

# *Compotam !*

## Le compagnon

Rex Potam



Version du 1 juillet 2021



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.fr>



# Table des matières

<b>Table des matières</b>	<b>3</b>
<b>Présentation</b>	<b>5</b>
Qu'est-ce que <i>Compotam</i> !?	5
Dans ce dossier	5
Quelques mots pour bien commencer	6
Que de chiffres !	6
<i>Hauteurs</i>	7
<i>Durées</i>	7
<b>Les briques de base</b>	<b>9</b>
Introduction	9
La hauteur	9
<i>Les notes, les tons et les altérations</i>	9
<i>La portée</i>	11
<i>Les gammes et les modes</i>	14
<i>Les intervalles</i>	22
<i>Les accords</i>	24
La durée	28
<i>Les durées</i>	28
<i>Les divisions, la pulsation, le rythme, les mesures</i>	29
<i>Le tempo</i>	31
<i>Les silences</i>	31
L'intensité	33
Le timbre	34
<i>Les instruments</i>	34
<i>La voix</i>	35
Un dernier mot	37
<b>Construire la musique</b>	<b>39</b>
Introduction	39
Tension–Résolution	40
<i>Tension mélodique et harmonique</i>	40
<i>Tension rythmique</i>	53
<i>Tension d'intensité</i>	53
<i>Tension de texture</i>	53
<i>Résumé</i>	55
Mélodie	56

Contrepoint	57
<i>Conduite de voix</i>	57
<i>Fugue</i>	58
Harmonie	59
<i>Fonctions harmoniques</i>	59
<i>Changements de tonalité</i>	62
Motifs, phrases, cadences	66
<i>Motifs</i>	66
<i>Phrase, période, cadence</i>	66
Structures standard	69
<i>Structures de base</i>	69
<i>Structures « pop »</i>	71
<i>Structures classiques</i>	72
Ouf !	75
<b>Outillage</b>	<b>77</b>
Recherche d'idées	77
Écriture	77
Pour aller plus loin	78
<b>Le mot de la fin</b>	<b>79</b>

# Présentation

Ce dossier t'offre tout ce qu'il faut pour comprendre les vidéos de *Compotam !* et pouvoir commencer à composer toi-même<sup>1</sup>.

## *Qu'est-ce que Compotam ! ?*

---

*Compotam !* est mon « vlog » (journal vidéo) dédié à la composition.

Ce sont des vidéos dans un format très simple où soit je compose, soit je parle d'un aspect particulier d'une composition, soit je te présente une composition aboutie...

Tu peux retrouver la playlist sur YouTube, ou bien en passant par mon site en scannant ce QR-code :



## *Dans ce dossier*

---

Dans les vidéos de *Compotam !*, en particulier celles où je compose, je ne prends pas toujours le temps d'expliquer en profondeur mes choix ou les concepts que j'utilise.

Ce dossier est là pour prendre le relais en te proposant des explications détaillées.

Je te propose donc un peu de vocabulaire pour t'aider à la composition.

---

<sup>1</sup> ... si tu souhaites t'inspirer de ma méthode :-)

### Quelques avertissements

Ce dossier contient ma façon actuelle d'aborder la composition et le vocabulaire que j'utilise à ce jour (même s'il est bien sûr basé sur des pratiques habituelles). Ceci est amené à évoluer car je ne suis pas un expert !

D'autre part, certaines simplifications sont voulues et assumées. En particulier, je me limite à la notation actuelle de la musique occidentale, et à l'harmonie tonale.

Enfin, **le solfège n'est qu'un outil**, il ne remplace pas la pratique. Plus tu composeras, plus tes idées évolueront et s'enrichiront.

**Lance-toi, ose composer !**

### *Quelques mots pour bien commencer*

---

**Solfège** : un mot qui fait peur, qui est simplement le nom du **vocabulaire commun** à tous musiciens.

**Analyse** : comprendre une œuvre en s'aidant du solfège pour expliquer la musique.

**Composition** : écrire de la musique. C'est l'inverse de l'analyse. Le solfège aide à composer en offrant des outils, mais ne se substitue pas à l'art.

**Classique** : musique dont le langage est codifié par le solfège. Sous cet angle, la musique classique est un art beaucoup plus large que ce que l'on conçoit habituellement<sup>2</sup> !

### *Que de chiffres !*

---

Comme tu vas pouvoir le constater, la musique utilise beaucoup de notations chiffrées. Ce ne sont pourtant **pas des mathématiques** !

Il ne faut pas prendre peur. Il n'y aura même pas d'additions :-)

Il s'agit seulement de **pouvoir ranger** : des **degrés** (de ① à ⑦), des **intervalles** (avec des noms français, de la **seconde** à l'**octave** et au-delà), des **accords** (de *I* à *VII*), des **chiffrages** d'accords (qui sont en fait des intervalles !) etc.

---

<sup>2</sup> ... un art qui est pourtant déjà large, ne serait-ce que par son étendue historique...

Ce seront des variations sur un même thème, avec des chiffres allant le plus souvent de 1 à 7.

Voici une vue générale du rangement des objets musicaux :

## Hauteurs

Rang	Degrés	Intervalles	Accords	Chiffrages <sup>3</sup>
1	①	Unisson	<i>I i</i>	
2	②	Seconde	<i>II ii</i>	
3	③	Tierce	<i>III iii</i>	
4	④	Quarte	<i>IV iv</i>	4
5	⑤	Quinte	<i>V v</i>	
6	⑥	Sixte	<i>VI vi</i>	6
7	⑦	Septième	<i>VII vii</i>	7
8	①	Octave		

## Durées

Rang	Figure de note	Figure de silence
1	◦	—
2	♪	—
4	♪	⋈
8	♪	⋈
16	♪	⋈

<sup>3</sup> Je ne mets que les chiffrages utiles. La tierce et la quinte sont sous-entendus, nous le verrons plus tard. L'unisson et la seconde ne sont pas utilisées. L'octave équivaut à un unisson.





# Les briques de base

## Introduction

La musique est une succession de sons qui se définissent par plusieurs paramètres :

- la **hauteur** (du grave à l'aigu)
- la **durée** (du plus court au plus long)
- l'**intensité** (du plus calme au plus bruyant)
- le **timbre** (la « couleur » du son)

Ces paramètres sont codifiés par des signes sur la **partition** qui représente une composition complète. Ces signes sont les briques de base qui permettent de construire la musique.

### Note

C'est comme des Legos : chaque pièce est identifiée par sa taille, sa couleur, etc. À force d'ajouter des pièces, on finit par construire des châteaux...

## La hauteur

### Les notes, les tons et les altérations

Les **notes**, en Français, se nomment : **do**<sup>4</sup>, **ré**, **mi**, **fa**, **sol**, **la**, **si**. C'est la **gamme diatonique**.

Elles sont séparées de ce qu'on appelle un **ton**, sauf mi-fa et si-do qui ne sont séparées que d'un **demi-ton**.

Chaque note peut être **altérée** par le symbole # (**dièse**) qui relève une note d'un demi-ton ou le symbole ♭ (**bémol**) qui à l'inverse abaisse une note d'un demi-ton. Il existe un dernier symbole : ♮ (**bécarre**) qui annule une altération précédente<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Tu pourras parfois voir « ut » qui est l'ancien nom de do.

<sup>5</sup> Les altérations du texte, mais pas celles de l'armure, sont aussi annulées à chaque changement de mesure. Tous ces mots sont expliqués plus loin...

Le **demi-ton** est donc l'**intervalle** élémentaire qui différencie deux notes. Nous reparlerons des intervalles un peu plus loin.

Ainsi, les **douze notes** possibles sont toutes séparées d'un demi-ton : do, do# (ou ré $\flat$ ), mi, fa, fa# (ou sol $\flat$ ), sol, sol# (ou la $\flat$ ), la, la# (ou si $\flat$ ), si. C'est la **gamme chromatique**.

Noter que certaines notes écrites différemment peuvent produire la même hauteur. Par exemple : sol# et la $\flat$ . On les appelle des **enharmoniques**.

Mais alors, pourquoi deux notations ? Nous le verrons quand nous parlerons des gammes : l'idée est d'éviter que deux notes d'une gamme partagent le même nom.

#### **Pour aller plus loin : un peu de math**

Je me permets un petit détour scientifique, le seul de ce dossier.

La hauteur d'une note est sa fréquence. La norme internationale place le la $_3$  à 440 Hz.

Le saut d'une octave vers le haut (d'une note à la suivante de même nom) se traduit par une fréquence double. Les la « chantables » ont pour fréquence 110 Hz (la $_1$ ), 220 Hz, 440 Hz, 880 Hz, 1760 Hz (la $_5$ ).

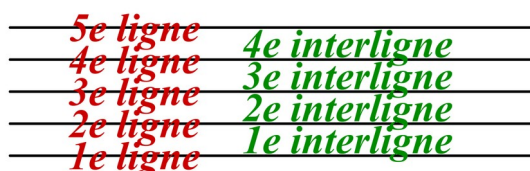
Il s'agit donc d'une échelle logarithmique. Il existe des formules mathématiques pour déduire les autres intervalles, et donc les fréquences des autres notes.

Nous reverrons les intervalles plus loin, avec une approche plus pratique.

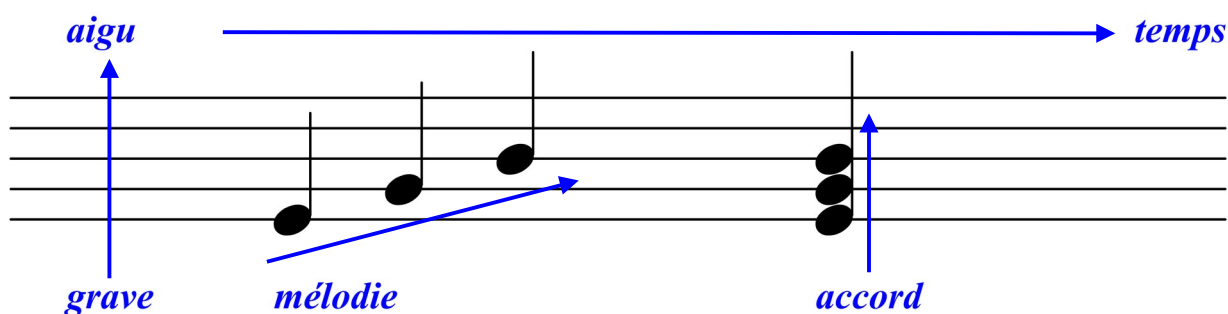
## La portée

La musique s'écrit sur une **portée**. Celle-ci va permettre de tracer, notamment, les notes en fonction de leur hauteur (et, nous le verrons plus loin, de leur durée). On trouvera aussi d'autres symboles sur la portée.

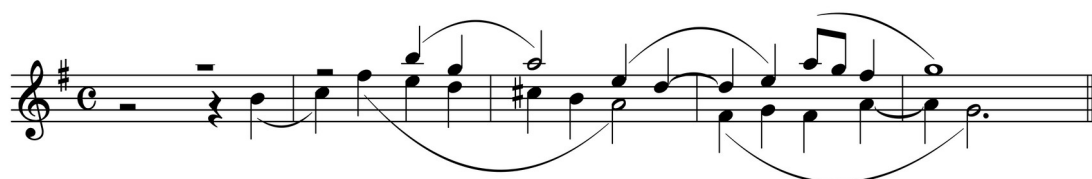
Une portée est un bloc de 5 lignes parallèles de même espacement, qui se lit de gauche à droite. Les lignes et interlignes sont numérotés de bas en haut.



Les notes qui s'empilent se jouent en même temps (et forment des **accords**, nous le verrons plus loin). Les notes les plus à gauche se jouent avant les notes les plus à droite.



