'accords sans tonalité définie ou à tonalité multiple.</i>	107
· <i>Exploration des nouvelles gammes modales</i>	108
· <i>Dodécaphonisme et sérialisme</i>	110
· <i>Recherche du spectre sonore</i>	110
· <i>Musiques sous influences</i>	111
· <i>Musiques aléatoires, musiques algorithmiques</i>	112
· <i>Musiques spectrales</i>	112

Chapitre 20 - Le Jazz	113
· <i>Les couleurs harmoniques</i>	<i>114</i>
· <i>Les formes du jazz</i>	<i>115</i>
· <i>Le blues</i>	<i>116</i>
· <i>Le jeu instrumental</i>	<i>117</i>

Annexe 1 - La notation musicale: symboles, interprétation et phrasé 119

Index des illustrations	123
--------------------------------	------------

Index des entrées	126
--------------------------	------------



Avant Propos

La musique est partout, que ce soit sur les ondes ou au supermarché. Elle colle aux oreilles comme la boue aux sabots. Et pourtant elle reste une fleur précieuse que le mélomane aime cueillir au rayon disque ou sur le talus d'internet.

Pour le musicien, c'est différent. Il comprend la musique, il la joue, elle est son *jardin extraordinaire*. S'il est compositeur, il en trace les plans, crée les perspectives, invente l'harmonie des rythmes et des couleurs en jouant des instruments de l'orchestre, il est le jardinier qui... *connaît la musique!*

Connaître la musique, comprendre le fonctionnement du système musical depuis l'émission du son jusqu'à l'écriture de la partition, composer en *cherchant les notes qui s'aiment*, comme dit joliment Mozart, tel est le l'objectif de nos *vingt leçons d'harmonie*©. Le chemin y monte doucement, en serpentant entre musiques classiques et modernes, jazz, musiques du monde, illustré par plus de 150 exemples doublées, dont un tiers d'extraits sonores à écouter d'un clic de souris à partir de notre site. Le tout est agrémenté d'un zeste de commentaires musicologiques pour satisfaire de légitimes curiosités sans perdre l'essentiel.

Seul bagage pour ce voyage, savoir lire les notes et disposer d'un crayon et d'un cahier de musique (un ordinateur ou un piano n'étant pas inutile!)

Allons cultiver notre jardin extraordinaire, telle sera donc la suite pour le lecteur studieux et persévérant... Souhaitons qu'il nous en fasse partager les délices comme il partage déjà les nôtres sur www.musiqueharmonie.fr!

Jean-Louis Foucart

Remerciements

Que soient remerciés ici tous ceux qui ont contribué même indirectement à l'élaboration de l'ouvrage: ma famille, mes amis, mes professeurs, Mario qui me fit faire mes premiers pas, Jean-Jacques qui m'aida de ses conseils, Régis qui a bien voulu en assurer la relecture, et les nombreux lecteurs et adhérents dont les messages m'ont encouragé dans la rédaction de cette nouvelle version, revue et augmentée. Si des erreurs subsistent, merci de m'en faire part. Tout commentaire est bien venu par [e-mail](mailto:) ou sur le forum sur notre site www.musiqueharmonie.fr

Prologue

L'harmonie selon Jean-François Zygel¹

Au début était...la monodie, le *cantus en ison*, le chant mélodique a capella, un chant égal "qui ne roule que sur deux sons" comme le dit joliment Jean-Jacques Rousseau dans son Dictionnaire de la musique.

Un chant sans aucun accompagnement, tel que le chantaient peut-être les premiers chrétiens dans leurs églises...

Exemple : *Super flumina Babylonis*² (1)

On ne parlait pas d'harmonie à l'époque, pas plus que d'harmonie entre les peuples... Le Peace and Love viendra beaucoup plus tard, après les "notes qui s'aiment" de Mozart.

Notez combien nombreux sont ces termes de musique utilisés dans des sens différents dans le langage courant, qu'il s'agisse d'*harmonie* des couleurs, de *fugue* de la petite dernière, du *canon* du fusil, de la *modulation* de la voix...mais revenons à nos moutons.

Donc en ce temps là, l'harmonie n'existait pas.

Remarquons d'ailleurs qu'elle n'existe toujours pas dans 80% des musiques du monde.

On reconnaît partout le rythme, la mélodie, l'orchestration, et même la forme, avec le modèle ABA de la chanson et de son refrain. Mais qui a jamais entendu ces exclamations : "Oh! Quelle belle marche de quinte!" à l'écoute de Brahms, ou "Tiens, une pédale de dominante!"? L'harmonie, cette science de l'enchaînement des accords est le cœur de la musique.

Elle reste la grande spécialité de la musique occidentale.

En allant à sa découverte, nous rencontrons une première innovation consistant à ajouter au *cantus* une note chantée à l'unisson, ce qu'on appellera plus tard une pédale par référence à la pédale de l'orgue accompagnant le chœur.

Cette pédale devient *pulsée* quand on la répète (pour reprendre sa respiration?).

Chantons ensemble en tonalité de DO cette chanson magnifique "J'ai du bon tabac" : DO RE MI DO RE etc., et en même temps, que l'un d'entre nous tienne le DO (la tonique) et un autre le SOL (la dominante) et nous découvrons un air nouveau, vaguement breton... Pourtant, les notes de la mélodie n'ont pas changé. Car si l'on met de côté le rythme et l'accompagnement, il reste la mélodie du *cantus*, c'est à dire cette suite de sons découpés par le temps et disposés de façon symétrique, dans une sorte de géométrie répétitive : DO RE MI DO RE est répété deux fois; la mélodie, c'est la symétrie!

¹ Rédaction d'après mes notes prises lors de *La leçon de musique de Jean-François Zygel* du 6 avril 2007 à la Mairie du XXe à Paris.

² Les illustrations sonores (les miennes ou celles de Jean-François Zygel) ne sont pas disponibles dans le présent document. Le lecteur voudra bien se reporter au document multimédia complet consultable à la [Bibliothèque](#) du Salon de musique de Jean-Louis Foucart.

Mais revenons à notre "Bon tabac".

Si l'on tient le LA au lieu de tenir le SOL, on ne change pas grand chose, juste la distance entre les notes, mais précisément cette distance change tout car elle crée une tension, et ce faisant, elle crée l'harmonie. C'est comme de disposer autrement le pot de fleur dans la chambre à coucher en l'éloignant de l'armoire de la grand mère. En soi, ce n'est rien, sauf que le pot de fleur est maintenant sur le passage et qu'on risque de le renverser: la distance a créé la tension!

Comment "résoudre" cette tension que nous ressentons, quelles notes vont nous apaiser et remettre les choses en place? La réponse est dans la cadence, et avec elle, enfin, on découvre l'harmonie.

DO MI SOL sont trois notes jouées simultanément qui forment l'accord de tonique, basé sur DO, la tonique dans la gamme de DO. Empilées par intervalle de tierce, ces notes constituent une triade. Notons que doubler l'une des notes de l'accord, par exemple le DO dans DO MI SOL DO n'en change pas la nature. En harmonie, les notes doublées à l'octave ne comptent pas, elles sont considérées comme identiques; l'accord reste une triade, et c'est ici un accord de tonique.

Écoutons le piano résonner quand on joue le DO tout seul : on entend distinctement d'autres notes qui résonnent avec le DO, notamment le SOL, et un peu le MI. DO MI SOL, c'est peut-être dans ces harmoniques du DO qu'il faut trouver la raison pour laquelle l'accord de tonique est appelé *accord parfait* de la gamme majeure.

