

# CHAPITRE I :

# LES INTERVALLES

L'harmonie, dans le sens large du terme, traite de ce qui arrive lorsque l'on fait sonner plusieurs notes en même temps. Commençons donc avec deux notes : nous formons alors ce que l'on appelle un intervalle. Un intervalle, par définition, est la distance qui sépare deux notes.

Dans ce chapitre, nous allons nous consacrer à l'étude des intervalles, et plus précisément des intervalles qui nous permettront par la suite de constituer des accords. Les notions théoriques abordées ici seront présentées de la manière la plus pratique possible. Pour chaque intervalle, plusieurs méthodes peuvent vous être proposées, à vous de choisir celle qui vous convient le mieux, c'est-à-dire celle qui vous permet de déterminer ou d'identifier un intervalle le plus rapidement. Il est indispensable d'apprendre et d'assimiler pratiquement les méthodes relatives à chaque intervalle mais ne perdez pas de vue que le but final de ce cours est de développer vos réflexes afin de trouver un intervalle donné dans un laps de temps très court (de manière quasi instantanée). Pour vous aider, le chapitre est structuré en suivant un plan très précis que vous devez respecter à la lettre afin d'optimiser votre méthode de travail. De plus, à chaque leçon correspond une série d'exercices suivant eux aussi la même progression logique afin de mettre en pratique les connaissances théoriques acquises dans le cours. Il est indispensable de réaliser ces exercices de manière très rigoureuse afin de développer des connaissances solides et durables, de plus ils ne sont pas exhaustifs, alors il est vivement conseillé de s'en créer beaucoup d'autres que se soit de manière écrite ou mentale.

Avant de commencer concrètement ce cours, voici quelques notions indispensables à connaître concernant les intervalles :

- un intervalle est défini par deux notes, on énonce toujours ces notes de bas en haut (c'est-à-dire du grave à l'aigu), la note inférieure d'un intervalle est appelée « fondamentale »
- un intervalle est défini par un nom (seconde, tierce, quarte, quinte...) et par une nature (juste, majeur, mineur, diminué ou augmenté)
- la notation des intervalles est un sujet très controversé, chaque pays, chaque école (moderne, classique, jazz...) adopte des conventions de notation différentes. La notation des intervalles dans ce chapitre a été pensée de la manière la plus logique dans l'optique de la notation des accords (qui n'est malheureusement pas unique non plus). Veuillez donc à essayer de l'adopter dès maintenant, la compréhension de la notation des accords n'en sera que plus facile.

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## LEÇON N°1

### ➤ L'intervalle de seconde majeure :

Notation : 2

○ 1<sup>ère</sup> méthode :

Un intervalle de seconde majeure est équivalent à un intervalle d'un ton. Vous pouvez donc utiliser la définition relative au ton énoncée dans le chapitre préliminaire (un ton = un demi-ton diatonique + un demi-ton chromatique).

○ 2<sup>ème</sup> méthode :

Le schéma ci-contre représente votre clavier main gauche. Pour trouver une seconde majeure, il vous suffit de prendre la basse située deux basses au-dessus de la fondamentale.

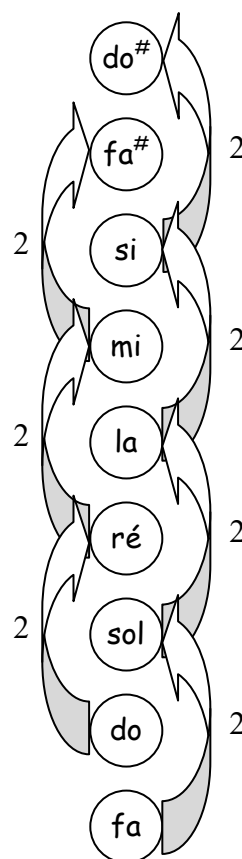
Remarquez que le schéma peut paraître incomplet, en effet le clavier n'est pas représenté entièrement ici. Ce schéma vous permet seulement de trouver les secondes majeures de toutes les notes non altérées.

Lorsque vous aurez parfaitement assimilé toutes ces secondes, pour trouver la seconde majeure d'une note altérée, il vous suffira d'appliquer la règle suivante (qui sera d'ailleurs utilisable quelque soit l'intervalle) :

#### Règle :

Un intervalle n'est pas modifié par transposition. En conséquence, si vous ajoutez (ou retranchez) le même nombre de ton(s) et/ou de demi-ton(s) aux deux notes d'un intervalle, celui-ci reste inchangé (son nom et sa nature ne sont pas modifiés).

De manière pratique, vous pourrez utiliser cette règle pour trouver des intervalles ayant une fondamentale altérée à partir des intervalles possédant une fondamentale non-altérée en effectuant une transposition d'un demi-ton chromatique comme ceci :




est une seconde majeure donc



ou



sont aussi des secondes majeures

 faire les exercices 1.a, 1.b et 1.c page 107

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## ➤ L'intervalle de tierce majeure :

Notation : 3

### ○ Méthode :

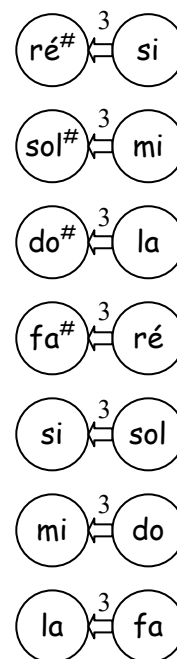
On utilise de nouveau le schéma représentant le clavier main gauche. Pour trouver un intervalle de tierce majeure, il suffit de prendre la basse complémentaire (ou contrebasse) de la fondamentale.


Comme pour les secondes, assimilez tout d'abord les tierces majeures des notes non altérées, puis poursuivez le travail avec les tierces majeures des notes altérées en utilisant la règle de transposition.

### Exemple :



est un intervalle de tierce majeure car la basse complémentaire de *la* est *do#*



 faire les exercices 2.a, 2.b et 2.c page 108

## ➤ L'intervalle de quarte juste :

Notation : 4

### ○ Méthode :

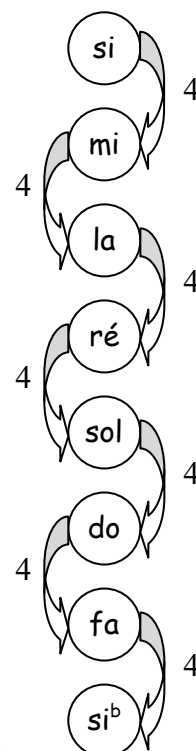
A l'aide du schéma ci-contre qui représente toujours une partie du clavier main gauche, pour trouver un intervalle de quarte juste, il vous suffit de prendre la basse située immédiatement en-dessous de la fondamentale.

La méthode de travail est toujours la même : assimilez les intervalles de quarte juste pour les notes non altérées (elles sont toutes sur le schéma), puis appliquez la règle de transposition pour trouver les quartes justes des notes altérées.