Un exemple :



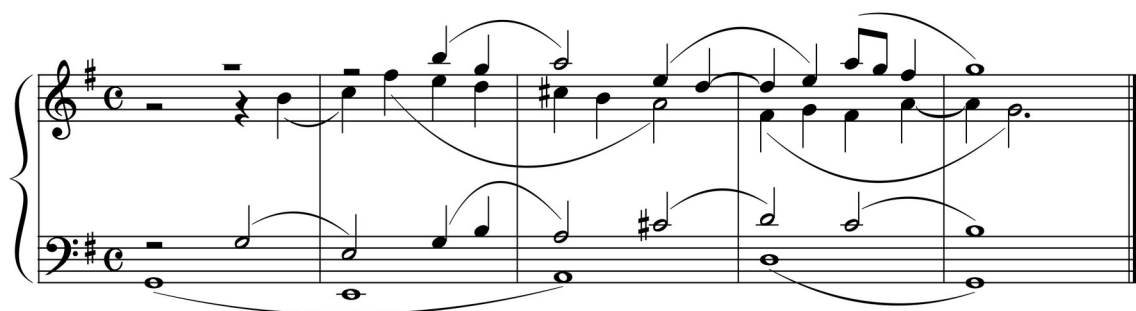
Comme les lignes d'un texte littéraire, les portées peuvent être scindées pour tenir sur la page. La lecture se poursuit alors d'une portée à la suivante.

### Note

D'ailleurs, on parle aussi de **texte** pour la musique. Le champ lexical de l'écriture s'applique également à la musique : on **lit** et on **écrit** la musique.

On peut également assembler plusieurs portées (par exemple pour un piano, un chœur, un orchestre...) où toutes les notes empilées de chaque portée se jouent simultanément. Un tel ensemble de portées s'appelle un **système** et dans ce cas, la lecture se fait d'un système au suivant.

Par exemple :



Le premier symbole d'une portée est sa **clé** : ce symbole indique comment lire la hauteur des notes.

Les deux clés les plus connues sont la **clé de sol** et la **clé de fa**<sup>6</sup>.



Le sol<sub>3</sub> est sur la deuxième ligne



Le fa<sub>2</sub> est sur la quatrième ligne  
(donc les notes sur cette portée sont globalement plus graves)

Le deuxième symbole (dans notre exemple, un seul #) est l'**armure** : ce sont les altérations qui sont systématiquement appliquées à certaines notes (dans l'exemple, les fa sont tous des fa# — quelle que soit leur hauteur).

<sup>6</sup> ... ou plus précisément, clé de fa 4ème. Il existe d'autres clés : clé de fa 3ème, et plusieurs clés d'ut.

Le troisième symbole (dans notre exemple, **C**) est le **chiffage de la mesure**, ici quatre noires par **mesure**. Les barres verticales permettent de diviser chaque portée en mesures, qui permettent de mieux définir le rythme de la musique. On reparle de tout ça plus loin.

## Les gammes et les modes

Une **gamme** (ou **tonalité**) est la « liste » des notes utilisées à un moment donné dans une composition<sup>7</sup> et qui en définissent l'**harmonie**. Les éléments de cette liste, numérotés du plus grave au plus aigu, sont les **degrés** de la gamme. Les degrés sont cycliques : une fois arrivé au dernier, on reprend au premier qui se situe une **octave** plus haut.

La **distance** entre deux gammes ou tonalités est le nombre d'altérations à modifier pour passer de l'une à l'autre. Par exemple, sol (1#) et ré (2#) sont voisines, alors que si (5#) et do (pas d'altération) sont très éloignées !

Les gammes **diatoniques** (les gammes habituelles) ont sept degrés. Chaque degré a un nom, du plus grave au plus aigu :

- |   |                       |  |
|---|-----------------------|--|
| ① | <b>Tonique</b>        | Donne le « <b>ton</b> » de la gamme, c'est la note « refuge » ou de « repos » vers laquelle tend la musique. |
| ② | <b>Sus-tonique</b>    |  |
| ③ | <b>Médiate</b>        |  |
| ④ | <b>Sous-dominante</b> |  |
| ⑤ | <b>Dominante</b>      |  |
| ⑥ | <b>Sus-dominante</b>  |  |
| ⑦ | <b>Sensible</b>       | (à un demi-ton de la tonique)  |
|   | <b>Sous-tonique</b>   | (à un ton de la tonique)   |

Il existe beaucoup de gammes différentes, les plus courantes étant la gamme majeure et les gammes mineures. Ces gammes sont détaillées ci-après.

### Note

La gamme est un des éléments qui déterminent la « couleur », le « caractère », « l'ambiance » d'une musique.

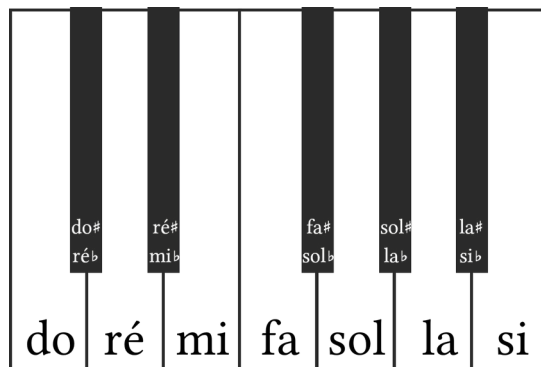
Cette « ambiance » est décrite pour les gammes majeure et mineures.

---

<sup>7</sup> Cette liste peut changer dans une même composition. Il peut aussi y avoir de temps en temps des notes qui ne sont pas dans la gamme... Ces dernières sont soit des ajouts ponctuels qui « épicient » le morceau, soit des notes qui justement préparent un changement d'harmonie – et donc de gamme.

## Gammes majeures

Les **gammes majeures** sont connues pour donner un caractère gai ou lumineux à une musique.



Partons de la gamme la plus simple : do, ré, mi, fa, sol, la, si, et do à nouveau. Cette gamme est la gamme des « touches blanches » du piano, partant du do. On l'appelle : **do majeur**.



Comme on l'a vu, les intervalles entre les notes sont :



Cette liste d'intervalles est ce qui caractérise une gamme majeure. Grâce à cette liste, on peut construire les autres gammes majeures. Par exemple, en fa :



Ici la gamme est fa, sol, la, si $\flat$ , do, ré, mi, fa. Le si $\flat$  permet d'ajuster le 3<sup>e</sup> intervalle qui doit valoir un demi-ton.

### Note

On comprend aussi le rôle de l'enharmonie : il s'agit bien de si $\flat$  et non pas de la $\sharp$ , sinon on serait obligé de « jongler » avec deux la différents !

## Gammes mineures

Les gammes mineures sont appréciées pour donner un côté plus triste ou plus nostalgique à une musique.

Il existe plusieurs gammes mineures, selon la hauteur des degrés ⑥ et ⑦. Le degré ③ est un demi-ton plus bas que dans la gamme majeure. Les degrés ⑥ et ⑦ résolvent quelques soucis techniques de la gamme naturelle.

La **gamme mineure naturelle** est construite sur les touches blanches du piano, mais en partant du la : la, si, do, ré, mi, fa, sol, la.



On dit que cette gamme est la gamme **relative** de do majeur, car les altérations sont identiques (mais la tonique est différente).

C'est une gamme qu'on utilise généralement « en descendant », notamment lorsque le sol suit le la. On la trouvera donc aussi sous le nom de **gamme mineure mélodique descendante**.

Les intervalles entre les notes sont :



En harmonie, nous verrons plus loin le rôle particulier de la note un demi-ton en-dessous de la tonique. Cette note, la sensible, permet de renforcer l'harmonie d'une musique<sup>8</sup>. L'ajouter à la gamme permet donc de faire un pas décisif dans le travail musical. La gamme de la **mineur harmonique** est donc :



Les intervalles entre les notes deviennent :



<sup>8</sup> C'est un travail d'oreille : plus que « définir », « renforcer » s'appuie sur la sensation auditive. Nous en parlerons plus loin !



Cette gamme a un inconvénient quand on écrit une mélodie : il y a maintenant un ton et demi entre les degrés ⑥ et ⑦ ! Cet intervalle est très grand et donne une couleur particulière à la gamme. Pour rectifier cela, le degré ⑥ doit aussi être rehaussé. On obtient ainsi la **gamme mineure mélodique ascendante** (ou simplement **gamme mineure mélodique**), qui possède tous les avantages, notamment des intervalles réguliers et une sensible qui permet de bien renforcer l'harmonie d'une composition.



Les intervalles entre les notes deviennent :

la		si		do		ré		mi		fa#		sol#		la
①	1	②	½	③	1	④	1	⑤	1	⑥	1	⑦	½	①

#### Note sur les gammes mineures

Il n'est pas rare dans une même composition, de trouver un mélange de ces trois gammes, en fonction de la fonction (mélodique ou harmonique) d'une note, ainsi que du dessin mélodique que l'on recherche.

### L'armure

L'**armure** est la liste des altérations imposées aux notes. Elle permet d'éviter d'annoter chaque note de son altération obligatoire. Elle se positionne, avec la clé, sur toutes les portées.

L'armure permet de déterminer visuellement la gamme majeure. La gamme mineure relative sera retrouvée en analysant le texte de la composition qui contient des altérations de certains degrés (par ordre d'importance, ⑦ et ⑥). Ces altérations<sup>9</sup> n'apparaissent pas sur l'armure.

Une armure contient soit uniquement des dièses, soit uniquement des bémols. Leur ordre est bien précis :

- Dièses : fa#, do#, sol#, ré#, la#, mi#, si#
- Bémols : si<sup>b</sup>, mi<sup>b</sup>, la<sup>b</sup>, ré<sup>b</sup>, sol<sup>b</sup>, do<sup>b</sup>, fa<sup>b</sup> (oui c'est bien l'ordre inverse !)

<sup>9</sup> qui sont systématiquement des augmentations (donc # ou <sup>♯</sup>, jamais <sup>b</sup>)

À défaut de connaître par cœur les gammes associées à chaque armure (mais ça viendra), voici **quelques astuces** :

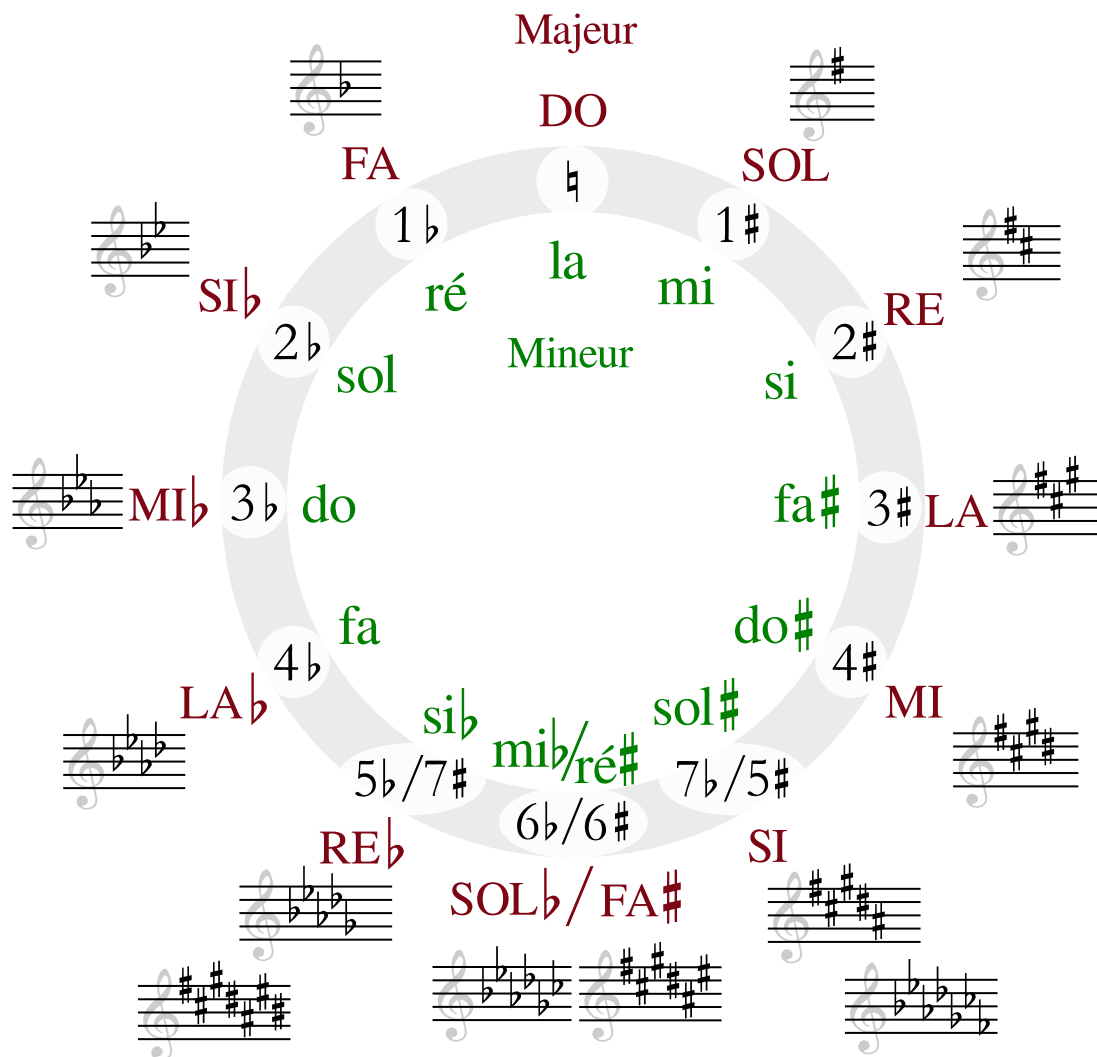
- Le « dernier » dièse est la sensible de la gamme majeure
- L'« avant-dernier » bémol (s'il y en a plus d'un !) est la tonique de la gamme majeure