SOL SI RE est une autre triade appelée accord de dominante, car il est basé sur le SOL, qui est le 5^e degré de la gamme de DO appelé dominante. Notons que ces deux accords n'ont qu'une note commune, et qu'à eux deux, ils comportent toutes les notes de la gamme de DO majeur. C'est pourquoi ils *installent* cette tonalité de DO, ils sont *stables*.

Ces accords peuvent être disposés autrement, on dira alors qu'ils sont "renversés", par exemple SI RE SOL reste un accord de dominante, MI SOL DO un accord de tonique. Bien qu'ils ne sonnent pas pareil, ce sont les mêmes accords... En musique, les accords sont comme les étages chez IKEA, c'est la seule chose qui ne change pas de place!

SOL SI RE, suivi de MI SOL DO, cette suite d'accords constitue la *cadence parfaite*. Ce balancement entre l'accord de dominante et l'accord de tonique apaise la tension musicale des accords précédents et conclut la musique. A eux deux, ils constituent le cœur de l'harmonie.

En remplaçant l'accord de dominante par l'accord basé sur le second degré, RE FA LA, ou le quatrième degré FA LA DO, on invente la *cadence plagale*. En ajoutant l'accord de 4^e degré devant la cadence parfaite, on s'en sert d'appui pour mieux sauter sur la quinte (accord de dominante) et retomber sur la tonique, comme au saut à la perche!

Et si, pour parfaire sa conclusion, le compositeur aligne alors quarante accords de tonique dans ses divers renversements, il s'appelle... Beethoven!

Notons qu'avec les accords de 1^{er}, 4^e et 5^e degré, on a 90% de la musique occidentale jusqu'au XX^e siècle, à l'exception peut-être de Wagner ou Scriabine...

La succession, l'enchaînement de ces accords produit donc quelque chose en nous, et pour mieux le montrer, reprenons l'exemple de la pédale.

La même note joue continûment, le temps en est comme suspendu, il ne se passe rien. Jouons la Marseillaise avec une pédale d'accompagnement et l'armée ne marche plus! Changeons la note à chaque pas, et elle démarre! L'harmonie crée donc l'expression en organisant le temps de la musique, l'harmonie est aussi l'art du temps.

Est-ce à dire que les règles d'enchaînement des accords contraignent la musique et ses compositeurs? Debussy n'est pas de cet avis : "*Arrêtons de dire aux accords : Qui êtes-vous,*

ou allez-vous, comme on le dit dans la musique classique", nous dit-il. Et il les laisse vivre, seuls, par exemple dans "Des pas sur la neige, paysage calme et glacé" où il évite soigneusement la dominante et la tonique.

La *modulation* est une autre façon de relancer notre intérêt car on sent le *changement de ton*. C'est le rapport entre les tonalités qui en fait l'intérêt, ou plus exactement, c'est le mode, c'est à dire le passage du *majeur* au *mineur* et inversement.

Les modes majeur et mineur ont en commun la tonique et la quinte, ces étages d'IKEA qui ne bougent pas, mais les autres notes voient leurs intervalles changer et notamment la tierce, ce qui produit en nous des sentiments différents. En majeur, c'est l'hymne à la joie, en mineur, l'hymne à la tristesse!

Et pour quelle raison s'attrister de cette diminution d'un demi-ton de la tierce qui fait le mode mineur? Peut-être l'oreille éprouve-t-elle une légère déception... une sorte de regret de l'accord de majeur. Mais quelle est la part de l'inné et de l'acquis, dans cette constatation, quand de nombreuses musiques sont jouées de par le monde dans des modes tellement différents du majeur et du mineur?

C'est d'ailleurs pourquoi, rapidement, on dépasse la tyrannie des modes majeur et mineur en inventant des modes basés sur les différentes notes de la gamme, chacun ayant son caractère :

- mode de SOL, le mode *guerrier* ("Au nom du Roi, Tata ta!", avec Thierry La Fronde),
- le mode de FA de Ravel, imitation du mode *moyenâgeux* (lequel imitait déjà le mode *grégorien*), encore appelé mode *sur-majeur* avec son FA augmenté (en base de DO),
- le mode japonais de cinq tons : DO, DO#, MI, FA, LA, (+ SI ?) illustré par la chanson d'OBAO des Cerisiers en fleur, ou par "L'impératrice des pagodes" des contes de la Mère l'Oye de Ravel,
- le mode par ton de Debussy, mode très stable et parfaitement équilibré, le plus démocratique puisque toutes les notes sont séparées par un ton entier, comme dans "Voiles" (2^e prélude de Debussy),
- le mode andalou, avec sa seconde augmentée
(au clair de la lune...)

Le début du XXe siècle nous réserve d'autres innovations encore plus radicales avec notamment le *dodécaphonisme*, un système comportant les 12 demi-tons égaux inventé par Schoenberg..

Une fois libéré de la symétrie de modes, Stravinsky va aussi casser le rythme.

Ce nouveau système est à la fois sonore et esthétique. Le problème est que l'oreille ne ressent plus rien, et la musique devient rapidement monotone. Cette musique est-elle pérenne? Faux problème car, tout comme la peinture abstraite est contenue dans la peinture figurative, on peut dire que le tonal de l'ancien système inclut aussi l'atonal...

Darius Milhaud a une autre idée, il invente la musique polytonale.

Exemple, sa habanera où la main droite joue en RE majeur quand la main gauche joue en SOL majeur.

Wagner prend le problème autrement en décidant d'enchaîner les quintes dans une musique très tendue, sans fin : il va à la tonique au bout de quatre heures d'opéra, ce qui fait dire à Schoenberg que *Wagner détruit la tonalité de l'intérieur*.

Fauré introduit à son tour une grande rupture avec ces règles d'enchaînement des accords en éliminant la dominante, ce qui le conduit à réaliser des trajets avec une grande richesse des accords, sans obligation d'aller de la dominante à la tonique.

Exemple son 11^e nocturne.

La musique occidentale est rarement contemplative, et pourtant Philip Glass va trouver une autre possibilité d'arrêter le temps dans son œuvre "Mad Rush" en modulant sur trois accords, en Fa majeur d'abord (par exemple SOL MI SI SOL, puis SOL MI SI DO SI), puis en SOL mineur, enfin en LA mineur.

En modulant ainsi avec trois accords et leurs renversements, il travaille sur la texture de la musique en utilisant une grille harmonique qui fait toujours appel aux mêmes accords.

Olivier Messiaen a la même démarche de recherche d'une musique contemplative quand il choisit trois accords dans sa gamme de 8 notes (les notes sont alternativement espacées d'un demi-ton, puis d'un ton) pour composer *La première communion de la vierge*, dans ses *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. Il ira encore plus loin dans son XIXe regard ("*Je dors, mais mon cœur veille*") puisqu'il n'utilise qu'un seul accord de pédale.

Dans cette revue des découvertes de la musique moderne, il ne faut pas oublier le fameux Boléro de Ravel qui n'est qu'un long balancement entre DO et SOL...

Autre façon de détourner les règles d'harmonisation classique, l'accompagnement par tierces et quintes parallèles, ou par quarte et sixte, comme on le pratique en jazz avec les "block chords", accords joués avec les doigts bloqués sur un écartement donné.