### Exemple :



est un intervalle de quarte juste car la basse située immédiatement en-dessous de *mi* est *la*.



 faire les exercices 3.a, 3.b et 3.c page 109

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## ➤ l'intervalle de quinte juste :

Notation : 5

### ○ Méthode :


Reprenons encore une fois le schéma du clavier main gauche qui doit désormais vous être familier (s'il ne l'était pas déjà). Pour trouver un intervalle de quinte juste, il faut prendre la basse située immédiatement au-dessus de la fondamentale.

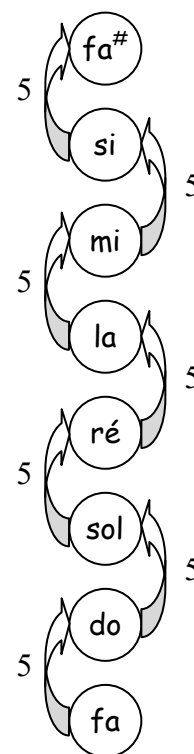
Toutes les quintes justes des notes non altérées sont sur le schéma ci-contre, pour les autres appliquez toujours la règle de transposition.

### Exemple :



est un intervalle de quinte juste car la basse située immédiatement au-dessus de *si* est *fa#*

 faire les exercices 4.a, 4.b et 4.c page 110



## Conclusion :

Nous avons donc étudié quatre intervalles : la seconde majeure, la tierce majeure, la quarte juste et la quinte juste. Vous l'avez sans doute remarqué, la notation des intervalles omet de préciser la nature de ces intervalles, par défaut de langage on pourra aussi, dans la pratique, faire cette omission en parlant simplement de seconde, tierce, quarte ou quinte ce qui signifiera que l'intervalle est majeur pour une seconde ou une tierce, et qu'il est juste pour une quarte ou une quinte. Sachez que ces intervalles sont appelés intervalles diatoniques car ils sont issus de la gamme majeure qui ne comportent que des intervalles majeurs ou justes.

Maintenant il vous reste le principal à faire, à savoir apprendre de manière pratique ces quatre intervalles à partir de n'importe quelle fondamentale. Soyez très rigoureux dans votre travail, respectez la méthode décrite en cours : travaillez tout d'abord avec les fondamentales non altérées puis, seulement une fois ces intervalles assimilés, continuez avec les fondamentales altérées.

Tant que ces quatre intervalles ne sont pas parfaitement maîtrisés, c'est-à-dire tant que vous mettez plus de cinq secondes pour en trouver un, vous devez encore revenir sur la leçon et surtout refaire beaucoup d'exercices pratiques. Les intervalles de cette leçon constituent la clé de voûte de l'harmonie et des accords, il est donc plutôt risqué de s'aventurer dans la suite de la méthode si ce chapitre vous paraît encore flou.

 faire l'exercice 5 page 111

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## LEÇON N°2

Dans cette deuxième leçon, nous allons aborder la notion d'intervalle chromatique à partir des quatre intervalles vus à la leçon n°1.

Jusqu'à maintenant, la nature des intervalles que nous avons vus était soit majeure soit juste : ces deux natures constituent la famille des intervalles diatoniques. Par opposition, la famille des intervalles chromatiques est constituée d'intervalles ayant de nouvelles natures déterminées selon la règle qui suit :

### Règle :

- - ½ ton ⇒ intervalle mineur
- ❑ intervalle majeur :
  - + ½ ton ⇒ intervalle augmenté
- ❑ intervalle juste :
  - - ½ ton ⇒ intervalle diminué
  - + ½ ton ⇒ intervalle augmenté

### ➤ l'intervalle de seconde mineure :

Notation : 2<sup>b</sup>

#### ○ Méthode :

Pour trouver la seconde mineure d'une fondamentale donnée, il faut tout d'abord trouver la seconde majeure (ce qui doit maintenant être rapide). Ensuite, il suffit d'enlever un demi-ton chromatique à la note supérieure trouvée ce qui revient donc à ajouter un bémol devant cette note.

#### Exemple :



est une seconde majeure



est donc une seconde mineure



faire les exercices 6.a,  
6.b et 6.c page 112

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## ➤ l'intervalle de seconde augmentée :

Notation : 2<sup>#</sup>

### ○ Méthode :

Pour l'intervalle de seconde augmentée, on procède de la même manière que pour la seconde mineure : on cherche tout d'abord la seconde majeure et cette fois on élève la note supérieure d'un demi-ton chromatique ce qui revient donc à ajouter un dièse devant cette note.


Exemple :



est une seconde majeure



est donc une seconde augmentée

 faire les exercices 7.a, 7.b et 7.c page 113

## ➤ l'intervalle de tierce mineure :

Notation : 3m

### ○ Méthode :

Pour trouver la tierce mineure d'une note donnée, cherchez tout d'abord la tierce majeure, puis ôtez un demi-ton chromatique à la note supérieure de l'intervalle, ce qui revient à ajouter un bémol devant cette note.


Exemple :



est une tierce majeure



est donc une tierce mineure

 faire les exercices 8.a, 8.b et 8.c page 114

## ➤ l'intervalle de quarte augmentée :

Notation : 4<sup>#</sup>

### ○ Méthode :

Pour trouver un intervalle de quarte augmentée, la méthode reste similaire : on cherche d'abord la quarte juste, puis il suffit alors d'ajouter un demi-ton chromatique à la note supérieure de l'intervalle ce qui revient donc à ajouter un dièse devant cette note.

Exemple :



est une quarte juste



est donc une quarte augmentée

 faire les exercices 9.a, 9.b et 9.c page 115

Etc.....

# CHAPITRE II : LES ACCORDS

Lors de l'étude des intervalles, nous avons étudié ce qui se passait lorsque nous faisons sonner deux notes en même temps, à partir du moment où l'on en fait sonner au moins trois nous formons alors un accord. Nous allons donc étudier la constitution des accords à trois et à quatre notes qui constituent la clé de voûte de l'harmonie tonale moderne.

Avant de se lancer dans l'énumération de la constitution des différents accords, précisons quelques notions de vocabulaire et de notation :

- En harmonie tonale, un accord est généralement constitué par un empilement de tierces majeures ou mineures (sauf rares exceptions).
- La constitution d'un accord est donnée à l'état fondamental, ce qui signifie que l'on construit l'accord à partir d'une fondamentale qui donne le nom de l'accord ; nous la noterons « F » dans la suite. En général, cette fondamentale est surmontée d'une tierce (majeure ou mineure) et d'une quinte (juste, diminuée ou augmentée) pour les accords à trois notes, intervalles auxquels vient s'ajouter une septième (mineure, majeure ou diminuée) ou une sixte majeure dans les accords à quatre notes.
- Les accords à trois notes portent également le nom générique de « triades » et les accords à quatre notes sont aussi appelés « tétraèdes ».
- Comme pour les intervalles, la notation utilisée ici n'est pas la seule qui soit employée. Elle correspond à la notation moderne française la plus courante. Ne vous étonnez pas si au cours de votre parcours musical vous rencontrez des notations différentes, elles varient beaucoup selon les pays, les styles... Pour information, vous trouverez en annexe un tableau tentant de répertorier la plupart de ces notations. Néanmoins, dans tous les cas, un accord est symbolisé à l'aide de deux parties distinctes :
  - la première partie représente la fondamentale de l'accord - on utilisera ici la notation internationale introduite dans le chapitre préliminaire
  - la seconde partie est un suffixe qui nous renseigne sur les intervalles présents et donc de la nature de l'accord.