Quelques armures habituelles :

Altérations	Gamme majeure	Gamme mineure	Altérations mineures	
4 <sup>#</sup> fa <sup>#</sup> , do <sup>#</sup> , sol <sup>#</sup> , ré <sup>#</sup>	mi	do <sup>#</sup> <i>m</i>	7 : si <sup>#</sup>	6 : la <sup>#</sup>
3 <sup>#</sup> fa <sup>#</sup> , do <sup>#</sup> , sol <sup>#</sup>	la	fa <sup>#</sup> <i>m</i>	7 : mi <sup>#</sup>	6 : ré <sup>#</sup>
2 <sup>#</sup> fa <sup>#</sup> , do <sup>#</sup>	ré	si <i>m</i>	7 : la <sup>#</sup>	6 : sol <sup>#</sup>
1 <sup>#</sup> fa <sup>#</sup>	sol	mi <i>m</i>	7 : ré <sup>#</sup>	6 : do <sup>#</sup>
o	do	la <i>m</i>	7 : sol <sup>#</sup>	6 : fa <sup>#</sup>
1 <sup>b</sup> si <sup>b</sup>	fa	ré <i>m</i>	7 : do <sup>#</sup>	6 : si <sup>b</sup>
2 <sup>b</sup> si <sup>b</sup> , mi <sup>b</sup>	si <sup>b</sup>	sol <i>m</i>	7 : fa <sup>#</sup>	6 : mi <sup>b</sup>
3 <sup>b</sup> si <sup>b</sup> , mi <sup>b</sup> , la <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	do <i>m</i>	7 : si <sup>b</sup>	6 : la <sup>b</sup>
4 <sup>b</sup> si <sup>b</sup> , mi <sup>b</sup> , la <sup>b</sup> , ré <sup>b</sup>	la <sup>b</sup>	fa <i>m</i>	7 : mi <sup>b</sup>	6 : ré <sup>b</sup>

On remarque que la suite si, mi, la, ré, sol, do, fa se retrouve partout... Si si ! Je te laisse observer le tableau...

Du coup, il y a un moyen graphique très efficace : le cycle des quintes<sup>10</sup>.



On y reviendra !

<sup>10</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circle\\_of\\_fifths\\_deluxe\\_4\\_french.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circle_of_fifths_deluxe_4_french.svg)

## Les autres gammes

Il existe d'autres gammes, que j'expose brièvement ici.

Les **gammes modales** qui sont d'autres gammes relatives à une gamme majeure, en changeant certaines altérations. Leur construction se fait en partant de la gamme de do majeur, en changeant la tonique... On change ainsi la liste des tons/demi-tons. En fait, la gamme mineure naturelle se nomme aussi gamme en « mode de la » (ou gamme éolienne).

Mode	Nom de la gamme	Commentaires
do	Ionienne	C'est la gamme majeure
ré	Dorienne	
mi	Phrygienne	C'est la gamme « andalouse » typique de la musique espagnole. Olé !
fa	Lydienne	
sol	Mixolydienne	
la	Éolienne	C'est la gamme mineure naturelle
si	Locrienne	Un mode très sombre, difficile d'emploi

Enfin, voici d'autres gammes, avec un nombre différent de degrés :

- La gamme **pentatonique** (5 degrés)
- La gamme **par tons** (6 degrés)
- La gamme **chromatique** (12 degrés)

Je n'insisterai pas sur ces dernières gammes qui sortent du fonctionnement harmonique « classique », contrairement aux gammes modales.

## Les intervalles

Un **intervalle** est le nombre de demi-tons qui sépare deux notes.

Pour le nommer, on utilise deux qualificatifs :

- le nombre de degrés, qui donne l'espace « à la louche » entre les deux notes,
- le nombre de demi-tons qui permet de préciser la nature de l'intervalle : diminué, mineur, juste, majeur, augmenté<sup>11</sup>.

Les intervalles les plus fréquents sont :

Intervalle	Degrés	Demi-tons	Exemples	
<b>Seconde mineure</b>	2	1	do-ré <sup>b</sup>	mi-fa
<b>Seconde majeure</b>	2	2	do-ré	mi-fa <sup>#</sup>
<b>Tierce mineure</b>	3	3	do-mi <sup>b</sup>	mi-sol
<b>Tierce majeure</b>	3	4	do-mi	mi-sol <sup>#</sup>
<b>Quarte diminuée</b>	4	4	do-fa <sup>b</sup>	mi-la <sup>b</sup>
<b>Quarte juste</b>	4	5	do-fa	mi-la
<b>Quarte augmentée*</b>	4	6	do-fa <sup>#</sup>	mi-la <sup>#</sup>
<b>Quinte diminuée*</b>	5	6	do-sol <sup>b</sup>	mi-si <sup>b</sup>
<b>Quinte juste</b>	5	7	do-sol	mi-si
<b>Quinte augmentée</b>	5	8	do-sol <sup>#</sup>	mi-si <sup>#</sup>
<b>Sixte mineure</b>	6	8	do-la <sup>b</sup>	mi-do
<b>Sixte majeure</b>	6	9	do-la	mi-do <sup>#</sup>
<b>Septième mineure</b>	7	10	do-si <sup>b</sup>	mi-ré
<b>Septième majeure</b>	7	11	do-si	mi-ré <sup>#</sup>
<b>Octave juste</b>	8	12	do-do	mi-mi

### \*Note

Le **triton** : cet intervalle prétendument « diabolique » a un son reconnaissable. Il doit être résolu par mouvement inverse des deux notes, généralement en montant la basse d'un demi-ton et en descendant l'aiguë d'autant, arrivant ainsi à une tierce majeure.

<sup>11</sup> Les intervalles habituels sont soit majeurs ou mineurs (secondes, tierces, sixtes, septièmes), soit seulement justes (quartes, quintes, octaves). Tous les intervalles peuvent également être diminués ou augmentés. On remarquera que **deux degrés successifs d'une gamme sont par définition séparés d'une seconde** (majeure ou mineure).

Au-delà, il y a les intervalles **redoublés** (neuvièmes, dixièmes, etc.) qui couvrent plus d'une octave.

**Attention**

Il faut constater qu'il ne s'agit pas d'une addition du nombre de degrés et du nombre de demi-tons. Les deux informations sont importantes !

Il existe des accords de nom différent qui ont le même nombre de demi-tons et qui donc « sonneront » de la même façon à l'oreille. C'est généralement le cas des intervalles augmentés et diminués (tu peux les voir dans le tableau).

Ces intervalles sont cependant différents car ils ont des rôles différents dans l'harmonie.

Les intervalles sont utilisés dans :

- Les mélodies : les deux notes sont entendues successivement et l'intervalle peut être soit **ascendant** soit **descendant**.
- Les accords : les deux notes sont entendues simultanément.

## Les accords

### *Les accords à trois sons*

Les accords à trois sons sont les accords sur lesquels se fonde une grande partie de l'analyse et de la composition musicale.

Ils forment les bases de l'**harmonie tonale** : cette harmonie est fondée sur le principe de **notes actives** et de **notes passives**, dont la Tonique qui lui donne son nom.

#### **Mais au fait... Qu'est-ce que l'harmonie ?**

L'harmonie est un ensemble de règles qui définit la construction d'une musique harmonieuse, c'est-à-dire d'une façon générale une musique qui a un sens (ce n'est pas du bruit, mais une construction sonore bien pensée !)

En particulier, l'harmonie tonale se fonde sur la distinction entre les **consonances** et les **dissonances** et la manière de les enchaîner pour former une musique sensée.

Les accords à trois sons sont des accords construits d'exactly trois notes de degrés différents.

Dans leur **état fondamental**, les trois degrés sont les plus rapprochés possible, du grave à l'aigu. On pourrait démontrer (mais je te laisse t'en persuader !) que les accords possibles sont des empilements successifs de deux intervalles pas plus grands qu'une tierce<sup>12</sup>.

Il reste alors seulement deux types d'accords utilisés en harmonie tonale :

- Deux empilements de tierces (majeures ou mineures). C'est le cas le plus fréquent et celui dont nous allons le plus abondamment parler.
- Une seconde puis une tierce, ou l'inverse. Ce sont les accords « suspendus ».

---

<sup>12</sup> Pour t'en persuader, il faut voir qu'on peut supprimer les redoublements (qui ne changent pas le degré). Les intervalles restants plus grands qu'une tierce indiquent des renversements que nous verrons plus loin.



Le nom d'un accord dans son état fondamental est donné par sa basse, que l'on appelle la **fondamentale**, puis par les intervalles entre la fondamentale et les autres degrés.

Nom de l'accord	Premier intervalle	Deuxième intervalle	Exemple
Diminué	Tierce mineure	Quinte diminuée	do, mi $\flat$ , sol $\flat$
Mineur	Tierce mineure	Quinte juste	do, mi $\flat$ , sol
Majeur	Tierce majeure	Quinte juste	do, mi, sol
Augmenté	Tierce majeure	Quinte augmentée	do, mi, sol $\sharp$
Suspendu 2	Seconde majeure	Quinte juste	do, ré, sol
Suspendu 4	Quarte juste	Quinte juste	do, fa, sol

#### Note

Les accords les plus fréquents sont les accords majeurs et mineurs. Ce sont eux qui gouvernent l'harmonie tonale, nous y reviendrons.

Les accords suspendus sont des accords de passage qui permettent une conduite des voix en utilisant des notes étrangères. On reparlera plus loin de la conduite des voix.

### Les renversements

Les **renversements** d'accords sont des accords dont **la fondamentale n'est pas la note la plus basse**.

Les accords à trois sons admettent deux renversements:

- En état de **premier renversement**, la **tierce** de l'accord<sup>13</sup> est à la basse.
- En état de **deuxième renversement**, la **quinte** de l'accord est à la basse.

#### Note

On se limite ici aux accords « en tierces », donc pas les accords suspendus qui ont la particularité d'être le renversement l'un de l'autre.

<sup>13</sup> Ou plus généralement la « note du milieu » si on veut inclure les accords suspendus.

### *Les accords étendus*

Les accords étendus sont des accords à **plus de trois sons**.

On trouve classiquement les accords de **septième** (à quatre sons, le quatrième degré formant une septième avec la fondamentale quand l'accord est dans son état fondamental). Les extensions suivantes sont les neuvièmes, onzièmes, treizièmes...

## **Ouf !**

On arrive au bout de la partie qui concerne seulement la hauteur des sons. C'est la partie la plus riche.