Ou encore en harmonisant les morceaux avec seulement des accords de 9^e!

En conclusion, il est difficile d'entendre, et encore plus de décrire une harmonie et pourtant l'harmonie a un rôle très important pour la mélodie, comme d'ailleurs pour le rythme, car l'harmonie colore la marche du temps.

Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter ce portique musical sur la genèse d'avant le Big Bang qui ouvre l'Or du Rhin, de Wagner (vous savez, *le Rhin coulait...au fond du Rhin, l'Or...*).

Écoutons ce MI bémol grave joué avec plein de notes par les contrebasses, appuyées par une pédale de l'orgue (un chef de chœur tenait un jour la pédale, et comme il avait envie de conter fleurette à une violoniste de l'orchestre, il mit une brique sur cette pédale qui joua ainsi pendant toute la première partie...C'est ainsi qu'il perdit son emploi de chef de chœur et dû s'enrôler plus tard comme... chef d'orchestre. Qui est-ce?)

Le mot de la fin reviendra à André Gide, dans les faux monnayeurs, quand il fait dire à l'un de ses personnages:

La seule musique digne du Bon Dieu est de frapper un accord parfait et d'attendre la fin des temps.

Chapitre 1 - Notes et intervalles (rappels)

L'harmonie, c'est l'art infiniment complexe d'assembler les sons pour *former des accords* au sein desquels ces sons interagissent, selon des lois naturelles de résonance fort subtiles. C'est aussi l'art d'*enchaîner ces accords*.

La marque personnelle du compositeur s'imprime notamment dans le choix de ces enchaînements.

• Notes et gammes

Analogie classique, l'harmonie est à la musique ce que la syntaxe est à la littérature. Les notes sont aux accords ce que les lettres sont aux mots, les gammes en sont l'alphabet et se définissent par une succession ordonnée d'intervalles mesurés à partir de la tonique (première note de la gamme).

Il est vraisemblable que les premières suites de hauteurs de sons qui ont été employées par les hommes pour faire de la musique furent suggérées par les harmoniques «naturels». Ces sons harmoniques peuvent être obtenus soit à partir de la vibration en un ou plusieurs fuseaux d'une corde unique, soit à partir de la vibration de l'air dans un tuyau non percé de trous.



(Fig. 1) Les 16 premières harmoniques de DO

À considérer l'ensemble des gammes utilisées, on remarque la présence de deux caractères communs à toutes: un intervalle de base est choisi, qui est l'octave, c'est-à-dire le rapport le plus simple des longueurs de tuyaux ou de cordes vibrantes (1 à 2). Cette octave est divisée en intervalles plus petits d'inégale grandeur. En allant du plus simple au plus compliqué, on trouve donc un très grand nombre de divisions de l'octave, dont la plus élémentaire³ est formée de deux quarts et d'une seconde majeure (DO FA SOL DO) et dont les plus complexes sont des suites de tons, de demi-tons et de tierces mineures (ou secondes augmentées). La plus usuelle des gammes de la musique européenne occidentale à l'époque classique (en gros, du XVII^e à la fin du XIX^e siècle) est une suite de tons et de demi-tons (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO). C'est celle qui va nous occuper dans les premières leçons.

• Gamme majeure ou diatonique

La gamme est **majeure** quand elle comporte une série de notes séparées par un ton ou un demi ton comme indiqué ci-contre.

(Fig. 2) Gamme de DO Majeur



C'est historiquement

par cette gamme diatonique que l'harmonie s'est structurée à ses débuts⁴.

Les **notes** d'une gamme, encore appelées **degrés** ou **voix** sont caractérisées de diverses manières, récapitulées dans le tableau ci-dessous (tonalité: DO Majeur):

³ Ils caractérisent les chants du moyen âge.

⁴ Dans un souci pédagogique, nous suivrons ce même fil directeur pour aller du simple au complexe, du diatonique au chromatique. Les modes mineurs seront donc étudiés à partir du chap.8.

Degrés :	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Notes:	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
Notation anglo-saxonne	C	D	E	F	G	A	B	C
Intervalles des notes:		2 Seconde	3 Tierce	4 Quarte	5 Quinte	6 Sixte	M7 Septième	8 Octave
Fonction des notes	Tonique	Sus-tonique	Médiante	Sous-dominante (2 ^e sensible)	Dominante	Sus-dominante	Sensible	Tonique

Fonctions les plus importantes

(Fig. 3) Propriétés des notes

• Les Intervalles

Ils sont dits **justes** quand ils découlent d'une division (ou d'une multiplication) par un nombre entier de la fréquence de la tonique. Quarte, quinte et octave sont des intervalles justes.

Dans une gamme majeure, les intervalles qui ne sont pas justes sont... **majeurs**!

En augmentant d'un demi-ton les intervalles justes et majeurs, on obtient des intervalles **augmentés**.

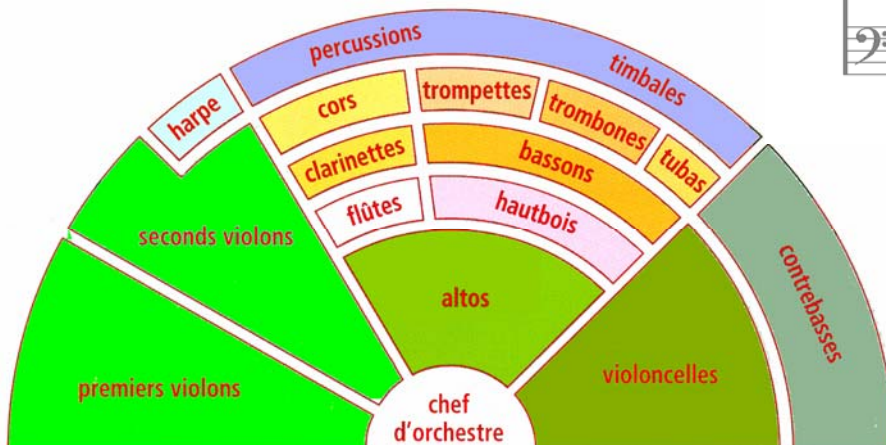
En diminuant d'un demi-ton les intervalles justes et majeurs, on obtient des intervalles **diminués** et les intervalles deviennent alors **mineurs**.

• Les voix

Le registre de la voix humaine, et par extension, celui des instruments de l'orchestre constitue le noyau harmonique. Ils se distribuent traditionnellement de l'aigu au grave selon quatre voix: **soprano**, **alto**, **ténor**, **basse**.

Les instruments se répartissent dans ces différentes voix en fonction de leurs tessitures:

(Fig. 4) Exemple de distribution orchestrale avec les



tessitures des instruments

(Fig.5) Disposition des instruments dans l'orchestre

- **Mouvement des voix:**

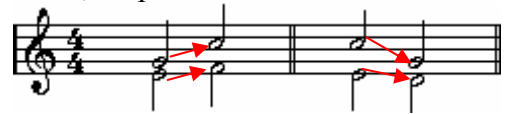
Lorsque les voix se rapprochent ou s'éloignent, on parle de **mouvement contraires**



Si dans un mouvement direct, les voix gardent le même intervalle, on parle de **mouvement parallèle**.