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## □ Les accords à trois notes (les triades) :

### ➤ L'accord majeur (triade majeure) :

Constitution : F – 3 – 5 (fondamentale – tierce majeure – quinte juste)

Exemple :

Accord de Do majeur



Notation :

C



### ➤ L'accord mineur (triade mineure) :

Constitution : F – 3<sup>m</sup> – 5 (fondamentale – tierce mineure – quinte juste)

Exemple :

Accord de Do mineur



Notation :

C<sup>m</sup>



### ➤ L'accord diminué (triade diminuée) :

Constitution : F – 3<sup>m</sup> – 5<sup>b</sup> (fondamentale – tierce mineure – quinte diminuée)

Exemple :

Accord de Do diminué



Notation :

C<sup>°</sup>



### ➤ L'accord augmenté (triade augmentée) :

Constitution : F – 3 – 5<sup>#</sup> (fondamentale – tierce majeure – quinte augmentée)

Exemple :

Accord de Do augmenté



Notation :

C<sup>5#</sup>



### ➤ L'accord de quarte suspendue (triade suspendue) :

Constitution : F – 4 – 5 (fondamentale – quarte juste – quinte juste)

Exemple :

Accord de Do  
quarte



Notation :

C<sup>sus4</sup>





# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

A titre d'information, sachez que les triades majeures et mineures portent également respectivement le nom d'accord « parfait majeur » et d'accord « parfait mineur » ; ceci est dû à la présence dans ces deux accords de l'intervalle de quinte juste, « juste » étant traduit en anglais par « perfect ».

Vous connaissez donc maintenant la constitution théorique des cinq triades de base sur lesquelles reposent toute l'harmonie tonale. Il faut donc être capable de les trouver très rapidement afin de pouvoir notamment mettre en pratique ces connaissances sur l'instrument par la suite. Pour cela je vous conseille encore une fois de travailler avec une méthode très rigoureuse.

Voici quelques astuces susceptibles de vous guider dans votre démarche de travail :

- Comme pour les intervalles, travaillez d'abord la constitution de chaque type d'accord séparément avec des fondamentales non altérées, en variant le choix des fondamentales, dans n'importe quel ordre, puis lorsque vous commencez à bien maîtriser un type d'accord, continuez l'étude avec des fondamentales altérées
- Travaillez en respectant le plan décrit ci-dessus en utilisant les raisonnements suivants :

❖ **Accord majeur :** utilisez les astuces énoncées au chapitre I pour les intervalles (3 et 5)

 faire les exercices 28.a, 28.b et 28.c page 135

❖ **Accord mineur :** à partir de l'accord majeur, transformez la tierce majeure en tierce mineure, c'est la seule différence entre ces deux triades

 faire les exercices 29.a, 29.b et 29.c page 136

❖ **Accord diminué :** à partir de l'accord mineur, transformez la quinte juste en quinte diminuée

 faire les exercices 30.a, 30.b et 30.c page 137

❖ **Accord augmenté :** à partir de l'accord majeur, transformez la quinte juste en quinte augmentée

 faire les exercices 31.a, 31.b et 31.c page 138

❖ **Accord de quarte suspendue :** à partir de l'accord majeur, remplacez la tierce majeure par la quarte juste

 faire les exercices 32.a, 32.b et 32.c page 139

## Conclusion :

Cette leçon se place sur le même plan que la leçon n°1 sur les intervalles. Elle est capitale pour la suite. Insistez donc beaucoup sur le travail des triades et n'hésitez pas à faire des exercices supplémentaires. Si vous hésitez sur la constitution d'un accord à trois notes il faut continuer le travail de fond, car, je le répète encore une fois, ces connaissances théoriques n'ont pas lieu d'être si l'on n'est pas capable de les mettre en pratique rapidement. En conséquence, il faut donc avoir des connaissances sous forme de réflexes qui ne peuvent s'acquérir qu'en effectuant un travail de préparation solide, sérieux et méthodique.

Etc.....

 faire l'exercice 33 page 140

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## □ Les accords à quatre notes (les accords de septième) :

### ➤ L'accord septième de dominante :

Constitution : F – 3 – 5 – 7

(fondamentale – tierce majeure – quinte juste – septième mineure)

Exemple :

Accord de Do septième de dominante



Notation :

C7



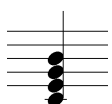
### ➤ L'accord septième majeure :

Constitution : F – 3 – 5 – 7M

(fondamentale – tierce majeure – quinte juste – septième majeure)

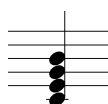
Exemple :

Accord de Do septième majeure



Notation :

C7M



### ➤ L'accord mineur septième :

Constitution : F – 3m – 5 – 7

(fondamentale – tierce mineure – quinte juste – septième mineure)

Exemple :

Accord de Do mineur septième



Notation :



### ➤ L'accord septième diminuée :

Constitution : F – 3m – 5<sup>b</sup> – 7<sup>o</sup>

(fondamentale – tierce mineure – quinte diminuée – septième diminuée)

Exemple :

Accord de Do septième diminuée



Notation :

C7°



# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

- L'accord mineur septième quinte diminuée (accord demi-diminué) :  
Constitution : F – 3m – 5<sup>b</sup> – 7  
(fondamentale – tierce mineure – quinte diminuée – septième mineure)

Exemple :

Accord de Do mineur  
septième quinte diminuée



Notation :

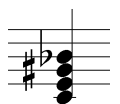
Cm7<sup>(5b)</sup>



- L'accord septième quinte augmentée :  
Constitution : F – 3 – 5<sup>#</sup> – 7  
(fondamentale – tierce majeure – quinte augmentée – septième mineure)

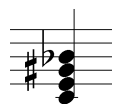
Exemple :

Accord de Do septième  
quinte augmentée



Notation :

C7<sup>(5#)</sup>



- L'accord septième quarte suspendue :  
Constitution : F – 4 – 5 – 7  
(fondamentale – quarte juste – quarte juste – septième mineure)

Exemple :

Accord de Do septième  
quarte suspendue



Notation :

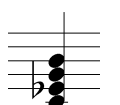
C7sus4



- L'accord mineur septième majeure :  
Constitution : F – 3m – 5 – 7M  
(fondamentale – tierce mineure – quinte juste – septième majeure)

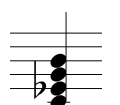
Exemple :

Accord de Do mineur  
septième majeure



Notation :

Cm(7M)



## CHAPITRE IV : ENCHAINEMENTS D'ACCORDS

Le cadre de travail dans lequel nous nous plaçons depuis le début de cet ouvrage est la « musique tonale » occidentale. « Musique tonale » sous-entend le mot « tonalité » sur lequel nous nous attarderons plus longuement dans le chapitre suivant. Cette « musique tonale » engendre les accords que nous avons étudiés jusqu'ici et tous ces accords fonctionnent selon les règles de « l'harmonie tonale ». En « harmonie tonale », la notion de lien entre les accords est prépondérante : les accords ne sont pas simplement plaqués les uns à la suite des autres, mais ils doivent s'enchaîner de manière à donner une sensation de continuité.