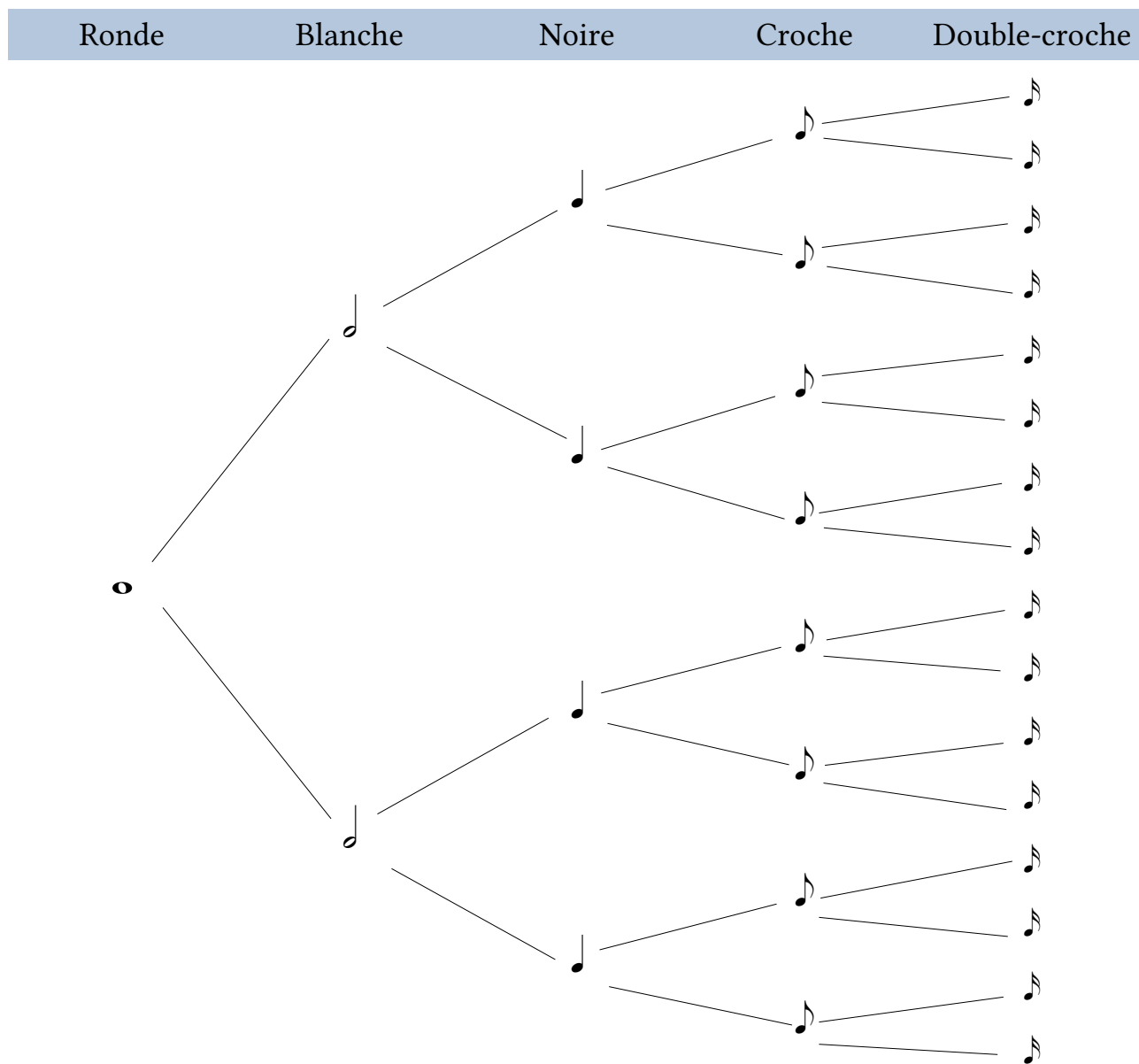
Les parties suivantes vont détailler les trois autres caractéristiques d'un son : la durée, l'intensité, et le timbre. Ces caractéristiques sont importantes mais ne gouvernent pas l'harmonie, il y aura donc moins de choses à en dire.

Puis nous attaquerons le deuxième grand volet de ce dossier, concernant l'harmonie en elle-même et comment l'utiliser pour composer.



## La durée

### Les durées



En musique, les valeurs sont généralement paires : chaque durée peut se diviser en deux : une **ronde**, deux **blanches**, quatre **noires**, huit **croches**, seize **double-croches**, etc.



### Note

Les notes à hampe crochetée (croches, double-croches, etc.) peuvent être groupées : par exemple,  peut s'écrire .

Ceci est utile pour lire plus facilement le rythme.

Il existe un autre symbole : le **point** qui permet de **rallonger une durée de sa moitié**. Ainsi,  est équivalent à .

Enfin, il est possible de découper une durée en 3 ou plus en indiquant la taille de la division. L'exemple le plus fréquent est le triolet qui découpe une durée en trois :







## Les divisions, la pulsation, le rythme, les mesures

La musique s'appuie sur un **rythme**, qui est une organisation temporelle des éléments sonores : **durée**, **accentuation**, et **espacement** (en utilisant les silences).

Le rythme s'appuie sur une pulsation régulière de la musique. Cette pulsation (qui peut varier au cours du temps) est un peu le « pouls » de la musique. Ainsi, la composition est découpée en **mesures** qui contiennent des **temps forts** (accentués) et des **temps faibles**.



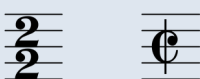




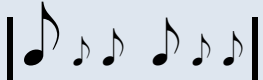
Le **chiffage de la mesure** permet d'expliciter cette pulsation en décrivant le nombre de temps et la valeur (durée) de chaque temps. C'est une notation de deux chiffres superposés :

- Le chiffre supérieur donne le nombre de divisions
- Le chiffre inférieur donne la division de la ronde servant de durée de chaque division (**1**=, **2**=, **4**=, **8**= etc.)

Quel est le lien entre la division et le temps ? Il faut distinguer deux cas :

- Les **pulsations simples** sont des temps simples : 1 temps = 1 division
- Les **pulsations composées** sont des temps le plus souvent ternaires : 1 temps = 3 divisions

Voici les chiffrages les plus usités :

Division	Accentuation	Commentaires
		<p>Pulsation <b>simple binaire</b>. Chaque temps est une <b>noire</b>.</p> <p>Le temps fort est le <b>premier</b> temps de la mesure, et dans une moindre mesure le <b>troisième</b>. Cette division est tellement commune qu'elle a sa propre abréviation : « C ».</p>
		<p>Pulsation <b>simple binaire</b>. Chaque temps est une <b>blanche</b>.</p> <p>Le temps fort est le <b>premier</b> temps de la mesure. Cette division est aussi assez commune, avec sa propre abréviation : « C barré ». De façon similaire, il existe <math>2/4</math> qui est une pulsation simple binaire, mais à la noire.</p>
		<p>Pulsation <b>simple ternaire</b>. Chaque temps est une <b>noire</b>.</p> <p>Le temps fort est le <b>premier</b> temps ; en général le troisième agit comme un « rebond » pour revenir sur le premier temps suivant, il est donc un peu plus appuyé que le deuxième. C'est le tempo de la valse, notamment.</p>
		<p>Pulsation <b>composée ternaire</b>. Chaque temps est une <b>noire pointée</b>.</p> <p>Le temps fort est le <b>premier</b>, comme pour <math>2/4</math>.</p> <p>Il existe également <math>9/8</math> et <math>12/8</math> qui, sur le même modèle, s'apparentent à resp. <math>3/4</math> et <math>4/4</math> mais pour des temps étant des noires pointées au lieu de simples noires.</p>

## Le tempo

Le tempo donne la rapidité à laquelle se joue la musique. Elle se donne en temps par minute (par exemple : ♩=80 signifie 80 noires par minute).

Il existe aussi quelques indications de tempo moins rigides, en vitesse croissante :

Tempo	Temps par minute (env.)	Traduction
<i>largo</i>	40–60	Large, d'un pas régalien
<i>lento</i>	56–68	Lent
<i>adagio</i>	60–80	À l'aise, tranquille
<i>andante</i>	76–100	À l'allure de la marche
<i>moderato</i>	88–112	Modéré
<i>allegretto</i>	100–128	Gentiment joyeux
<i>allegro</i>	112–160	Vraiment joyeux
<i>vivace</i>	140	Vif
<i>presto</i>	140–200	Pressé
<i>prestissimo</i>	> 188	Très pressé

## Les silences

On l'a vu, pour créer le rythme, il faut gérer la durée, l'accentuation, et l'espacement.

La durée est gérée par le tempo, et l'accentuation par la pulsation.

Pour l'espacement, il faut pouvoir noter des moments entre les sons où... il n'y a pas de son. Ce sont les silences.

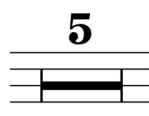
Les silences ont des durées, tout comme les notes ; c'est là leur seul attribut. Comme pour les durées des notes, les silences ont des longueurs qui se divisent par deux.

Les silences les plus courants sont :

Silence	Nom	Équivalent de...
—	Pause <sup>14</sup>	○
—	Demi-pause	♪
‡	Soupir	♪
∩	Demi-soupir	♪
∩	Quart de soupir	♪

L'indication *tacet* (« se taire ») est parfois également utilisée.

Enfin, un silence de plusieurs mesures peut se noter en indiquant le nombre de mesures :



---

<sup>14</sup> La pause peut aussi être utilisée comme valant exactement « une mesure », quel que soit le chiffre.



## L'intensité

Nous avons déjà vu l'accentuation des notes, mais la musique n'est pas faite que de temps forts et de temps faibles.

Pour rendre la musique vivante, il faut des moments de calme, des moments plus forts, des moments où l'intensité monte ou bien au contraire diminue.

Ce que l'on appelle les **nuances** s'indiquent en musique avec des symboles, du plus doux au plus fort :

Indication	Prononciation	Commentaire
<i>pp</i>	<i>pianissimo</i>	Le plus doucement possible
<i>p</i>	<i>piano</i>	Doucement
<i>mp</i>	<i>mezzo piano</i>	Assez doucement
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i>	Un peu fort (la nuance naturelle qui demande le moins d'effort)
<i>f</i>	<i>forte</i>	Fort
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i>	Très fort

D'autres symboles sont utilisés pour indiquer le changement de nuance :

Indication	Prononciation	Commentaire
<	<i>crescendo</i>	En croissant : de plus en plus fort
>	<i>decrescendo</i>	En décroissant : de plus en plus doucement
<i>sfz</i>	<i>sforzando</i>	Donner un accent particulier à la note en renforçant son attaque

## Le timbre

---

Le timbre donne la « couleur » aux notes. Il dépend de ce qui produit le son : un instrument, une voix, ...

### Les instruments

Les instruments sont découpés en **familles**, en fonction de la façon de produire le son et/ou de la matière de l'instrument.

Les grandes familles sont :

- **Cordes**
  - **Cordes frottées** : violon, alto, violoncelle, contrebasse, ...
  - **Cordes pincées** : guitare, harpe, clavecin, ...
  - **Cordes frappées** : piano, ...
- **Vents**
  - **Bois** : flûte, clarinette, hautbois, cor anglais, basson, ...
  - **Cuivres** : trompette, trombone, tuba, cor, ...
- **Percussions**
  - **Percussions accordées** : timbales, xylophone, glockenspiel, ...
  - **Autres percussions** : triangle, caisse claire, timbales, ...

## La voix

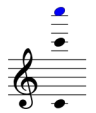






La voix est propre à chacun, et tout le monde peut la développer. Je n'entrerai pas dans les diverses techniques<sup>15</sup>...

On découpe généralement le spectre vocal en voix d'hommes / voix de femmes mais cette division n'est pas complètement juste car le recoupement est grand, en particulier pour les voix médianes.

Voici, page suivante, le tableau que je propose, du plus aigu au plus grave. Les tessitures sont approximatives, elles sont liées à ce que je connais car la littérature n'est pas cohérente sur le sujet. Note : si tu composes pour un chœur, spécialement un chœur amateur, évite les notes trop extrêmes ou tu vas t'attirer les foudres des chanteurs !