Lorsque les voix montent ou descendent ensemble, on parle de **mouvements direct**



Lorsqu'une voix bouge pendant que l'autre reste fixe, on parle de **mouvement oblique**



(Fig. 6) Les mouvements des voix (cf. règles d'harmonisation chap.3)

- **Tonalités, notes altérées, armures**

La gamme de DO majeur ne comporte pas d'altérations. Si nous fabriquons une autre gamme avec une tonique située à une quinte supérieure ou inférieure tout en respectant les intervalles qui permettent à chaque note de remplir sa fonction, il nous faut **altérer** les notes, soit par un dièse #, (+1/2 ton), soit par un bémol *b* (-1/2 ton).



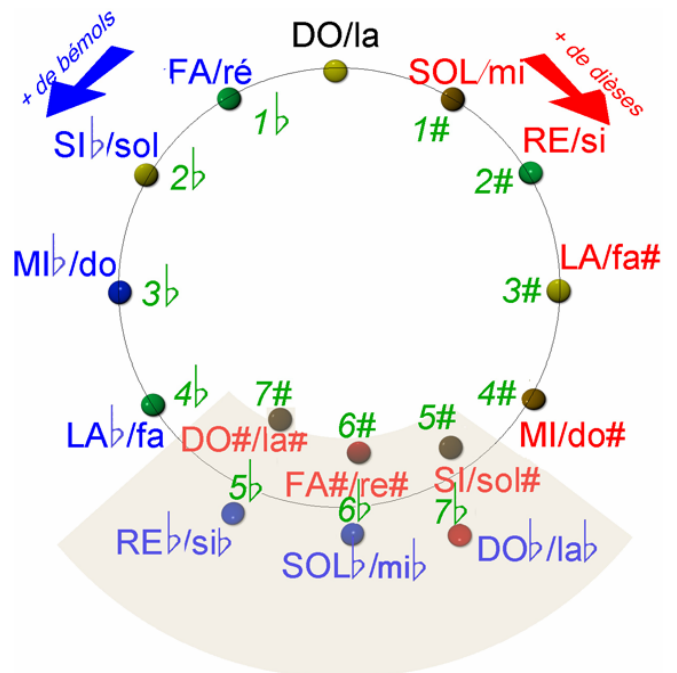
Regroupées en début de portée, "à la clé", ces altérations constituent l'armure (ou armature ou signature...) C'est donc par l'armure que l'on retrouve la **tonalité** et le **mode de la gamme** d'un morceau, c'est à dire la tonique de la gamme dans laquelle il est joué.

A l'armure, les dièses sont disposés dans l'ordre des quintes ascendantes, les bémols dans l'ordre des quintes descendantes (ou quarts ascendantes).

- **Le cycle des quintes**

Il est représenté dans toutes les tonalités sur le cercle des quintes (*ci-contre*).

Nota: Quand le tempérament est égal, les notes enharmoniques sont égales (FA# enharmonique de SOL*b* par exemple, comme sur le piano). Les gammes majeures sont ici représentées en majuscules, les mineures en minuscules⁵.



(Fig. 7) Le cycle des quintes

⁵ Nous reviendrons sur ces notions de majeur et mineur ultérieurement.

- **Pour retrouver la tonalité en fonction de l'armure**

- **dièses** à la clé: la dernière altération désigne la **sensible** (on rajoute $\frac{1}{2}$ ton pour avoir la tonalité).

Exemple: 4 # à la clé

⇒ Tonalité: **MI Maj** ou **DO# mineur**



- **Bémol** à la clé: la tonalité est donnée directement par **l'avant dernier bémol**

Exemple: 4 b à la clé

⇒ Tonalité: **LA b Maj** ou **FA mineur**



(Fig. 8) Retrouver la tonalité en fonction de l'armure

- **Notation des notes de passage chromatique**

(Fig. 9) *Gamme majeure ascendante*

La notation des altérations se fait **par les #**, sauf pour le **6^e degré**. Pourquoi? allez savoir ... (et dites le nous!)



(Fig. 10) *Gamme majeure descendante*

La notation des altérations se fait par les **bémols**, sauf pour le **4^e degré**. Pourquoi? (Voir plus haut!)



(Fig. 11) *Gammes mineures ascendantes et descendantes*

La notation des altérations se fait par les bémols, sauf pour le **5^e degré**. Pourquoi? Parce que cette gamme emprunte les notations de sa gamme majeure relative (en **DOmin**, comme en **MI bMaj**).



Chapitre 2 - Accords, Notations des accords (rappels)

Un accord est un empilement de 3 à 6 notes (12 maximum!) analysable harmoniquement. Un accord de 2 notes est considéré comme un intervalle harmonique.

Un accord qui n'est pas analysable s'appelle un *agrégat*.

Exemple d'agrégat: DO, FA, FA#, SOL, SOL#, LA.

Lorsque l'agrégat est formé d'intervalles uniquement chromatiques (1/2 tons), il s'appelle cluster.

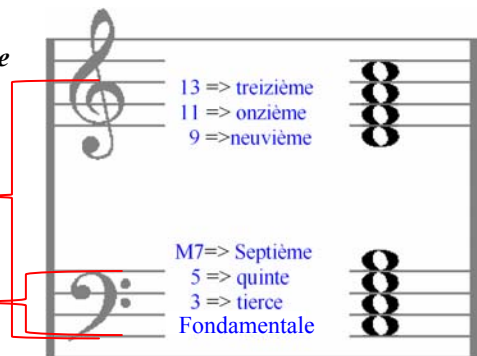
Exemple de cluster: DO, DO#, RE, RE#, MI.

- **Accords de fondamentale**

(Fig. 12) Les accords de fondamentale

Ils se construisent par superposition de tierces, à partir de la note la plus basse de l'accord, appelée *fondamentale*. Leur désignation reprend celle des intervalles:

Accords de 13^e
Accords de quinte
(ou accords parfaits)



(Fig. 13) Accords parfaits

L'accord est **majeur** quand la tierce est majeure (juste), **mineur** quand elle est diminuée.



- **Accord de quinte**

C'est un accord de fondamentale de 3 notes (triade). Il est caractérisé par le **degré** de sa note fondamentale, exprimé par un chiffre romain. Les accords de degré I à VI sont des **accords parfaits**, avec une quinte juste et une tierce majeure ou mineure suivant le mode.

L'accord est dit "parfait" car il comporte les trois premiers sons harmoniques naturels de la fondamentale, dont la **quinte juste** (cf. chap. 1). L'accord de septième (VII) a une quinte diminuée (nobody is perfect).

Renversement des accords de quinte:

On parle d'**accords renversés** quand la basse n'est plus la fondamentale: la basse est la tierce ou la quinte de l'accord.

La notation classique⁶ des accords est basée sur la connaissance des degrés, (ou de l'armure et de la fondamentale) auquel est associé un **chiffrage**:

Le chiffrage de l'accord parfait est **5** (intervalle de quinte). Il est généralement omis.

Son 1^{er} renversement (*accord de sixte*) est chiffré **6**, car il est formé d'une tierce **3** et d'une sixte **6** par rapport à la basse.

⁶ Mise au point par Rameau (Traité d'harmonie). Le chiffrage date d'une époque antérieure où l'on "chiffrait" les accords parfaits à partir d'une basse continue. Nous reviendrons sur ces notions dans les chapitres concernés.