Dans le contexte de cette méthode d'harmonie pratique, l'objectif étant avant tout d'utiliser sur l'instrument les connaissances acquises jusqu'à maintenant, nous n'entrerons pas ici dans les détails des règles de l'harmonie classique ou de la conduite des voix. Cependant, dans le souci de préserver cette continuité harmonique caractéristique de notre système musical occidental, il est donc nécessaire d'établir une méthode afin de pouvoir réaliser des enchaînements « harmoniquement corrects ». La démarche qui va vous être exposée n'est malheureusement pas infaillible et pourra parfois produire certaines erreurs au sens de la conduite des voix et de l'harmonie classique, mais elle est de loin la plus simple et la plus pratique ce qui vous permettra de réaliser très rapidement des enchaînements d'accords. Pour les enchaînements incorrects, il faudra faire le tri au fur et à mesure, pour cela votre oreille constituera le meilleur guide que l'on puisse imaginer.

### □ Règle d'enchaînement de deux accords :

La règle suivante s'appuie sur le concept général suivant : « afin d'assurer une bonne continuité harmonique dans un enchaînement d'accords, il est de bon goût de conserver le maximum de notes communes aux deux accords et de faire bouger un minimum les autres notes ».

#### Règle :

Lors d'un enchaînement d'accords, les notes supérieures (aiguës) des deux accords doivent être distantes d'un ton au plus (soit une seconde majeure).

#### Remarque :

La mise en application de cette règle va vous faire réfléchir en priorité sur les notes supérieures (aiguës) des accords. Vous allez donc utiliser de manière pratique le travail que vous avez effectué lors de l'étude instrumentale des accords et de leurs enchaînements.

Bien souvent, vous aurez le choix entre plusieurs possibilités pour réaliser un enchaînement d'accords ; dans ce cas, on choisit généralement celle qui garde le maximum de notes communes dans l'enchaînement mais cela ne signifie nullement que les autres possibilités doivent être définitivement écartées.

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## □ Etude d'un cas pratique :

Appliquons cette règle de manière pratique sur l'enchaînement d'accords suivant :

Dm7 - G7

La constitution à l'état fondamental de ces deux accords est la suivante :



### ➤ 1<sup>er</sup> cas :

L'accord Dm7 se trouve à l'état fondamental, la note supérieure est *do*. La question à se poser pour réaliser un enchaînement au plus proche est la suivante : « quelle(s) note(s) de l'accord G7 est (sont) située(s) à un ton au plus de *do* ? ». La réponse est double et comprend ici les solutions suivantes :

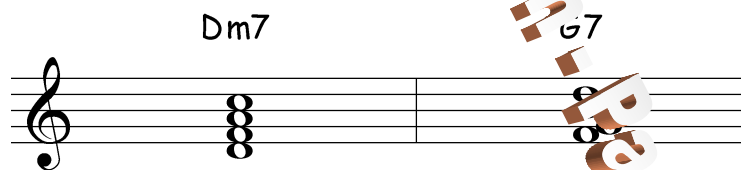
#### ▪ 1<sup>ère</sup> solution :

La première solution est de choisir la note *si* (située à un demi-ton de *do*) comme note supérieure de l'accord G7 qui se retrouve donc à l'état de second renversement. L'enchaînement d'accords se réalise donc de la manière suivante :



#### ▪ 2<sup>e</sup> solution :

La seconde solution est de choisir la note *ré* (située à un ton de *do*) comme note supérieure de l'accord G7 qui se retrouve donc à l'état de troisième renversement. On a alors l'enchaînement d'accords suivant :



#### ▪ Quelle solution choisir ?

En théorie, la première solution est la meilleure. En effet, si l'on regarde de plus près cet enchaînement d'accords, on s'aperçoit qu'il y a deux notes communes et que les deux autres notes bougent respectivement d'un demi-ton et d'un ton. Alors que la seconde solution voit toutes les notes bouger dont une qui réalise un écart d'une tierce mineure (*ré - fa*). Cependant, dans la pratique, il ne faut pas pour autant éliminer cette deuxième solution qui n'est pas fautive dans l'absolu. Pour en juger par vous-même, jouez ces deux enchaînements d'accords à l'accordéon, vous allez vous apercevoir que la deuxième solution ne sonne pas si mal que cela. En fait, pour faire un choix, il nous manque le contexte et notamment l'accord suivant G7 ; ensuite, c'est surtout votre goût qui vous aidera à trancher entre ces deux solutions.

## « Les accords à l'accordéon » - Extraits

### ➤ 2<sup>e</sup> cas :

L'accord Dm7 se trouve à l'état de premier renversement, la note supérieure est *ré*. La question à se poser pour réaliser un enchaînement au plus proche est la suivante : « quelle(s) note(s) de l'accord G7 est (sont) située(s) à un ton au plus de *ré* ? ». Il n'y a qu'une seule solution qui est de choisir *ré* comme note supérieure pour l'accord de G7, ce qui donne l'enchaînement d'accords suivant :

Dm7                                  G7

The diagram shows two musical staves. The first staff contains the chord Dm7 in its first inversion, with notes F (first space), A (second space), and C (third space). The second staff contains the chord G7 in its first inversion, with notes A (second space), C (third space), and E (fourth space). The notes A and C are common to both chords, illustrating a chromatic descending motion from the top note of Dm7 (F) to the top note of G7 (E).

### ➤ 3<sup>e</sup> cas :

L'accord Dm7 se trouve à l'état de second renversement, la note supérieure est *fa*. La question à se poser pour réaliser un enchaînement au plus proche est la suivante : « quelle(s) note(s) de l'accord G7 est (sont) située(s) à un ton au plus de *fa* ? ». La réponse est double et comprend solutions suivantes :

#### ▪ 1<sup>ère</sup> solution :

La première solution consiste à conserver *fa* comme note supérieure (aiguë) pour l'accord G7 qui se retrouve alors à l'état fondamental. L'enchaînement d'accords est donc le suivant :

Dm7                                  G7

The diagram shows two musical staves. The first staff contains the chord Dm7 in its second inversion, with notes C (first space), F (second space), and A (third space). The second staff contains the chord G7 in its fundamental position, with notes G (first line), B (second space), and D (third space). The notes C and F are common to both chords, illustrating a chromatic ascending motion from the bottom note of Dm7 (C) to the bottom note of G7 (G).