---

<sup>15</sup> Je n'entrerai pas non plus dans le débat lyrique vs. pop... Les deux approches ont leurs supporters et leurs détracteurs, je pense personnellement qu'on peut vouloir utiliser les deux approches en fonction du contexte.

Voix d'homme	Voix de femme	Tessiture approximative
	Soprane ( <b>coloratur</b> )	
Sopraniste	Mezzo-soprano	
Contre-ténor	Alto	
Ténor		
Baryton		
Basse		
Basse profonde		

## *Un dernier mot*

---

Il y a énormément de choses qui n'ont pas été présentées dans cette partie. Certaines arriveront sans doute au fil de la partie suivante. Je t'invite également à utiliser Internet qui regorge de ressources sur la théorie musicale.

Notamment :

**Wikipedia :**  
**le portail de la musique**



<https://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Musique>

**Music matters**



<https://www.youtube.com/channel/UC8yI8P7Zi3yYTsypere-IQg>

**Early Music Sources**



<https://www.youtube.com/channel/UCJ0iqToQ7kiakqTLE7Hdd5g>

**Gradus ad Parnassum**



<https://www.gradusadparnassum.fr/>

**Seth Monahan**



<https://www.youtube.com/channel/UC8yI8P7Zi3yYTsypere-IQg>



# Construire la musique

## *Introduction*

---

L'objectif de ce dossier est de te permettre de débiter ou d'avancer sereinement dans la composition.

Pour ce faire, je me dois de te rappeler que **la composition n'est pas innée et que le « talent » ne fait pas tout**. Comme tu peux le voir dans mes vidéos, la composition est surtout **du travail**.

Mais pour pouvoir aborder ce travail, il faut quelques clés en plus des connaissances de base de la partie précédente. Ce sont ces clés que je souhaite présenter dans cette partie.

Nous partirons des idées les plus simples pour aller vers les plus complexes. Tu verras qu'une composition musicale, en définitive, est **un empilement de plus en plus complexe des mêmes structures**. On va donc partir de petites idées pour, en les combinant, arriver à des œuvres beaucoup plus ambitieuses.

Mais avant, nous devons aborder les idées « phares » de la musique, qui ne dépendent même pas d'une système (harmonie tonale ou autre) : le principe de **tension-résolution** (appliqué à l'harmonie tonale), et comment **construire une mélodie**. Nous en viendrons alors au contrepoint et à l'harmonie avant de finir sur les diverses structures sur lesquelles se construisent la musique.

## Tension–Résolution

---

### Tension mélodique et harmonique

Que ce soit en simplement hochant la tête, en dansant, en chantant, en attendant la suite... La musique suscite des réactions physiques et émotionnelles qui peuvent être intenses.

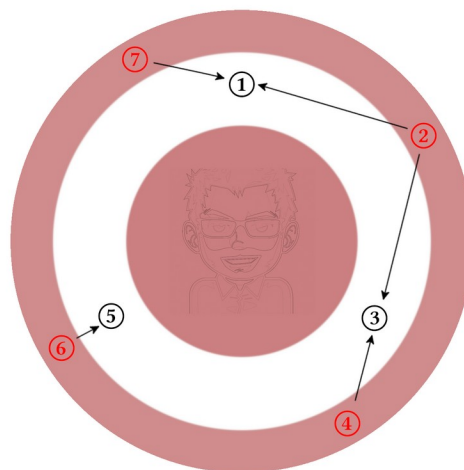
Pour parvenir à cela, la musique doit montrer des contrastes d'ombre et de lumière, qui sont habituellement appelés tensions et résolutions. C'est l'accumulation des tensions et l'attente d'une résolution qui font l'intérêt d'une musique, qui ne peut pas se contenter d'aligner des notes.

Pour pouvoir produire ces tensions et les résoudre, il est nécessaire de les comprendre.

### Degrés stables vs. actifs

Les gammes tonales se basent sur l'attraction de certains degrés pour définir la base du principe de tension-résolution : les degrés « actifs » de la gamme se résolvent sur les degrés « stables », en diminuant ainsi la tension musicale.

Les degrés stables sont ①, ③ et ⑤. Les degrés actifs (②, ④, ⑥, ⑦) sont les autres degrés<sup>16</sup>, avec cette résolution<sup>17</sup> :



Le jeu est de conserver un équilibre entre les notes actives (s'il y en a trop, la musique peut devenir dérangeante) et les notes stables (s'il y en a trop, la musique peut devenir ennuyeuse). C'est là qu'interviennent l'art et l'oreille du compositeur.

<sup>16</sup> Attention, ici ⑦ est bien la sensible, notamment en mineur. La sous-tonique n'est pas une note active et on ne la considère généralement pas en harmonie tonale.

<sup>17</sup> La flèche représente seulement le sens qui permet de réduire la tension. Il ne s'agit pas d'une obligation !



## Tension mélodique : notes actives et passives

La mélodie s'appuie sur ces degrés pour définir quels sont les points de repos (qui, en général, commencent et terminent une phrase) et les points actifs (qui permettent de tracer un chemin qui va du début vers la fin).

Un exemple simple : *Au Clair de la Lune* (ici en sol)

The image shows two staves of music in G major (one sharp) and common time. The first staff is labeled 'Fine' and has five notes with fingerings: ①, ③, ②, ①, ②, ①. The second staff is labeled 'D.C. al Fine' and has five notes with fingerings: ②, ⑥, ②, ⑦, ⑤.

Il y a déjà beaucoup de choses à dire !

Déjà, toutes les notes n'ont pas de degré indiqué. Ces notes sans indication sont les temps faibles : elles ne sont pas appuyées et n'ont donc pas la même importance (leur degré de tension est plus faible).

Il faut remarquer que la première phrase est très « calme » : il y a peu de notes actives, et elles sont résolues rapidement vers une note passive. La deuxième phrase est plus énergique car la tension s'accumule : il y a beaucoup de degrés actifs qui s'enchaînent.

L'avant-dernière mesure est une descente conjointe qui aboutit sur ⑤. La « passivité » de ce 5<sup>e</sup> degré est toute relative ; la chanson n'est pas finie tant qu'on n'aura pas retrouvé le premier degré !

Remarque que le degré ⑦ ne se résout pas comme sur le schéma. Cela permet de conserver une tension. Essaie de modifier la musique pour finir sur ① et constate le changement : la chanson pourrait se finir là...

Nous reviendrons sur *Au Clair de la Lune* à plusieurs reprises.

## Les accords de la gamme

Reprenons les accords de la gamme. Nous nous limitons ici aux accords par tierces à trois sons.

Dans une gamme, il y a sept accords fondamentaux, un par degré. Les accords se notent en chiffres romains, en majuscule pour les accords majeurs, en minuscules pour les accords mineurs. On ajoute le symbole ° pour l'accord diminué et + pour l'accord augmenté.

Nous avons donc :

Degré	Accord en gamme majeure	Accords en gammes mineures	Commentaires
①	<i>I</i>	<i>i</i>	C'est l'accord de repos complet.
②	<i>ii</i>	<i>ii°</i> ou <i>ii</i>	Dans la gamme mineure, le degré ⑥ (harmonique ou mélodique) fera choisir l'accord <i>ii°</i> ou <i>ii</i> .
③	<i>iii</i>	<i>III</i> ou <i>III+</i>	Dans la gamme mineure, <i>III</i> est rare car il a tendance à ramener l'oreille sur le ton majeur relatif. <i>III+</i> n'est jamais <sup>18</sup> utilisé.
④	<i>IV</i>	<i>iv</i> ou <i>IV</i>	Dans la gamme mineure, le degré ⑥ (harmonique ou mélodique) fera choisir l'accord <i>iv</i> ou <i>IV</i> .
⑤	<i>V</i>	<i>v</i> ou <i>V</i>	Dans la gamme mineure, on préférera <i>V</i> pour son pouvoir d'attraction : retour sur l'accord de tonique.
⑥	<i>vi</i>	<i>VI</i> ou <i>vi°</i>	Dans la gamme mineure, le degré ⑥ (harmonique ou mélodique) fera choisir l'accord <i>VI</i> ou <i>vi°</i> . Attention à ce dernier car on risque de changer de tonalité...
⑦	<i>vii°</i>	<i>VII</i> ou <i>vii°</i>	... en effet, un accord diminué <sup>19</sup> agit comme un accord de septième de dominante sans fondamentale. Ici aussi et comme pour <i>III</i> , dans la gamme mineure, <i>VII</i> est rare car il peut être confondu avec le <i>V</i> de la gamme majeure relative et a donc tendance à ramener l'oreille dans cette tonalité.

18 Ne jamais dire jamais dans le domaine artistique... Mais il est extrêmement rare.

19 Donc comprenant un triton entre la basse et la quinte... Voir p. 22

Pour reconstruire ces accords, il suffit de monter la gamme et d'y ajouter la tierce et la quinte de chaque degré :

Do majeur

*I ii iii IV V vi vi°*

La mineur naturel

*i ii° III iv v VI VII*

La mineur harmonique

*i ii° III+ iv V VI vii°*

La mineur mélodique

*i ii III+ IV V vi° vii°*

On remarque que, si les mineurs harmonique et mélodique corrigent certains problème d'harmonie en forçant la sensible, ils en créent d'autres avec beaucoup d'accords diminués et même un accord augmenté.

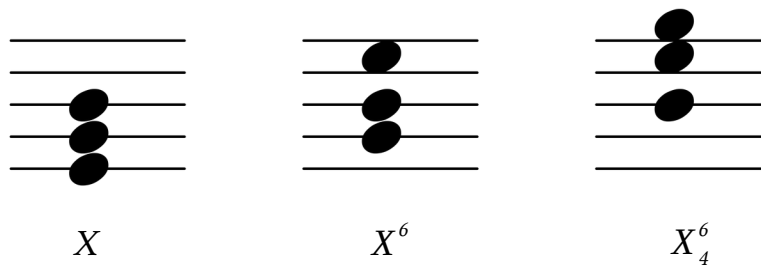
Comme indiqué en commentaire dans le tableau, certains accords ne sont donc généralement pas utilisés.

Avant d'aller plus loin, il me faut introduire quelques notions supplémentaires : les renversements et les accords de septième de dominante.

Les **renversements**, nous l'avons déjà vu, sont des accords qui ne sont pas à leur état fondamental (la basse n'est pas le degré fondamental).

Pour les accords à trois sons  $X$ , il y a deux renversements :

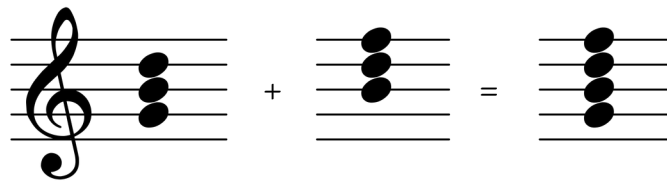
- **Le premier renversement**, noté  $X^6$ , place la tierce de l'accord à la basse. Le chiffre « 6 » indique que la note supérieure est à la sixte avec la basse. La tierce est sous-entendue.
- **Le deuxième renversement**, noté  $X_4^6$ , place la quinte de l'accord à la basse. Les chiffres « 4 » et « 6 » représentent bien les intervalles de quarte et sixte des deux autres notes de l'accord avec la basse.



**Note**

Les **chiffrages** (les petits chiffres à côté de l'accord) marquent les intervalles entre la basse de l'accord (et non la fondamentale !) et chacune des autres notes.  
La tierce et la quinte sont sous-entendues.