On omet l'indication de la tierce. Son 2^e renversement (accord de quarte et sixte) est chiffré $\overset{6}{4}$. Il est en effet formé d'une quarte 4 et d'une sixte 6 relativement à la basse. Toute altération doit être indiquée, comme dans l'exemple ci-dessous:

3 = Pas de quinte

chiffre barré = intervalle diminué

Une seule altération = altération à la tierce

(Fig. 14) Les altérations

• **Accord de septième**

C'est un accord de 4 notes construit par superposition de tierces. La 4^e note fait un intervalle d'une seconde avec la fondamentale (en DO: FA - SOL)

Comme l'accord de quinte, il est désigné par son degré V auquel est associé:

- Le chiffre 7, 5, 3 ou 2 indiquant la position de l'intervalle de seconde par rapport à la basse.,
- Un 2e chiffre 6 ou 4 indiquant la position de la basse par rapport à la fondamentale.
- Le signe + le cas échéant, pour signifier que l'accord contient la sensible.

7^e de dominante: V

7^e de sensible: VII

(Fig. 15) Accords de 7^e

• **La notation anglo-saxonne⁷**

Le jazz utilise des grilles d'accords comme support de l'improvisation sur un thème donné. Très pratique (voir exemples infra), cette notation, bien que moins précise permet de se passer de la portée. Elle est basée sur la note fondamentale, désignée par sa lettre majuscule, suivie des autres notes désignées par leur intervalle (2, 3, 4, etc.). Exemples:

En DO majeur

En DO mineur

En LA majeur

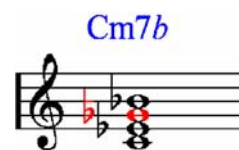
(Fig. 16) Notation anglo-saxonne

⁷ Elle figure en bleu au-dessus des accords, la notation classique étant en noir sous les accords.

Entrons dans le détail:

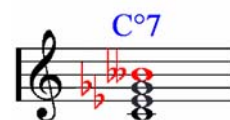
- **La fondamentale:** base de l'accord, elle est désignée par sa lettre majuscule.
Exemple: **C** désigne à la fois l'accord de **DO majeur** (DO, MI, SOL) et la tonalité de DO majeur. Pour indiquer le mode mineur on ajoute **m**.
- **La tierce:** elle est désignée par le symbole **3** ou **M3** (**m** ou **-** ou **m3** pour le mode mineur)
- **La quinte:** quand elle est juste, elle n'est pas précisée. Si elle l'est c'est après toutes les autres: **3, 7, 9, 11, 13, 5**.
 - Quinte augmentée: **aug** ou **+** ou **+5** ou **#5**. A noter que le signe **+** est réservé à la quinte.
 - Quinte diminuée: **b5** ou **dim** ou **o** ou **5**.

Exemple:



- **La septième:** elle est désignée par **Δ** ou **M7** (**M** signifie que la septième est **majeure**). Avec **7** tout seul elle est diminuée de ½ ton et l'accord est un 7^e de dominante.. Enfin **b7** ou **°** désigne la septième diminuée (enharmonique⁸ de la sixte).

Exemple:



- **La neuvième:** Elle doit être désignée, car il s'agit d'une note de fonction supérieure de l'accord (harmonie moderne). Elle figure entre parenthèses après la septième ou entre /: **C7(9)** ou **C7/9/**. Si la septième n'est pas mentionnée, elle est réputée mineure. La neuvième peut être augmentée **7/#9/** ou diminuée **7/b9/**.
- **La onzième:** Elle est notée comme **11** ou **#11**, jamais comme **b11**, sauf si la tierce est également présente avec une altération. La 11^e suppose que la 7^e soit présente, sinon elle pourrait être une quarte.

Exemple:



- **La treizième:** Elle est notée comme **13** ou **b13**. Elle ne peut être notée comme **#13**, sinon ce serait une septième, et la présence d'une septième est indispensable, sinon la 13^e serait notée comme une sixte.
- **Omit, add:** omettre, ajouter la note.
- **Sus 2 ou Sus 4 :** la tierce est "suspendue", c'est à dire omise et remplacée par une note de fonction voisine: la seconde ou (plus généralement) la quarte.



⁸ Enharmonique: qui a les mêmes sons.

Exemple de notation comparée:
Début du standard "Smoke In Your Eyes"

Extrait du Real Book
Mélodie (thème)

Grille d'accords

E \flat	Fm7	B \flat 7	E \flat	E \flat +	A \flat	E \flat dim
E \flat maj7	E \flat 6	Fm7	B \flat 7	E \flat 6	B \flat 7	

Transcription en notation classique⁹:

Transcription
"au plus près"
de la grille

(Fig. 17) Smoke in your eyes 🎵

⁹ Le lecteur averti remarquera que la 1^{re} transcription proposée est au plus près du Real Book tout en satisfaisant aux règles de l'harmonie, notamment dans le mouvement des basses. La 2^e, plus libre s'en éloigne avec quelques chromatismes "jazzy".

Pour écouter le mp3 en cliquant sur l'icône: 🎧, se reporter à la version complète de l'ouvrage consultable à la [Bibliothèque](#) du Salon de musique (MusiqueHarmonie.fr).

Chapitre 3 - L'harmonisation - Application aux accords de fondamentale

Définition: Harmonisation n.m. d'harmoniser: Combiner (une mélodie) avec d'autres parties ou avec des suites d'accords, en vue de réaliser un ensemble harmonique (*Petit Robert*).

Trois méthodes d'harmonisation coexistent et se complètent, suivant l'effet musical recherché. Le choix partiel ou total de telle méthode résulte donc de facteurs tels que la forme musicale, l'orchestration (affectation de telle voix à tel instrument ou groupe d'instruments) ou la ponctuation du discours musical (rupture du rythme, de la cadence, du volume sonore, etc.)

Les deux premières méthodes donnent une vue harmonique "verticale" de la musique: elle combine les voix entre elles suivant la position des accords, position ouverte ou fermée. La troisième, le *Contrepoint* (examinée au chap.18) les combine dans une vue mélodique.

- **L'harmonisation des accords en position ouverte**

Dans ces accords, le nombre de voix est limité à 4 ou 5 (sans compter les voix doublées à l'octave), et l'intervalle est celui de l'orchestre symphonique tout entier, de la contrebasse à la flûte.


- **L'harmonisation des accords en position fermée:**

Ces accords sont d'une espèce particulière: les voix (de 4 à 5 au moins) sont resserrées dans un intervalle d'une seule octave, et elles se déplacent par *mouvement direct*, en suivant -ou en formant- une ligne mélodique principale.

Cette méthode favorise donc les mouvements rythmiques ou dynamiques d'un passage musical, et elle en souligne la ligne mélodique. Elle permet les dissonances par "frottement" de notes voisines au sein de progressions modulantes. Les accords sont généralement joués par le même instrument, ou sont dévolus à tel groupe homogène d'instruments de l'orchestre (cuivres, bois, harpes).

De tels accords en position fermés sont fréquents dans la musique populaire, le jazz (cf. notre exemple ci-dessous¹⁰) ou dans certains passages de musique contemporaine, par exemple *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky.

Leur harmonisation est complexe, comme on le verra ci-après.

(Fig. 18) *Stella by Starlight* (partie piano) 



The image shows a musical score for the piano part of 'Stella by Starlight'. It consists of three staves of music in 4/4 time. The top staff is the melody, and the two lower staves show a complex piano accompaniment with dense, overlapping chords and arpeggiated patterns. The key signature has two sharps (F# and C#), and the piece ends with a double bar line.