#### ▪ 2<sup>e</sup> solution :

La deuxième solution est de prendre *sol* (située à un ton de *fa*) comme note supérieure de l'accord G7 qui se trouve alors à l'état de premier renversement. Ce qui donne l'enchaînement d'accords suivant :

Dm7                                  G7

The diagram shows two musical staves. The first staff contains the chord Dm7 in its second inversion, with notes C (first space), F (second space), and A (third space). The second staff contains the chord G7 in its first inversion, with notes A (second space), C (third space), and E (fourth space). The notes A and C are common to both chords, illustrating a chromatic descending motion from the top note of Dm7 (A) to the top note of G7 (E).

#### ▪ Quelle solution choisir ?

En théorie, la première solution est la plus judicieuse car elle permet de conserver deux notes communes, les deux autres notes bougeant respectivement d'un demi-ton et d'un ton. La seconde solution voit toutes les notes bouger dont une qui réalise un écart d'une tierce mineure (*ré* - *fa*). Cependant, comme lors de l'exposé du premier cas, la deuxième solution n'est pas mauvaise dans l'absolu ; tout cela dépend du contexte, notamment de l'accord qui suivrait G7.

Etc.....

## CHAPITRE V :

# LES TONALITES

Depuis le début de cette méthode, vous avez pu remarquer que le terme « harmonie tonale » a été mentionné à plusieurs reprises. L'harmonie, comme nous l'avons déjà dit, s'intéresse à ce qui se produit lors de l'émission simultanée de plusieurs sons. Le terme « tonale », quant à lui, sous-entend la notion de tonalité. Nous allons donc essayer de définir ici ce qu'est une tonalité.

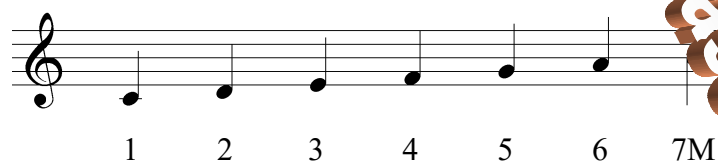
### A. DEFINITION GENERALE :

Comme une illustration vaut souvent mieux qu'un long discours, nous allons partir d'un exemple simple et découvrir petit à petit ce que représente cette notion de tonalité. Choisissons donc comme point de départ la gamme de Do majeur :

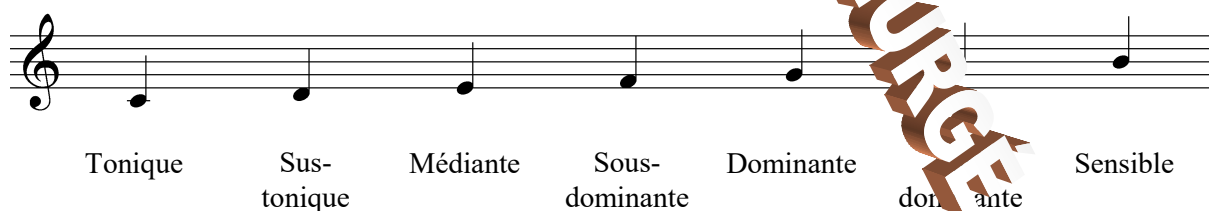


Cette série de notes doit vous être familière et nous allons ici l'analyser plus en détail.

- Tout d'abord, et c'est ce qui est important pour définir une tonalité, la gamme de Do majeur doit être davantage qu'une simple suite de notes. D'un point de vue mélodique, elle doit être organisée de manière hiérarchique autour d'une note centrale appelée « tonique ». Pour la gamme de Do majeur, la tonique est *do*. Cette tonique constitue un véritable centre de gravité vers lequel les autres notes vont être plus ou moins attirées. En conséquence, si nous effectuons l'analyse de la gamme de Do majeur au niveau des intervalles, nous allons analyser chaque note par rapport à la tonique ce qui donne la représentation suivante :



- Le rapport qu'entretient chaque note avec la tonique explique donc cette hiérarchie entre les notes de la gamme. Lorsque l'on parle de tonalité, ces notes portent alors le nom de « degrés ». Voici donc la nouvelle écriture de la gamme de Do majeur :



## « Les accords à l'accordéon » - Extraits

- A titre de remarque, la tonique, la dominante et la sous-dominante forment la famille des degrés tonals encore appelés degrés forts ou bons degrés. Pour les autres, ils constituent la famille des degrés modaux ou faibles. Parmi eux, se trouve une note un peu à part : la sensible, située à un demi-ton sous la tonique ; c'est la sensible qui possède la plus forte attraction vers la tonique.
- Les propriétés que nous venons de voir concernaient l'aspect mélodique et donc la succession des notes dans une tonalité. Intéressons-nous maintenant aux propriétés harmoniques caractéristiques d'une tonalité. Pour cela, nous allons effectuer ce que l'on appelle une harmonisation de gamme. Pour harmoniser une gamme, nous allons, sur chaque degré, empiler un certain nombre de tierces en utilisant les notes de cette même gamme. Voyons ce que ce donne une harmonisation avec trois notes pour la gamme de Do majeur.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are C, D, E, F, G, A, B. Above the staff, the chords are labeled: C, Dm, Em, F, G, Am, B°. Below the staff, the Roman numerals I through VII are written. The chords are represented by three notes stacked vertically on the staff.

Nous venons donc d'obtenir une famille d'accords engendrée par la gamme de Do majeur. Cette famille d'accords constitue une caractéristique de la tonalité de Do majeur, elle forme le noyau central du panel d'accords pouvant être utilisé pour accompagner une mélodie écrite en Do majeur. Remarquez la nouvelle notation introduite ci-dessus : on utilise les chiffres romains pour représenter les degrés, ils désignent plus particulièrement l'accord construit sur chaque degré. Les accords issus de l'harmonisation de la gamme de Do majeur portent le nom du degré sur lequel ils sont construits (accord de tonique, accord de dominante...). Pour pouvoir parler de tonalité, tous ces accords doivent suivre des règles similaires à celles énoncées pour les notes : on doit donc retrouver une organisation autour de l'accord de tonique (le degré I) vers lequel les autres accords sont plus ou moins attirés.

### Conclusion :

Grâce à cet exemple, nous venons de cerner d'un peu plus près ce qu'est une tonalité. Nous sommes partis de la gamme de Do majeur, cependant, en harmonie tonale les gammes mineures jouent un rôle tout aussi important que les gammes majeures. L'harmonie tonale est basée sur un système que l'on appelle le système « majeur – mineur ». Nous verrons d'ailleurs une étude détaillée des différentes gammes mineures dans la suite de ce chapitre.

En résumé, si l'on devait donner une définition générale de la tonalité, on pourrait dire ceci : une tonalité est une famille de sons (des notes et des accords) possédant une hiérarchie autour d'un son de référence (la tonique et l'accord de tonique) dans le système « majeur – mineur ».