Les accords de **septième de dominante** sont des accords à quatre sons (d'où « septième ») qui s'écrivent en « ajoutant une tierce » à l'empilement de tierces de l'accord de degré ⑤. Ces accords sont une juxtaposition de *V* et de *vii°* :



Ils sont fortement « attirés » par l'accord de tonique (à cause du triton formé entre la tierce et la septième, voir p. 22). La résolution se fait normalement ainsi :

$V^7$	$I$	
7 : ④	5 : ⑤	
5 : ②	3 : ③	ou 1 : ①
3 : ⑦	1 : ①	
1 : ⑤	5 : ⑤	ou 1 : ①

La septième de dominante admet trois renversements :

- **Le premier renversement**, noté  $X_5^6$ , place la tierce de l'accord à la basse.
- **Le deuxième renversement**, noté  $X_3^4$ , place la quinte de l'accord à la basse.
- **Le troisième renversement**, noté  $X_2^4$ , place la septième de l'accord à la basse.

À défaut de **résoudre** la dominante (donc vers la tonique), les différents renversements de l'accord de septième peuvent se succéder. Il faudra quand même généralement finir sur la tonique...

## Accords essentiels

Nous avons vu les accords à trois sons, les accords de septième de dominante, et leurs renversements. Nous avons également vu que tous les accords n'étaient pas utilisés.

Seth Monahan l'a très bien résumé, je reprends donc ici ses tableaux des accords les plus utilisés. Ça a l'air d'être juste posé là, mais ça servira plus loin, et je t'invite à garder ce tableau en référence. Non pas pour forcément te limiter à ces accords (quoique c'est toujours bien si tu débutes), mais pour te poser des questions à chaque fois que tu en sors.

### Tonalité majeure

	<i>I</i>	<i>ii</i>	<i>iii</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>vi</i>	<i>vii</i> <sup>°</sup>
①	<i>I</i>	<i>ii</i> <sub>2</sub> <sup>4</sup>					
②		<i>ii</i>   <i>ii</i> <sup>7</sup>			<i>V</i> <sub>3</sub> <sup>4</sup>		<i>vii</i> <sup>°6</sup>
③	<i>I</i> <sup>6</sup>						
④		<i>ii</i> <sup>6</sup>   <i>ii</i> <sub>5</sub> <sup>6</sup>		<i>IV</i>	<i>V</i> <sub>2</sub> <sup>4</sup>		
⑤	<i>I</i> <sub>4</sub> <sup>6</sup>				<i>V</i>   <i>V</i> <sup>7</sup>		
⑥				<i>IV</i> <sup>6</sup>		<i>vi</i>	
⑦					<i>V</i> <sup>6</sup>   <i>V</i> <sub>5</sub> <sup>6</sup>		

### Tonalité mineure

	<i>i</i>	<i>ii</i> <sup>°</sup>	<i>III</i> <sup>+</sup>	<i>iv</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>vii</i> <sup>°</sup>
①	<i>i</i>	<i>ii</i> <sub>2</sub> <sup>°4</sup>					
②		<i>ii</i> <sup>°7</sup>			<i>V</i> <sub>3</sub> <sup>4</sup>		<i>vii</i> <sup>°6</sup>
③	<i>i</i> <sup>6</sup>						
④		<i>ii</i> <sup>°6</sup>   <i>ii</i> <sub>5</sub> <sup>°6</sup>		<i>iv</i>	<i>V</i> <sub>2</sub> <sup>4</sup>		
⑤	<i>i</i> <sub>4</sub> <sup>6</sup>				<i>V</i>   <i>V</i> <sup>7</sup>		
⑥				<i>iv</i> <sup>6</sup>		<i>VI</i>	
⑦					<i>V</i> <sup>6</sup>   <i>V</i> <sub>5</sub> <sup>6</sup>		

Pour la tonalité mineure, c'est ici la gamme mineure harmonique qui est représentée. Ce n'est pas étonnant, dans le cadre de l'harmonie...

Remarquer le grand absent : il n'y a aucun accord de troisième degré.

### *Tension harmonique : rôle des accords*

En harmonie tonale, les accords se classent en plusieurs fonctions selon la façon qu'ils ont de s'enchaîner. Le principe général est de partir de l'accord de tonique (*I* ou *i*) et d'y revenir.

Nous allons voir deux « versions » des schémas d'enchaînement d'accords.

Tout d'abord la version simple (qui sert dans la plupart des cas) sur la double page suivante (p. 48), puis la version complète à partir de la page 50.

## La version simple

Nous allons placer les accords dans plusieurs fonctions, en utilisant le mouvement obligé des notes pour décrire la façon habituelle de passer d'un accord à l'autre.

Les fonctions sont les suivantes :

- **Tonique** :  $I, I^6$
- **Prédominante** : accords dont la fondamentale est ④ ou ⑥ (donc  $ii, IV, II, iv$ , et leurs renversements)
- **Dominante** :  $V$  et  $vii^\circ$

L'enchaînement de ces fonctions est le suivant :

**Tonique** → **Dominante** → **Tonique**

ou

**Tonique** → **Prédominante** → **Dominante** → **Tonique**

Dans ce type d'enchaînement, nous retrouvons les suites d'accords les plus courantes :  $I, IV, V, I$  et  $I, vi, V, I$ .



Si on reprend l'exemple de *Au Clair de la Lune* (toujours en sol), l'harmonie standard est la suivante<sup>20</sup> :

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Au Clair de la Lune'. The first system is labeled 'Fine' and the second 'D.C. al Fine'. The music is in G major and common time. The first system consists of four measures. The first measure is marked with a blue 'T' (Tonic), the second with a red 'D' (Dominant), the third with a red 'D', and the fourth with a blue 'T'. The second system also consists of four measures. The first two measures are marked with a green 'P' (Predominant), the third with a red 'D', and the fourth with a red 'D'. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Quelques remarques :

- La première phrase est un aller-retour trivial tonique/dominante.
- La deuxième phrase est également très simple : prédominante puis dominante, qui prépare le retour à la tonique sur la première phrase.

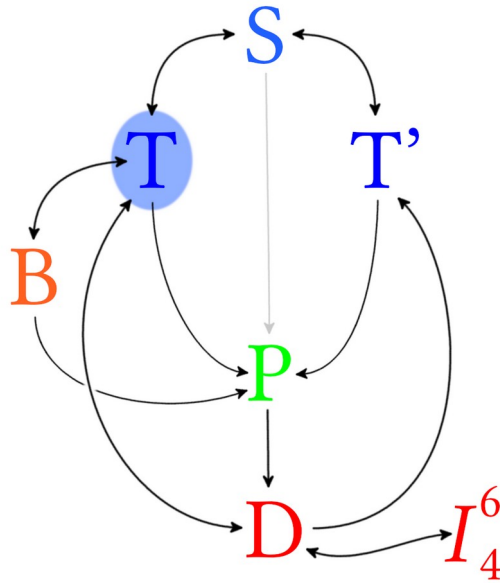
---

20 ... Mais la réalisation de l'accompagnement est mienne... Ce n'est sans doute pas la meilleure...

## La version complète

Dans cette version, il y a plus de fonctions.

Le schéma complet est le suivant :



Le principe est de suivre les flèches, en partant de **T** (la **Tonique**), pour y revenir.

Des explications minimales sont données sur la page de droite. Pour plus de détails, voir plus loin dans la partie concernant l'harmonie (page 59).

Les fonctions sont les suivantes :

Nom	Explication
T Tonique	Le point de départ et d'arrivée. C'est l'état de repos (le moins en tension). <b>Accords</b> : $I$ , $I^6$
T' Substitut de tonique	Une « fausse » arrivée, qui donne l'impression d'avoir loupé quelque chose et qu'il faut recommencer. On en reparlera notamment à propos des cadences évitées. <b>Accords</b> : $vi$ et ses renversements, parfois $IV^6$
P Prédominante	Un accord de passage entre la <b>Tonique</b> (ou son <b>substitut</b> ) et la <b>Dominante</b> . <b>Accords</b> : $ii$ , $IV$ , $II$ , $iv$ et leurs renversements
D Dominante	L'accord qui se résout normalement sur la <b>Tonique</b> (ou son <b>substitut</b> ). <b>Accords</b> : $V$ , $V^7$ et leurs renversements
$I_4^6$ Super-dominante	Un accord particulier qui se résout sur la <b>Dominante</b> . <b>Accord</b> : $I_4^6$
S Sous-dominante	Un accord de même couleur que la <b>Prédominante</b> mais qui revient sur la <b>Tonique</b> (ou son <b>substitut</b> ). <b>Accords</b> : $ii$ , $IV$ , $II$ , $iv$ et leurs renversements
B Bridge (pont)	Un accord qui s'intercale entre la <b>Tonique</b> et la <b>Prédominante</b> . <b>Accords</b> : $vi$

Voici à nouveau *Au Clair de la Lune*, dans un arrangement légèrement plus élaboré. Notamment, la voix centrale a une mélodie plus riche :

Quelques remarques :

- La mélodie est construite sur une forme ternaire : deux phrases alternées, avec reprise de la première phrase à la fin. La tonalité principale est en sol, mais la deuxième phrase est sur la dominante (donc en ré). C'est le seul moyen d'expliquer la mesure 6 ! (Je te laisse t'en convaincre).
- Mesure 6, la prédominante est un accord  $ii$ , puis la dominante est un  $v_5^6$ . C'est une substitution modale : remplacement d'un accord majeur par un accord mineur. Tu peux essayer avec  $V_5^6$ , tu verras que ça fonctionne aussi mais sur un si petit extrait l'unique do# peut sembler étrange<sup>21</sup> ; il doit être naturel mesure 8. Noter aussi l'appoggiature (voir les notes étrangères p. 56).
- Mesure 8, le dernier accord du deuxième système est un  $V_2^4$ , le troisième renversement d'une septième de dominante (donc ici ré<sup>7</sup>) qui nous permet de revenir sur la tonalité de sol de la première phrase. Une note (le la) a été omise parce qu'il n'y a que trois voix. Le ré et le do doivent rester (sinon, point de septième...) ainsi que le fa# (parce que c'est la sensible). Je te laisse vérifier que la résolution au retour sur le premier système est correcte. Aide-toi du schéma page 40.

<sup>21</sup> Mais on pouvait aussi l'ajouter mesure 5... C'est un choix... Ici on peut considérer que c'est une gamme de ré mixolydien (cf. p. 20).

Je veux insister sur le changement de tonalité dans le morceau car c'est la première fois qu'on voit cette façon de procéder.

Il n'est pas rare de composer dans plusieurs tonalités voisines, soit pour de courts instants (comme ici) soit pour des passages plus importants (nous le verrons plus loin).

Ceci permet d'augmenter la tension de la musique, qui sera résolue lors du retour à la tonalité principale.

Si le passage est suffisamment long, il est possible et utile de changer l'armure pour faciliter la lecture.

## Tension rythmique

La tension rythmique est associée au tempo. Le *tempo giusto* (tempo juste) est un tempo naturel (proche du rythme du cœur humain, soit 60–80 bpm). Ce tempo sera considéré comme un état de repos.

Un tempo plus rapide ou au contraire beaucoup plus lent sera considéré comme plus en tension.

### Note

Le cas du tempo plus lent est tout de même plus rare. Classiquement on considère que plus le tempo est rapide, plus la musique est sous tension.

## Tension d'intensité

La tension d'intensité est associée aux nuances. Une nuance *mf* est la nuance qui demande naturellement le moins d'effort. Elle sera donc considérée comme un état de repos.

Une nuance plus faible ou au contraire plus forte sera considérée comme plus en tension.

## Tension de texture

La **texture** est l'intensité apportée non pas par les nuances, mais par l'abondance des notes (plus de notes, plus d'instruments, etc.)

Ici aussi, plus la texture harmonique est dense (plus de notes ensemble, multiplication de l'instrumentation, accords avec beaucoup d'extensions, redoublements, etc.) plus la musique sera tendue et devra se résoudre en refermant les accords, réduisant l'instrumentation, etc.

#### **Note**

Il est tout à fait possible de considérer que le silence qui suit la dernière note est le moment de détente le plus fort. Un contraste avec un orchestre complet en nuance *ff* sur un accord de **Tonique** est une façon classique de terminer une œuvre... Qui sera alors naturellement suivie par le silence du public avant l'ovation !

## Résumé

Voici un tableau qui résume les tensions et leurs résolutions sous une autre approche, celle qui considère que la musique est une suite de questions qui nécessitent une réponse. C'est la structure de l'**antécédent–conséquent**.