- **Les règles fondamentales de l'harmonisation**

Bien qu'elles varient d'une méthode à l'autre, elles trouvent leur fondement dans l'histoire de la musique occidentale.

Elles sont présentées en parallèle dans le tableau ci-dessous.

¹⁰ Bel arrangement par Gérard Landon (merci à lui!) de ce standard du jazz *Stella by Starlight*, piano accompagné d'une walking bass, mixés ici pour l'écoute du MP3 ([Version complète](#))

Accords en position ouverte

Accords en position fermée

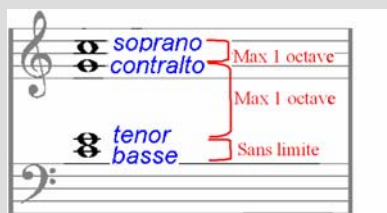
1. Intervalle harmonique entre les voix.

Entre soprano-contralto et entre contralto et ténor, l'intervalle maximum ne doit pas dépasser une octave.

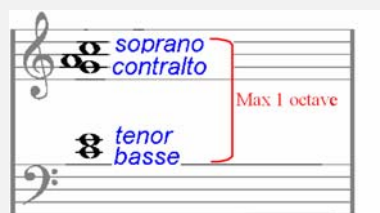
Le chant étant à l'origine de toute musique, ces

règles sont liées à l'ambitus¹¹ de la voix humaine.

Entre ténor et basse, l'intervalle est sans limites. *L'instrument enrichit l'harmonie en doublant la basse, ou accompagnant le chant (basse continue ou ostinato des musiques médiévales).*



différentes voix sont comprises dans un intervalle d'une octave.



Le nombre de voix est de 4 voix au minimum pour permettre d'identifier

Ces accords sont à réserver au registre médium du spectre sonore (meilleure perception par l'oreille)

2. Intervalle mélodique entre 2 même accords

Tant qu'on reste dans le contexte harmonique d'un même accord, l'intervalle mélodique maximal ne doit pas dépasser une octave.

Ceci est mis à profit pour modifier librement les hauteurs de voix.

harmonique d'un même accord, l'accord doit se répéter à l'identique.

mesure où l'effet recherché est la répétition

3. Intervalle mélodique entre accords différents

Lorsque l'accord change, l'intervalle mélodique maximal est d'une tierce, sauf si le saut se produit entre deux notes qui accomplissent la même fonction dans leurs accords respectifs. Dans ce cas l'intervalle mélodique maximal est d'une sixte.

Les raisons sont encore historiques, liées à la pratique du chant accompagné au luth.

4. Résolution des sensibles et des dissonances:

- Si l'une des deux sensibles (sous-dominante ou sensible) de la tonalité se trouve sur une voix importante par sa priorité d'écoute (Soprano ou basse ou dans une mélodie solo):
 - soit elle est résolue (elle va vers la tonique)
 - soit elle change de fonction par l'effet d'une modulation (changement de tonalité)
- Plus généralement, toute dissonance doit être résolue, même avec quelques temps de retard.

Cette règle est à la base de la musique tonale occidentale.

5. Mouvement des voix quand l'accord change

Eviter le mouvement direct des voix.

Entre ténor et basse, l'intervalle est sans limites. *Raison: promouvoir la diversité, éviter la monotonie...*

Les voix évoluent par mouvement direct, en suivant la ligne mélodique principale.

Intérêt: renforcer la ligne mélodique principale, enrichir l'harmonie (progressions polytoniques)

6. Sont interdits...

Octaves parallèles
Quintes parallèles interdites dans l'harmonie à trois notes.

Quintes et octaves parallèles conduisent à des harmonies pauvres et monotones.

Les mouvements directs quand ils ne sensibles et des dissonances.

l'ouverture de l'accord ("Drop" d'une note).

(Fig. 19) Règles fondamentales de l'harmonisation

¹¹ Ambitus: amplitude d'une voix, du son le plus grave au son le plus aigu.

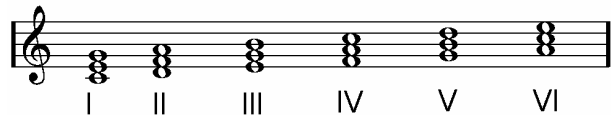
NOTA: Mettre en œuvre de but en blanc les règles énoncées ci-dessus n'est pas chose aisée.

C'est pourquoi l'harmonisation des accords ouverts nous intéressera principalement avec l'étude successive (1) des accords parfaits majeurs, (2) de leurs renversements, et (3) des accords de 7^e. Les modes mineurs seront examinés au chap. 8. Il sera alors intéressant de revenir sur ces règles fondamentales d'harmonisation pour en apprécier toutes les subtilités¹²!

C'est à partir du chap.15 (Mouvements chromatiques et Successions polyphoniques) que nous disposerons des matériaux permettant de maîtriser l'harmonisation particulière des **accords fermés**.

• Harmonisation des accords parfaits

Rappelons que les accords parfaits sont les six premiers "accords de quinte", (ou "accords de fondamentale") de la gamme:

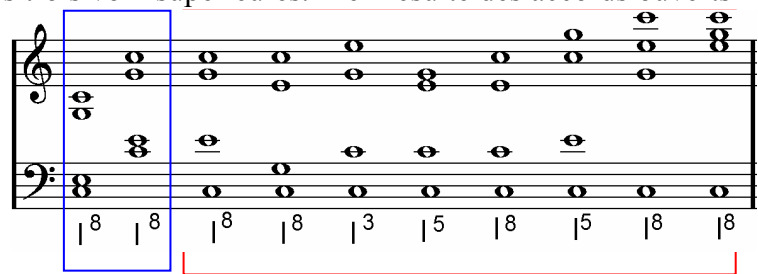


Positions mélodiques: On les représente sur deux portées, comme sur la partition de piano, avec leur basse doublée dans l'une des trois voix supérieures. Il en résulte des accords ouverts ou fermés, suivant le cas, avec en position mélodique:

Position d'octave: | 8

Position de tierce: | 3

Position de quinte: | 5



(Fig. 20) Positions mélodiques de l'accord parfait

Accords fermés

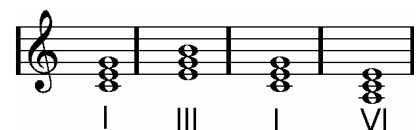
Accords ouverts

Les 5 configurations d'enchaînements de ces accords:

1. Les accords se succèdent avec des intervalles de tierce ou sixte

Les accords successifs ont alors deux notes en commun.

Le processus comporte 4 étapes:

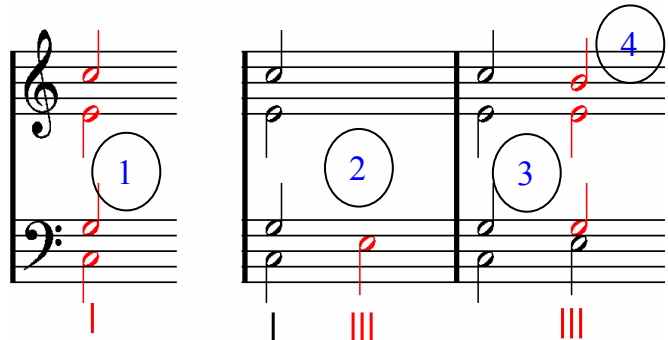


1 Bien étager les voix de l'accord de tonique de départ.

2 Placer la basse de l'accord suivant

3 Répéter les deux notes communes aux deux

4 Compléter l'accord en faisant le mouvement mélodique le plus proche



(Fig. 21) Enchaînements des accords parfaits avec intervalles de tierce ou sixte

¹² Démarche pédagogique de M.Litwin (E.C.V.S.T.)