Nous allons voir dans la suite l'étude approfondie des tonalités majeures et mineures, et voir tout ce que cela implique dans la pratique de l'harmonie.



# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## B. LES TONALITES MAJEURES :

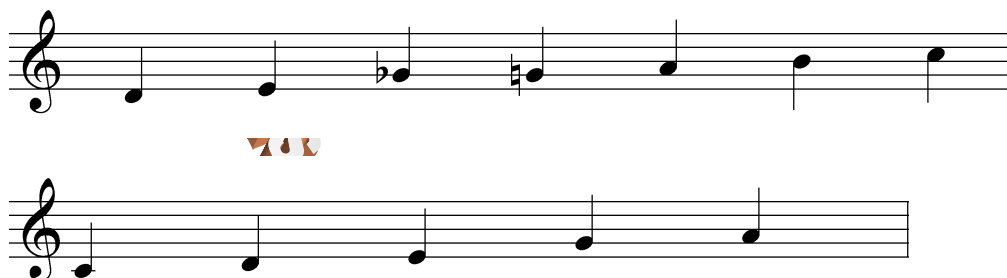
Maintenant que nous savons ce qu'est une tonalité, intéressons-nous tout d'abord à la première famille du système tonal « majeur – mineur » : les tonalités majeures.

### 1. Structure :

Sur le plan mélodique, nous avons vu qu'une tonalité majeure était constituée d'une gamme majeure et si nous voulons être totalement précis, il faut dire une gamme « diatonique » majeure. Qu'est-ce que ce nouvel adjectif signifie ?

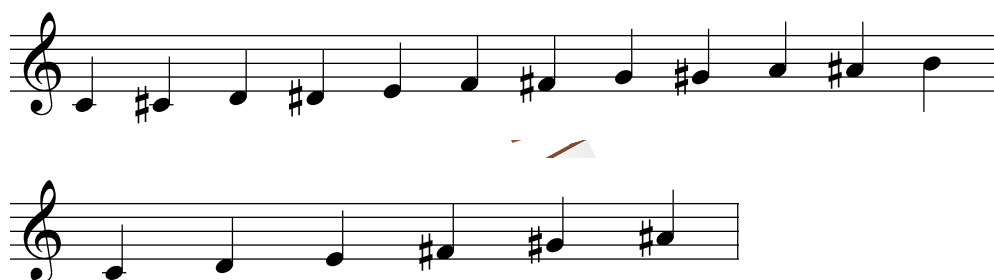
Une gamme diatonique est une gamme uniquement constituée d'un enchaînement de secondes majeures et de secondes mineures entre chacun de ses degrés. Voyons en pratique avec des exemples des gammes qui ne sont pas diatoniques

#### Exemple 1



Ces deux gammes ne sont pas des gammes diatoniques car elles contiennent des intervalles différents d'une seconde majeure ou d'une seconde mineure entre certains de leurs degrés.

#### Exemple 2 :



Ces deux gammes ne sont pas non plus des gammes diatoniques, en effet :

- La première ne possède aucune seconde majeure entre deux de ses degrés, elle est uniquement constituée par un enchaînement de demi-tons, elle porte le nom de gamme chromatique.
- La seconde ne possède aucune seconde mineure entre deux de ses degrés, elle est uniquement constituée d'un enchaînement de secondes majeures (soit un ton), elle s'appelle gamme par tons ou gamme unitonique.

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

Maintenant que nous savons avec précision ce qu'est une gamme diatonique, examinons la gamme de Do majeur en question en regardant les intervalles séparant chacun de ses degrés :



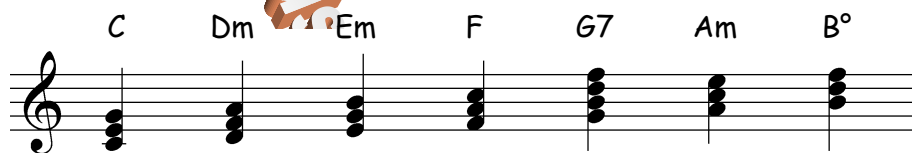
La gamme de Do majeur est constituée d'un enchaînement de secondes majeures et de secondes mineures, c'est donc une gamme diatonique.

## Remarque

Le fait que la gamme de Do majeur soit une gamme diatonique n'implique nullement qu'elle constitue une tonalité, c'est simplement une propriété supplémentaire. De même, un morceau pourrait être écrit avec les notes de la gamme de Do majeur sans pour autant que celui-ci soit dans la tonalité de Do majeur. Pour devenir une tonalité, il faut que la note *do* apparaisse clairement en tant que tonique de manière mélodique.

## 2. Harmonisation

Reprenons maintenant l'harmonisation de la gamme de Do majeur :



Remarquez tout d'abord que nous avons complété l'accord de dominante, en empilant une tierce supplémentaire nous obtenons maintenant l'accord *G7*. Cet accord possède une importance primordiale pour définir la tonalité de Do majeur. En effet, regardons d'un peu plus près comment il est constitué et quel rôle il joue :

- dans l'accord *G7*, on trouve l'intervalle *si - fa*, c'est une quinte diminuée. Si l'on renverse cet intervalle, on obtient alors l'intervalle *fa - si* qui est une quarte augmentée. Ces deux intervalles sont enharmoniquement identiques, les deux notes sont toujours séparées de trois tons. On l'appelle « triton tonal », « triton » puisque l'intervalle est constituée de trois tons et « tonal » car il est le seul intervalle de triton dans une tonalité majeure, il en est donc caractéristique. En harmonie tonale, le triton est un intervalle très instable qui nécessite une résolution vers un intervalle stable. En conséquence, l'accord *G7* possède un fort degré de tension, il va donc falloir résoudre cette tension sur un autre accord possédant un grand degré de stabilité.
- Prenons donc les deux notes constituant notre triton une par une et voyons vers quelles notes nous allons pouvoir résoudre cet intervalle instable. Commençons par le *si* : essayez vous-même de jouer les notes de la gamme de Do majeur pour vous en imprégner et arrêtez-vous sur un *si*. Pouvez-vous rester sur ce *si* ? Quelle note avez-vous envie de jouer ? Assurément, vous n'allez pas rester sur le *si* mais naturellement vous jouerez le *do* situé immédiatement au-dessus. En effet *si* est situé une seconde mineure (un demi-ton) en-dessous, il est attiré de manière quasi irrésistible vers *do*. Vous venez donc de vous rendre compte que de la sensible émanait un sentiment d'instabilité devant se résoudre sur la tonique, inspirant quant à elle une impression de stabilité et de repos. Intéressons-nous maintenant au *fa* : procédez de la même manière, vous allez vous apercevoir que la note *fa* a tendance à résoudre en descendant sur le *mi* situé une seconde mineure en-dessous.