	Catégorie	Antécédent (tension)	Conséquent (résolution)
<i>Rythme</i>	Placement des temps	Temps faibles et syncopes	Temps forts
	Durée des notes	Courte	Longue
<i>Mélo die</i>	Hauteur relative des notes	Extrêmes de tessiture	Milieu de tessiture
	Force du motif	Sauts	Notes conjointes, arpèges
<i>Harmonie</i>	Distance harmonique <sup>22</sup>	Tonalités distantes	Tonalités proches
	Consonance	Dissonances	Consonances
	Extensions d'accords	9 <sup>e</sup> , 11 <sup>e</sup> , 13 <sup>e</sup> , ...	Accords à 3 sons et septièmes
<i>Expression</i>	Nuances	Trop calme ou trop fort	<b><i>mf</i></b>
	Articulations	Détaché	Lié
<i>Texture</i>	Instrumentation	Peu ou trop	Juste ce qu'il faut
	Homogénéité	Texture disjointe	Texture unifiée
	Timbre	Pointu (scie)	Doux (sinusoïde)

Bien sûr, chaque musique est différente et construit son système de tension–résolution différemment, en « piochant » dans les attributs ci-dessus.

Au compositeur de juger selon son envie et les besoins de l'œuvre...

<sup>22</sup> Distance basée sur le cycle des quintes, cf. p. 19

## Mélogdie

Une « bonne » mélodie est composée, notamment de :

- un mélange équilibré de notes conjointes et de sauts
- un savant mélange de notes tonales et de notes étrangères

Il y a aussi d'autres éléments. Nous y reviendrons aussi plus loin en parlant des motifs mais attardons-nous déjà sur ces mots.

**Notes conjointes** : ce sont des notes qui se suivent par sauts d'une seconde.

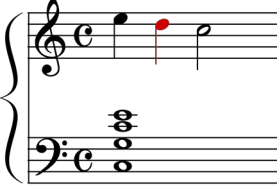
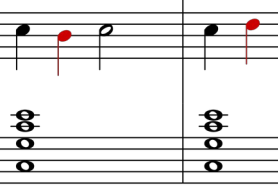
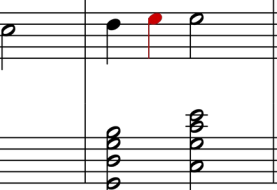


**Notes disjointes ou sauts** : ce sont des notes qui se suivent par sauts d'au moins une tierce.

**Notes tonales** : notes qui correspondent à l'harmonie, autrement dit à l'accord joué (ou suggéré) au même moment.

**Notes étrangères** : notes non tonales.

Du coup le « mélange équilibré » et le « savant mélange » ne font qu'un seul mélange. En effet, pour avoir une mélodie conjointe, il faut user de notes étrangères puisque les accords forment des tierces entre les degrés.

Il existe plusieurs types de notes étrangères :

Temps faible			Temps fort		
Note de passage	Broderie inférieure	Broderie supérieure	Anticipation	Appogiature	Retard
					

### Note

Ceci ne présuppose pas que l'harmonie ait été écrite avant la mélodie. Si la mélodie surgit d'abord, déjà mon expérience me dit qu'elle est de meilleure qualité ; mais surtout, dans ce cas c'est l'harmonie qui devra fonctionner avec la mélodie.

Dans tous les cas, l'harmonie et la mélodie doivent fonctionner de concert.



## Contrepoint

---

Le contrepoint est l'art d'agencer les mélodies par voix.

Qu'est-ce qu'une voix ? Pour le chant, il s'agit évidemment de ce que peut produire un chanteur ou un groupe de chanteurs. Pour les instruments monophones (qui ne peuvent jouer qu'une note à la fois), la définition est la même. Pour les instruments polyphones (comme un piano), le joueur peut jouer plusieurs mélodies simultanément — donc plusieurs voix — et c'est donc à lui de faire ressortir ce jeu.

### Conduite de voix

La conduite de voix est l'art d'arranger les mélodies jouées simultanément pour respecter les règles de l'harmonie (en particulier la résolution des notes actives).

L'important est d'assurer ce qu'on appelle l'**indépendance des voix** : il faut s'assurer que l'auditeur puisse distinguer le jeu de chaque voix. Quelques règles permettent de s'assurer de ce fait :

- **Éviter les quintes et octaves parallèles** : si deux voix jouent successivement plusieurs quintes, ou plusieurs octaves, elles perdent leur indépendance (l'auditeur ne percevra qu'une seule voix au lieu de deux).
- **Éviter les mouvements parallèles** : quand une voix monte, l'autre descend. Ceci est une façon simple d'éviter l'écueil précédent. Bien entendu, s'il y a plus de deux voix, un certain parallélisme est obligé mais les voix parallèles doivent varier au cours du temps.

Un approche intéressante, qui peut servir d'exercice, est l'utilisation de la technique du gymel. Je t'invite à découvrir cette chaîne YouTube qui en parle très bien : **Chanter sur le livre à la Renaissance**.



[https://www.youtube.com/channel/UCN0kunrbxBCTUK\\_vDQEKFPw](https://www.youtube.com/channel/UCN0kunrbxBCTUK_vDQEKFPw)

## Fugue

Une fugue est un exercice difficile où chaque voix, non content d'avoir sa propre mélodie, commence en décalé avec la même mélodie, soit exactement identique, soit transposée (généralement d'une quinte).

La mélodie initiale est le **sujet**. Une deuxième mélodie vient y répondre, c'est la **réponse** (qui est le sujet transposé à la dominante), accompagnée du **contre-sujet** sur la première voix. Les autres voix entrent alors successivement : sujet, réponse, etc.

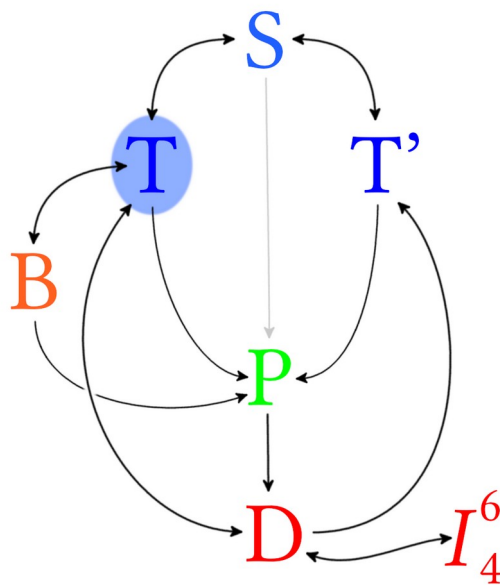
Après l'exposition des sujets et réponses et l'entrée de toutes les voix, le développement utilise une bonne conduite de voix et reprend des éléments (mélodiques, rythmiques, etc.) du sujet et du contre-sujet.

Je n'en dirai pas plus sur la fugue.

## Fonctions harmoniques

Nous allons revenir dans ce chapitre aux fonctions harmoniques vues p. 50 pour en étoffer les explications. En fin de chapitre, je présenterai quelques outils supplémentaires.

Rappel du schéma des fonctions harmoniques :



Je ne traite ici que du cas des gammes majeures. Le cas des gammes mineures est équivalent, à quelques accords près (et surtout à leur mode près).

## Fonctions toniques

Nous retrouvons ici **T** (la tonique) et **T'** (son substitut)

La **Tonique** est l'état stable, de repos. Il est généralement présent au début et à la fin d'une œuvre. C'est cet accord qui détermine la tonalité d'un morceau.

Les deux accords de tonique sont *I* et *I*<sup>6</sup>.

Le **Substitut de Tonique** est un état instable qui se substitue à la tonique pour relancer une phrase. Elle sert notamment dans les cadences rompues (voir le chapitre sur les cadences, p. 67).

Les accords de substitut de tonique sont l'accord  $vi$  et ses renversements  $vi^6$ ,  $vi_4^6$ , ainsi que  $IV^6$ .

### Fonctions dominantes

La **Dominante** est la fonction qui contient la sensible (⑦) :  $V$ ,  $V^7$ ,  $vii^\circ$  et leurs renversements.

C'est un état instable qui demande une résolution sur la **Tonique** (⑦ → ①).

Dans une conduite de voix à plus de trois voix, il est utile de doubler la fondamentale de cet accord (donc ⑤) pour pouvoir avoir ⑤ → ⑤ et ⑤ → ① (à la basse).

Les résolutions habituelles sont (je te laisse le démontrer en utilisant le schéma p. 40) :

$$\begin{array}{ll}
 V & \rightarrow I \\
 V^6 & \rightarrow I \\
 V_3^4 & \rightarrow I^6 \\
 \\
 V^7 & \rightarrow I \\
 V_5^6 & \rightarrow I \\
 V_3^4 & \rightarrow I \text{ ou } I^6 \\
 V_2^4 & \rightarrow I^6 *
 \end{array}$$

\* Si ② est exposé à la voix supérieure, alors ② → ⑤

Noter qu'on peut aussi enchaîner plusieurs accords de **Dominante**, notamment par simple changement de renversement.

Il reste un dernier cas :  $V \rightarrow I_4^6$  ou  $V^7 \rightarrow I_4^6$ . Il s'agit de la **Super-dominante**.

Bien qu'il s'agisse d'un accord dont la fondamentale est la tonique, le deuxième renversement de cet accord est en fait encore moins stable que  $V$  (ou  $V^7$ ) et se résout sur celui-ci.

Remarques sur cette fonction de **Super-dominante** :

- Généralement ⑤ est aux deux voix extrêmes (en bas et en haut)
- On peut considérer cet accord comme une appoggiature de  $V$  (donc des notes étrangères à  $V$  qui se résolvent en descendant)

## Fonctions intermédiaires

Les fonctions intermédiaires font la jointure entre la **Tonique** (stable) et la **Dominante** (très active).

Ce sont les trois fonctions **Pré-dominante**, **Sous-dominante**, et **Bridge**.

### Pré-dominante

L'accord de **Pré-dominante** prépare un accord de **Dominante**. En fonction des auteurs, c'est généralement un accord de degré ④ ou ⑥ (c'est presque équivalent). Donc les accords *ii*, *IV*, *vi* et leurs renversements.

S'il y a un tel accord, c'est un passage obligé de la **Tonique** vers la **Dominante**. Un tel accord ne peut pas revenir directement à la **Tonique**.

Attention, *vi* peut être **P** ou **T'** en fonction du contexte !

### Sous-dominante

Il s'agit généralement d'une emphase sur ⑥ (à la voix supérieure). La transition **S**→**T** est conclusive (surtout après **D**→**T**).

L'accord de **Sous-dominante** est généralement un accord *IV* ou *vi*, rarement *ii*.

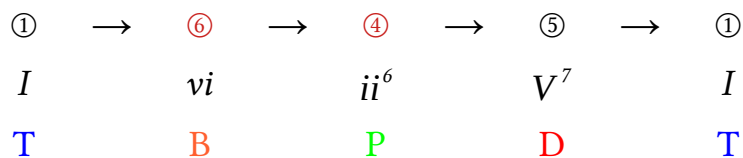
Attention, *IV* et *vi* peuvent être **P** ou **S** en fonction du contexte !

Il peut aussi y avoir un chemin entre **S** et **P** : ce cas très rare nécessite que **P** soit un accord *vi* et que cet accord soit la seule **Pré-dominante** de la phrase.

### Bridge

Le **Bridge** est un pont entre la **Tonique** et la **Pré-dominante**.

Cette fonction est notamment utile quand la basse descend par tierces ou par une quinte ⑥→②, par exemple :



#### Note

En musique pop du XX<sup>e</sup>, on retrouve de multiples allers-retours entre **B** et **T** avec un accord *I* à l'état fondamental.

## Changements de tonalité

Les changements de tonalité (ou **modulations**) permettent d'ajouter de la diversité à une composition. Il y a deux types de changements :

- Les changements temporaires : ceux-ci s'utilisent dans le cadre de tension-résolution (p. 55).
- Les changements définitifs : quand la composition nécessite un renouveau.