- **Enchaînement des accords de fondamentale**

Les accords de fondamentale s'enchaînent suivant des règles syntaxiques qui structurent le langage musical.

Le tableau ci-joint en fait une première synthèse, que le lecteur courageux utilisera pour ses premiers exercices.

Ces règles sont basées sur la notion de cadences, étudiées plus loin.

<i>Cet accord:</i>	<i>s'enchaîne</i>	<i>vers :</i>
I	→	Tous
II	→	V
	→	VII
III	→	Tous sauf I
IV	→	Tous
	→	I
V	→	III
	→	VI
	→	IV → I
	→	II
VI	→	III
	→	IV
	→	V
VII	→	I
	→	III

(Fig. 24) *Enchaînement des accords de fondamentale*




Les Chapitres suivants (Chap. 4 à 20) peuvent être consultés à la







Bibliothèque

du Salon de musique des Compositeurs associés

MusiqueHarmonie.fr

Index des illustrations (Liste non exhaustive)

L'icône  renvoie à l'illustration sonore (mp3) de la version complète consultable sur le site de la Bibliothèque du Salon de musique (MusiqueHarmonie.fr)

(Fig. 1) Les 16 premières harmoniques de DO.....	13
(Fig. 2) Gamme de DO Majeur.....	13
(Fig. 3) Propriétés des notes.....	14
(Fig. 4) Exemple de distribution orchestrale avec les tessitures des instruments.....	14
(Fig.5) Disposition des instruments dans l'orchestre.....	14
(Fig. 6) Les mouvements des voix (cf. règles d'harmonisation chap.3).....	15
(Fig. 7) Le cycle des quintes.....	15
(Fig. 8) Retrouver la tonalité en fonction de l'armure.....	16
(Fig. 9) Gamme majeure ascendante.....	16
(Fig. 10) Gamme majeure descendante.....	16
(Fig. 11) Gammes mineures ascendantes et descendantes.....	16
(Fig. 12) Les accords de fondamentale.....	17
(Fig. 13) Accords parfaits.....	17
(Fig. 14) Les altérations.....	18
(Fig. 15) Accords de 7 ^e	18
(Fig. 16) Notation anglo-saxonne.....	18
(Fig. 17) Smoke in your eyes 	20
(Fig. 18) Stella by Starlight (partie piano) 	21
(Fig. 19) Règles fondamentales de l'harmonisation.....	22
(Fig. 20) Positions mélodiques de l'accord parfait.....	23
(Fig. 21) Enchaînements des accords parfaits avec intervalles de tierce ou sixte.....	23
(Fig. 22) Enchaînements avec intervalle de quarte ou de quinte.....	24
(Fig. 23) Enchaînements avec un intervalle d'une seconde.....	24
(Fig. 24) Enchaînement des accords de fondamentale.....	25
(Fig. 25) Les formes de l'accord de sixte.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 26) Enchaînements de l'accord de sixte avec intervalle sup. à une seconde.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 27) Accords de sixte enchaînés avec un intervalle d'une seconde.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 28) Accord de quarte et sixte.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 29) Accord de quarte et sixte de passage.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 30) Accord de quarte et sixte de cadence.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 31) Le triton.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 32) Enchaînements de l'accord de 7 ^e	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 33) Début du choral en MIb majeur de Bach. 	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 34) Renversements de l'accord de septième de dominante.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 35) Au clair de la lune 	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 36) Renversements accord de 7 ^e de 2 ^e degré.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 37) Enchaînements et renversements de l'accord de septième.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 38) Exemple d'un accord de 7 ^e sur le 4 ^e degré (Wagner, Tristan) 	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 39) Au clair de la lune arrangé avec le maximum d'accords de 7 ^e de tout type 	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 40) Gamme relative de DO mineur.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 41) Gammes et modes anciens.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 42) Exemple de fausses relations.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 43) Passage des modes naturel vers harmonique et résolution.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 44) Cadence plagale spéciale.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 45) Couleurs tonales selon M.A. Charpentier.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 46) Accords fondamentaux de mineur mélodique.....	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 47) Combinaison des modes mineurs.....	Erreur ! Signet non défini.

(Fig. 48) Récapitulation: les différents modes mineurs	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 49) Exemple d'anatole	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 50) Cadence de Fauré et sa continuation conclusive	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 51) Exemples de notes de passage	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 52) Placement de notes de passage	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 53) Placement des notes intermédiaires	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 54) Placement des notes de passage chromatiques	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 55) Notation des notes de passage chromatique	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 56) Exemples de modulations	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 57) Exercice de modulation	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 58) Degré de voisinage	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 59) Modulation directe (ou immédiate, subite, "brutale") avec un seul accord pivot	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 60) Modulation préparée avec plusieurs accords pivots 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 61) Accords de tonique ou de quinte	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 62) Ex. modulation de DO mineur vers RE majeur 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 63) modulation chromatique de DO vers LA	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 64) modulation chromatique de DOM vers MIM	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 65) Modulation avec pédale sur tonique et dominante 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 66) Emploi de la modulation dans l'accompagnement d'une mélodie 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 67) Etude modulante avec succession polytonique 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 68) Exemples de retards, appoggiature, échappée, note de passage, broderie	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 69) Tableau des différents types de notes dissonantes	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 70) Extrait de Tristan de Wagner 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 71) Etude récapitulative 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 72) Accord de 7e diminué	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 73) Relation enharmonique de l'accord de septième diminué	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 74) Renversements de l'accord de 7e diminué	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 75) Résolution sur l'accord de quinte 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 76) Résolution sur l'accord de 1er degré	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 77) Exemples avec tierce et fondamentale augmentées 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 78) Résolution de l'accord du 2e degré diminué	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 79) Résolutions de l'accord de 5e augmentée	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 80) Exemples de résolution de l'accord de 6 ^e augmenté	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 81) Résolution par enharmonie de 7e mineure et 6 ^e augmentée	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 82) Accord de sixte napolitaine	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 83) Résolution de la sixte napolitaine	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 84) Accord de substitution au 7e de dominante 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 85) Accord de 9e et ses renversements	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 86) Exemple avec une cadence composée II-V-I	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 87) Exemples d'accords de 9 ^e	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 88) Accords de 11e	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 89) Résolution accords de 11 ^e	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 90) Accords de dominante sur tonique	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 91) Début de la 3e gymnopédie - E. Satie 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 92) 40 accords de 7 ^e , 11 ^e et 13 ^e dérivés avec renversements 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 93) "à la manière" d'un choral de Bach. 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 94) Dominante secondaire 2e exemple 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 95) Tonification par dominante secondaire 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 96) Coloration par ajout d'accords de 7 ^e 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 97) Suite de modulations descendantes d'un demi-ton 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 98) Modulation harmonique 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 99) Modulation descendante avec quinte augmentée 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 100) Valse harmonique 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 101) Règle du triangle pour le séquençage d'accords	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 102) Carte tonale selon Schoenberg	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 103) Exemple de contrepoint fleuri en mode de RE (cas d'école)	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 104) Exemple de contrepoint fleuri en DOMaj., simple	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 105) 2 ^e exemple avec même ligne mélodique que précédemment 🎵	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 106) Notes à garder	Erreur ! Signet non défini.