## « Les accords à l'accordéon » - Extraits

- Résumons donc ce que nous venons d'observer : l'intervalle *si – fa* résout donc naturellement vers l'intervalle *do – mi*. En termes d'accords, cela signifie donc que l'accord *G7* dont il est question ici depuis le départ possède une résolution naturelle vers l'accord *C*. L'enchaînement d'accords *G7 – C* est la clé de voûte de la tonalité de Do majeur on y trouve l'alternance « tension – résolution » caractéristique de l'harmonie tonale. On nomme cet enchaînement « **V - I** » (du nom de l'enchaînement des degrés) ou encore « cadence parfaite ». D'un point de vue harmonique, la notion de tonalité implique donc que les accords soient organisés de façon à ce qu'ils convergent vers l'accord de tonique.

### 3. Toutes les tonalités majeures :

#### a) Les gammes majeures et leurs armures

Jusqu'ici nous avons étudié la tonalité de Do majeur. Or la musique occidentale est basée sur une échelle de douze sons : la gamme chromatique. Onze autres sons sont donc à notre disposition afin de choisir une tonique et construire par la même occasion une tonalité. Il existe donc au total douze tonalités différentes (d'un point de vue sonore).

Choisissons par exemple *si<sup>b</sup>* comme tonique et construisons la gamme majeure de *Si<sup>b</sup>*. Nous allons donc partir de *si<sup>b</sup>* et reproduire la structure de la gamme majeure, cela donne donc la gamme suivante :



En plus du *si<sup>b</sup>*, vous avez pu remarquer qu'une nouvelle altération a dû être introduite devant le *mi* afin de respecter la structure de la gamme majeure. En *Si<sup>b</sup>* majeur, il y a donc deux altérations qui sont le *si<sup>b</sup>* et le *mi<sup>b</sup>*. Ces deux altérations sont placées juste après la clé de la manière suivante :

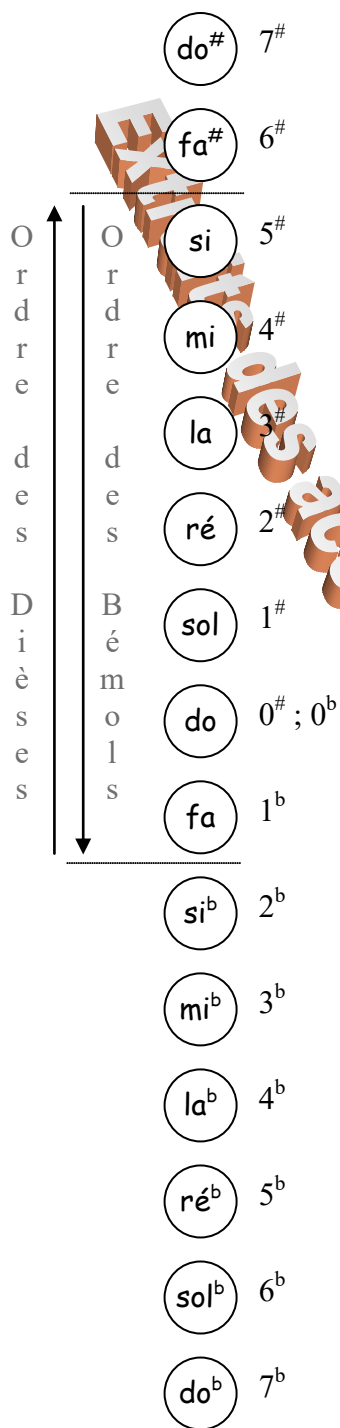


On dit que *si<sup>b</sup>* et *mi<sup>b</sup>* constituent l'armure (ou armature) de la tonalité de *Si<sup>b</sup>* majeur. L'armure (ou armature) est par définition le nombre d'altérations présentes à la clé.

On pourrait reproduire la même démarche avec n'importe quelle autre note, construire la gamme majeure et constituer l'armure correspondante. A chaque fois nous obtiendrions une armure différente. En conséquence, à chaque gamme majeure correspond une armure et vice-versa.

Il s'agit maintenant de trouver un moyen d'être capable de déterminer une armure connaissant la tonalité ou de déterminer une tonalité connaissant l'armure. Pour cela nous allons une fois de plus nous servir de notre clavier main gauche de la manière suivante :

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits



Voici comment utiliser ce schéma de manière pratique :

## - Vous connaissez la tonalité et cherchez l'armure :

A partir de la basse *do*, parcourez le schéma jusqu'à la basse correspondant à la tonalité désirée. A chaque fois que vous progressez d'une basse vers le haut, ajoutez un dièse ; à chaque fois que vous progressez d'une basse vers le bas, ajoutez un bémol. Une fois arrivé à la basse désirée vous connaissez donc le nombre de dièse(s) ou de bémol(s) présents à l'armure de la tonalité. Pour savoir quelle(s) note(s) est (sont) altérée(s), utilisez selon les cas l'ordre des dièses ou l'ordre des bémols schématisés par les basses situées entre les deux lignes en pointillés.

Exemple : quelle est l'armure de Mi majeur ?

A partir de la basse *do* nous devons monter quatre fois pour arriver à la basse *mi* correspondant à la tonalité cherchée. Il y a donc quatre dièses en Mi majeur. Pour savoir quelles notes sont diésées il suffit maintenant de prendre dans l'ordre des dièses les quatre premiers, ce qui nous donne donc *fa#*, *do#*, *sol#* et *ré#*.

## - Vous connaissez l'armure et cherchez la tonalité :

Si l'armure comporte un ou plusieurs dièses, montez à partir de la basse *do* autant de fois qu'il y a de dièses à l'armure, la basse d'arrivée correspond alors à la tonalité recherchée. Si l'armure comporte des bémols, appliquez la même méthode en descendant à partir de la basse *do*.

Exemple : quelle tonalité majeure possède cinq bémols à l'armure ?

En partant de la basse *do*, nous devons donc descendre cinq fois, ce qui nous amène sur la basse *ré<sup>b</sup>*. La tonalité majeure ayant cinq bémols à la clé est donc Ré<sup>b</sup> majeur. Nous verrons prochainement que ceci n'est qu'une partie de la réponse lors de l'étude des tonalités mineures dans le paragraphe suivant.

### Remarque : les tonalités enharmoniques

Des tonalités enharmoniques sont des tonalités équivalentes au niveau des sons mais qui sont constituées par des notes portant des noms différents. Par exemple, Do<sup>#</sup> majeur et Ré<sup>b</sup> majeur sont des tonalités enharmoniques.

Par convention, dans la musique actuelle (musette, variété, jazz...) on utilise la tonalité qui comporte le moins d'altérations. Par exemple, on utilisera donc la tonalité de Ré<sup>b</sup> majeur plutôt que Do<sup>#</sup> majeur.

Etc.....

# CHAPITRE VI : CADENCES USUELLES

Dans ce chapitre, nous allons essayer de répertorier un maximum de cadences harmoniques que l'on peut rencontrer en musique tonale. D'une part, cela vous donnera l'occasion de mettre en pratique les règles énoncées dans le chapitre IV ; d'autre part, travailler ces cadences vous permettra d'être à l'aise face à n'importe quelle grille harmonique et d'être finalement capable de parvenir à la réaliser de manière spontanée.