(Fig. 107) Exemple d'imitation régulière et irrégulière	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 108) Les différents mouvements de l'imitation	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 109) Exemple d'un canon à 3 voix	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 110) Les modes chromatiques naturels	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 111) Modes du mineur mélodique ascendant	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 112) Utilisation du mode altéré en jazz	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 113) Mode pentatonique	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 114) Exemple de blues en sol	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 115) Cadence d'une danse espagnole	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 116) Raga du Andhra Pradesh	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 117) Chant indien extrait sonore	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 118) Structure des échelles dans la musique de l'Inde du nord	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 119) Exemple du raga Rageshri, en SOL majeur	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 120) Structure des échelles dans la musique de l'Inde du sud	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 121) Processus de composition	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 122) Série dodécaphonique - Webern, Concerto op. 24	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 123) Chacone de H.Purcell	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 124) Fac-similé de la partition "Passacaille" de G. Haendel	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 125) Tableau de la Suite de Danses	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 126) Petrouchka de Stravinsky (danse du pantin)	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 127) Daphnis et Chloé, suite d'accords appoggiaturés	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 128) Daphnis et Chloé (Ravel)	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 129) Tristan	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 130) Nuage gris pour piano	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 131) Saudades do Brasil (extrait) joué par Jascha Heifetz	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 132) "à la façon de" Thelonious Monk	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 133) Exemple gamme par ton	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 134) Sept modes à transposition limitée de Messiaen	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 135) Série de 12 sons modifiée par récurrence, renversement	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 136) Début du Prélude à L'après-midi d'un faune	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 137) Le Sacre, Danse des jeunes filles	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 138) Les styles du jazz: harmonies, jeu instrumental	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 139) Le cercle des quintes du jazzman	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 140) Schéma rythmique du swing	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 141) Les "Blue notes"	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 142) Grille de blues en DO majeur	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 143) Grille et voicing du "blues suédois"	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 144) Genèse de Giant Steps de J.Coltrane	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 145) Notes jouées dans les chorus	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 147) Signes caractérisant les attaques	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 148) Signes caractérisant les nuances	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 149) Prélude à l'après-midi d'un faune	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 150) Quatuor en SOL mineur, opus 10	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 151) Rapport des 7 clés pour l'étude de l'harmonie	Erreur ! Signet non défini.
(Fig. 152) Tableau des Instruments transpositeurs	Erreur ! Signet non défini.

Index des entrées
(Liste non exhaustive, valable pour la version complète)

à l'écrevisse, 87
Accord appoggiaturé, 107
Accords de sixte, 27
accords fermés, 23, 111, 114
acoustique, 90, 108, 110, 114, 119
ajoutée, 62, 63
Albenitz, 92
algorithmiques, 112
Anatole, 48
antécédent, 86, 87
appoggiature, 61, 62, 120
armure, 15, 16, 17
Au clair de la lune, 35, 39
augmenté, 45, 46, 65, 66, 67, 68, 78, 79, 108

Balzano, 80
Bartók, 81, 90, 108, 115
Beethoven, 31, 65, 101
Berg, 103, 110
Berlioz, 78
bitonalité, 39, 108
Bizet, 92
blues, 91, 97, 114, 115, 116, 117
Blues notes, 91
Brahms, 78, 83
broderie, 51, 62

Cadences, 31, 45, 48
Cage, 111, 112, 114
canon, 87, 103
chacone, 100
chiffrage, 17, 27
Chostakovitch, 90, 111
Coltrane, 113, 115, 118
composition, 43, 84, 95, 99, 103, 104, 111
conséquent, 86, 87
contrapuntique, 64, 86, 110, 114
Contrepoint, 21, 83, 113
Couleurs tonales, 43
cycle des quintes, 15

Davis, 115

de Falla, 92
Debussy, 48, 61, 72, 90, 92, 107, 108, 109, 110, 120
diatonique, 13, 71, 107, 109
diminué, 45, 65, 67, 68, 69, 78, 109
Dodécaphonisme, 110
Dorien, 115
Dutilleux, 97, 101, 102, 111

Echappée, 61
enharmonique, 15, 19, 65, 68, 69

Fauré, 49, 111
Fausse no, 107
Fausse relation, 42
Fonctions supérieures, 71
funk, 114, 115

Gamme par ton, 108, 109
glissando paradoxal, 112
glissando sans fin, 112
grégoriens, 89, 91, 97
Grisey, 112

Hancock, 114, 115
harmoniques «naturels», 13
historique, 83
homophonie, 83

imitation, 86, 87, 103, 114, 117
improvisation, 117
Intervalle harmonique, 22
Intervalle mélodique, 22

jazz, 7, 18, 21, 39, 45, 48, 59, 66, 69, 71, 72, 78, 80, 89, 90, 91, 97, 108, 113, 114, 115, 116, 117
jeu instrumental, 113, 117

Liszt, 78, 99, 104, 108, 109, 119
Lydien, 108

mélodie, 21, 22, 24, 37, 58, 59, 83, 85, 91, 92, 101, 114

Messiaen, 105, 107, 108, 109, 110
micro-intervalles, 92, 112
Milhaud, 108
mixolydien, 89, 117
mode arabo-andalou, 92
mode tzigane, 92
Modes à transpositions limitées, 109
modes anciens, 41, 47, 84
Modes naturels, 89
Modulation préparée, 57
Monk, 108, 113, 115
monophonie, 83
Mouvement des voix, 15, 22
Mozart, 65, 77, 99, 101

Nancarrow, 111
neo-classique, 111
notation, 16, 17, 18, 20, 27, 45, 53, 59, 67, 89, 92, 112, 119

Octaves parallèles, 22, 37
Ostinato, 100

passacaille, 99, 100
pédale, 58, 83, 103, 114
pentatonique, 91, 116
plagale, 31, 43, 48
polyphonie, 61, 83, 113, 119
Polytonalité, 107
polytonique, 59, 79
position fermée, 21, 22, 80
position ouverte, 21, 22
processus, 23, 114
progressions, 21, 22, 80, 118
Prokofiev, 111

raga, 92, 93
Ravel, 48, 83, 92, 100, 101, 102, 103, 107, 108, 111, 113

récurrent, 87
régions, 81, 101
renversé, 87
Renversement, 17
renversements, 23, 34, 37, 38, 65, 68, 72, 74, 75, 84
respiration, 120
retard, 22, 63, 84, 85
rétrograde, 87
Riemann, 77, 80
Rimsky-Korsakoff, 62
Russel, 115

Satie, 74, 111, 113
Schnittke, 111
Schoenberg, 81, 112
sensible, 14, 16, 18, 22, 24, 33, 37, 38, 39, 42, 48, 65, 74, 85, 107
série, 83, 97, 99, 100, 107, 110, 112, 115
Slonimsky, 118
spectrales, 112
Strauss, 111
Stravinsky, 21, 99, 103, 105, 107, 108, 110, 111, 113
suite, 100

thème, 18, 31, 39, 58, 81, 87, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 110, 113, 114, 115, 117, 118
tierce picarde, 47
tonification, 78
Triton, 33

Voicing, 115

Wagner, 39, 55, 64, 78, 83, 104, 107, 108
Webern, 97, 100, 110

Xenakis, 109, 112