- **Qu'est-ce qu'une cadence harmonique ?**

Par abus de langage, on utilise souvent les termes « cadence » et « cadence harmonique » de manière équivalente. Une « cadence » est un enchaînement d'accords basé principalement sur les degrés tonals (I, IV et V). Une « cadence harmonique » est un enchaînement d'accords appartenant (de près ou de loin) à une tonalité donnée, c'est ce sens que nous retiendrons ici.

- **Représentation d'une grille harmonique :**

Pour représenter une grille harmonique, c'est-à-dire les accords accompagnant un morceau, nous utiliserons la notation qui consiste à écrire les accords dans des cases. Quelle que soit la mesure, une case représente une mesure complète. Par défaut, la signature rythmique est C ou  $\frac{4}{4}$ , sinon il faut la préciser en début de grille.

Exemples :

C7M	G7
-----	----

signifie que l'on joue C7M pendant une mesure puis G7 pendant la seconde mesure avec quatre temps pour chaque accord

C7M	Dm7 G7
-----	-----------

signifie que l'on joue C7M pendant une mesure à quatre temps, puis Dm7 et G7 pendant deux temps chacun

C7M	Em7	E <sup>b</sup> 7
	Dm7	D <sup>b</sup> 7

signifie que l'on joue C7M pendant une mesure à quatre temps, puis Em7, E<sup>b</sup>7, Dm7 et D<sup>b</sup>7 un temps chacun

- **Démarche de travail :**

Toutes les cadences seront présentées dans la tonalité de Do majeur ou de Do mineur selon les cas, en utilisant les accords étudiés au chapitre II. Il vous appartient alors de poursuivre le travail en réalisant les mêmes enchaînements d'accords transposés dans les autres tonalités. Des astuces vous seront données pour chaque cadence afin de vous aider à réaliser ce travail de transposition. Les cadences doivent être travaillées en boucle en variant les renversements d'accords et en jouant la fondamentale à la main gauche. Afin d'éviter des réflexes trop mécaniques, commencez par vous remémorer la constitution des accords présents dans la cadence, visualisez à l'avance l'enchaînement d'accords à l'aide de la note aiguë et pensez les accords de l'aigu au grave (cf. chapitre IV). Chaque cadence est exposée sous sa forme de base accompagnée de quelques variantes plus ou moins élaborées, faites donc fonctionner votre imagination pour en trouver d'autres.

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## A. Les cadences de type V – I :

### □ V – I en majeur :

- La cadence V – I de base :

1	G7	C
---	----	---

- Les cadences V – I dérivées :

1.a	G7	C7M
-----	----	-----

1.b	G7	C6
-----	----	----

1.c	G7 <sup>(5#)</sup>	C
-----	--------------------	---

Etc.

### □ V – I en mineur :

- La cadence V – I de base :

2	G7	Cm
---	----	----

- Les cadences V – I dérivées :

2.a	G7	Cm(7M)
-----	----	--------

2.b	G7	Cm6
-----	----	-----

2.c	G7	Cm7
-----	----	-----

2.d	G7 <sup>(5#)</sup>	Cm
-----	--------------------	----

Etc...

### □ Astuce de transposition :

- En utilisant le clavier mineur gauche de l'accordéon, assimilons maintenant chaque basse à la fondamentale d'un accord. L'accord V est une basse au-dessus de l'accord I. Il suffit ensuite d'appliquer sur chaque degré la nature d'accord adéquate.

(sol) V

(do) I

Exemple : cadence 2.b en Si<sup>b</sup> mineur.  
La basse au-dessus de si<sup>b</sup> est fa, donc la cadence sera :  
F7 – B<sup>b</sup>m6

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## B. Les cadences de type II – V – I :

### □ II – V – I en majeur :

- La cadence II – V – I majeure de base :

3	Dm7	G7	C
---	-----	----	---

- Les cadences II – V – I majeures dérivées :

3.a	Dm7	G7	C7M
-----	-----	----	-----

3.b	Dm7	G7	C6
-----	-----	----	----

3.c	Dm7	G7 <sup>(5#)</sup>	C7M
-----	-----	--------------------	-----

3.d	Dm7	D <sup>b</sup> 7	C7M
-----	-----	------------------	-----

Etc...

### □ II – V – I en mineur :

- La cadence II – V – I mineure de base :

4	Dm7 <sup>(5b)</sup>	G7	Cm
---	---------------------	----	----

- Les cadences II – V – I mineures dérivées :

4.a	Dm7 <sup>(5b)</sup>	G7	Cm(7M)
-----	---------------------	----	--------

4.b	Dm7 <sup>(5b)</sup>	G7	Cm6
-----	---------------------	----	-----

4.c	Dm7 <sup>(5b)</sup>	G7	Cm7
-----	---------------------	----	-----

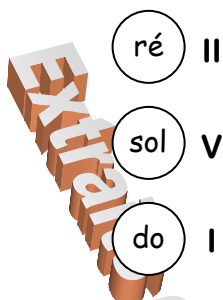
4.e	Dm7 <sup>(5b)</sup>	G7 <sup>(5#)</sup>	Cm
-----	---------------------	--------------------	----

4.f	Dm7 <sup>(5b)</sup>	D <sup>b</sup> 7	Cm
-----	---------------------	------------------	----

Etc...

# « Les accords à l'accordéon » - Extraits

## □ Astuce de transposition :




En observant la cadence **II V I** sur le clavier main gauche, on remarque que l'accord **II** est situé une basse au-dessus de l'accord **V** ou encore deux basses au-dessus de l'accord **I**. Il suffit ensuite d'appliquer sur chaque degré la nature d'accord correspondante.

Exemple : cadence 3.c en Mi majeur

Deux basses au-dessus de *mi* se trouve *fa#*. En descendant le clavier main gauche de *fa#* à *mi*, on trouve donc :

F#m7 – B7<sup>(5#)</sup> – E7M

 faire l'exercice 61 page 169

## C. La cellule « Anatole » (I – VI – II – V) :

### □ « Anatole » en majeur :

- l'« Anatole » majeur de base :

5	C	Am7	Dm7	G7
---	---	-----	-----	----

- les cadences dérivées de l'« Anatole » majeur :

5.a	C7M	Am7	Dm7	G7
5.b	C7M	A7	Dm7	G7
5.c	C7M	C#7°	Dm7	G7
5.d	C7M	Eb7°	Dm7	G7
5.e	C7M	Am7	F7M	G7
5.f	Em7	Am7	Dm7	G7
5.g	Em7	A7	Em7	G7
5.h	Em7	Eb7°	Dm7	G7
5.i	Em7	Eb7	Dm7	Db7
5.k	E7	Am7	Dm7	G7
5.l	E7	A7	D7	G7

Etc...