### *Septième de dominante*

C'est un peu brutal, mais parfois efficace : un accord de septième de dominante (donc  $V^7$  et ses renversements) a une résolution obligée. Cette résolution permet de changer de tonalité « facilement ».

Bien entendu, si l'accord est trop éloigné de la tonalité originale, ça risque de choquer l'oreille. À bon entendeur...

Un cas qui fonctionne bien : la dominante de dominante (notée  $V/V$ ). Ce cas permet une transition efficace d'une tonalité vers sa dominante.

Par exemple, *Au Clair de la Lune*, avec cette fois-ci une modulation claire en ré majeur pour la deuxième phrase (noter le  $la^7$ , chiffré  $V_3^4/V$ , mesure 5) :

The first system of the musical score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four measures. The first three measures contain the main melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The fourth measure features a whole note chord in the treble clef, marked with a circled cross symbol (⊕) and the number '1.'. Above this measure, the text 'To Coda' is written.

The second system of the musical score continues in the same key and time signature. It begins with a first ending bracket labeled '2.' above the first measure. The melody in the treble clef moves to a higher register. The bass line continues with a similar accompaniment. The system concludes with a whole note chord in the treble clef, marked with a circled cross symbol (⊕) and the text 'D.C. al Coda'.

The Coda section is a short piece consisting of two measures. It begins with a circled cross symbol (⊕) and the word 'Coda' above the first measure. The first measure contains a whole note chord in the treble clef, and the second measure contains a whole note chord in the bass clef.

## Accords pivots

Les accords « pivots » sont des accords qui peuvent être interprétés différemment dans deux tonalités (généralement des tonalités voisines).

Si on arrive à superposer deux enchaînements de fonctions d'accord – l'un dans l'ancienne tonalité, l'autre dans la nouvelle – alors la modulation sera efficace. Plus les enchaînements seront longs et plus la modulation sera « fondue ».

Par exemple :

Tonalité 1	Tonique → Pré-dominante
Tonalité 2	Pré-dominante → Dominante → Tonique

On peut facilement passer de la tonalité 1 à la tonalité 2, et inversement.

Exemple classique : le « *II-V-I* » avec la formule *V-I* dans tonalité qui devient « *I-IV* » dans l'autre, et vice-versa<sup>23</sup>. On peut aussi utiliser « *ii-V-I* » qui retarde l'apparition de la sensible de la tonalité cible.

Pour des tonalités éloignées, on peut enchaîner les modulations successives et de proche en proche, aboutir à la tonalité visée.

## Septièmes diminuées

Il existe exactement trois accords de septième diminuée  $X^{7^{\circ}}$  : en effet, chacun de leurs renversements est aussi un accord de septième diminuée.

Les notes des accords	Les accords avec leurs renversements
do, ré# (ou mi $\flat$ ), fa# (ou sol $\flat$ ), la	do $^{7^{\circ}}$ , ré# $^{7^{\circ}}$ , mi $\flat^{7^{\circ}}$ , fa# $^{7^{\circ}}$ , sol $\flat^{7^{\circ}}$ , la $^{7^{\circ}}$
do# (ou ré $\flat$ ), mi, sol, la# (ou si $\flat$ )	do# $^{7^{\circ}}$ , ré $\flat^{7^{\circ}}$ , mi $^{7^{\circ}}$ , sol $^{7^{\circ}}$ , la# $^{7^{\circ}}$ , si $\flat^{7^{\circ}}$
ré, fa, sol# (ou la $\flat$ ), si	ré $^{7^{\circ}}$ , fa $^{7^{\circ}}$ , sol# $^{7^{\circ}}$ , la $\flat^{7^{\circ}}$ , si $^{7^{\circ}}$

Ces accords « magiques » permettent de moduler facilement vers n'importe quelle tonalité, en faisant une belle conduite de voix. Attention à ne pas en abuser à cause de leur couleur spécifique !

---

<sup>23</sup> On retrouve d'une façon différente ce qui précède : *II* est alors la fameuse *V/V* (dominante de la dominante) !



## *Le cycle des quintes*

Le cycle des quintes (page 19) donne la distance relative de deux tonalités. C'est un moyen simple d'envisager des transitions entre phrases et offrir une diversité musicale. Plus une tonalité est éloignée de la tonalité principale du morceau, plus la tension sera grande.

On peut le voir dans mon arrangement de *Au Clair de la Lune* (page 52) : la deuxième phrase, dans la tonalité de la dominante du morceau, demande à être résolue en revenant sur la tonalité principale.

## *Le Tonnetz*

Le Tonnetz est un autre outil qui aide à :

- trouver des suites d'accords intéressantes (mais qui ne sont pas toujours en accord avec les fonctions d'harmonie, il faut donc y être attentif)
- moduler pas-à-pas vers une tonalité distante

J'en parle dans ma vidéo *Compotam ! Prof #1* :



<https://www.youtube.com/watch?v=9TQ3uxtw7hE>

## Motifs, phrases, cadences

---

### Motifs

Les motifs sont des idées musicales élémentaires (courtes : de une à deux mesures) qui seront exploitées pour construire des phrases musicales. Nous verrons dans le chapitre suivant comment passer de la phrase à un morceau complet.

Un motif se caractérise par trois éléments :

- **Mélodie** : hauteur relative des notes, notes conjointes ou sauts...
- **Harmonie** : enchaînements d'accords ou de fonctions d'accords
- **Rythme** : longueur des notes, silences

#### Important !

Le motif est la fondation de tout le discours musical. **C'est ici qu'il faut faire preuve d'imagination.** Utilise ton dictaphone !

### Phrase, période, cadence

#### Phrase

La **phrase** est généralement composée à partir d'un motif et de variations. Le principe de base est l'utilisation de la perception humaine : présentation, ancrage, variation.

La première méthode classique de composition d'une phrase est la suivante :

Motif	Motif bis	Variation	Conclusion
-------	-----------	-----------	------------

- Motif : le motif initial
- Motif bis : le motif initial, avec une variation légère (le motif reste clairement identifiable) : par exemple, avec une simple transposition (à la dominante, au mode majeur/mineur relatif...)
- Variation : une variation plus grande du motif
- Conclusion : la « **cadence** » qui sert de ponctuation

La deuxième méthode classique de composition d'une phrase est l'utilisation de marches :

Motif	Motif bis	Motif ter	Conclusion
-------	-----------	-----------	------------

Les trois motifs sont une répétition identique à une transposition (identique) près. Dans ce cas, il faut choisir le sens de la marche (montante ou descendante) et l'intervalle.

D'un point de vue harmonique, il y a deux solutions : soit les intervalles sont reproduits à l'identique (marche non modulante), soit au contraire l'harmonie reste dans la tonalité et les accords sont donc modifiés pour conserver des fonctions harmoniques conformes à la tonalité (marche modulante).

Ici aussi, la conclusion est une ponctuation sous forme de cadence.

### *Période*

Une **période** est une double phrase.

La première phrase, l'**antécédent**, pose une question, un problème, un thématique... C'est une phase de tension.

La deuxième phrase, le **conséquent**, répond à la question, résout le problème, conclut la thématique... C'est une phase de résolution.

Les motifs des deux phrases sont généralement liés, soit par leur ressemblance, soit au contraire par un fort contraste.

Dans ce cas, la cadence de la première phrase est une cadence suspensive (qui invite à continuer), tandis que la cadence de la deuxième phrase est plus conclusive.

### *Cadences*

#### **Cadences conclusives**

Les cadences conclusives sont celles qui permettent de terminer une phrase ou une période. Elles sont l'équivalent d'un « point ».

**Cadence parfaite** :  $V^{(7)} \rightarrow I$

C'est une des cadences les plus courantes. Les deux accords sont dans leur état fondamental. L'ajout de la sensible (donc  $V^7$ ) est encore plus conclusif.

Elle peut être préparée par un accord  $I_4^6$  sur un temps faible, avec le degré ⑤ aux voix externes (basse et aiguë), avec des degrés qui se résolvent habituellement en descendant vers  $V^{(7)}$ .

### **Cadence plagale : $IV \rightarrow I$**

C'est une cadence plus solennelle que la cadence parfaite. C'est le « point final », surtout s'il est précédé d'une cadence parfaite. C'est aussi le « amen » dans les œuvres religieuses.

### **Cadences suspensives**

**Cadence imparfaite :  $V^{(7)} \rightarrow I$**  avec au moins un renversement.

C'est généralement  $I$  qui est dans un état de renversement. La cadence est alors le « point-virgule » de la musique, c'est-à-dire presque conclusive.

**Demi-cadence :  $X \rightarrow V^{(7)}$**

C'est une petite pause, la virgule musicale. L'accord  $X$  est généralement  $I$ ,  $ii$  ou  $IV$  ou un renversement.

C'est généralement cette cadence qui se retrouve à la fin de la première phrase d'une période.

### **Cadence d'évitement**

**Cadence rompue (ou évitée) :  $V^{(7)} \rightarrow X (X \neq I)$**

Cette cadence est une évasion de la cadence (im)parfaite. Elle agit comme des points de suspension : elle donne l'impression que la musique te fait une farce, tu crois être à la fin mais en fait... bah non...

L'accord  $X$  est généralement  $vi$  mais on peut en utiliser d'autres, tant que ce n'est pas la tonique. Noter que dans ce cas le schéma des fonctions d'harmonies ne s'applique pas.

## *Structures standard*

---

### Structures de base

Les structures de base sont tout d'abord la phrase (p. 66) et la période (p. 67). Les phrases ont généralement 8 mesures.

Ces phrases et périodes sont utilisées pour construire des structures plus ambitieuses : les structures binaires et ternaires.

#### **Note**

La musique étant ce qu'elle est, on peut imbriquer ces structures dans d'autres structures pour créer des édifices encore plus grands !

L'idée étant toujours d'équilibrer la répétition (qui rassure) et la variation (pour éviter l'ennui).

### *Structure binaire*

Les structures binaires sont des structures à deux sections A et B qui sont répétées, donc sur le schéma A–A–B–B.

Les deux sections A et B sont généralement de longueur équivalente, mais B peut être plus longue.

La section A débute dans la tonalité principale et se termine sur un ton voisin, généralement la dominante.

La section B débute sur ce ton voisin, et après quelques variations se termine sur le ton principal. Il y a souvent plus de liberté dans cette deuxième partie.

### *Structure ternaire*

Les structures ternaires sont des structures à deux sections A et B alternées, sur le schéma A–B–A'.

Les deux sections sont de caractère assez distinct, avec leur propre tonalité et leur propre conclusion (cadence parfaite). La reprise de la section A peut varier légèrement (donc A') avec par exemple plus de fioritures.

La section B peut être dans un ton voisin de A (p. ex. dominante, majeur/mineur relatif, ...)

### Structure en arche

La structure en arche est une complexification de la structure ternaire, en ajoutant une troisième section C, sur le schéma A–B–C–B'–A'.

### Rondo

La structure de rondo est une autre forme de complexification de la structure ternaire, en ajoutant une troisième et une quatrième section ainsi qu'une coda, sur le schéma A–B–A'–C–A''–D–A'''–coda.

La section A, parfois appelée « refrain », est dans le ton principal. Cette section revient régulièrement, avec parfois des petites variations mais toujours reconnaissable.

Les sections B, C, D, sont des sections contrastantes par leur motif et leur tonalité (on utilise des tons voisins).

La coda conclut l'ensemble.

Une approche classique est la suivante, selon que le ton principal est majeur ou mineur :

	A	B	A	C	A	B'	A
Majeur	<i>I</i>	<i>V</i>	<i>I</i>	<i>vi, IV, i</i>	<i>I</i>	<i>I</i>	<i>I</i>
Mineur	<i>i</i>	<i>III, V</i>	<i>i</i>	<i>VI, iv</i>	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>i</i>

## Structures « pop »

Ici « pop » est un raccourci, j'en ai bien conscience. Je regroupe dans cette partie toutes les formes utilisées dans la chanson, le rock, et toutes les musiques actuelles hors musique classique.

L'une des formes les plus utilisées est la forme de chanson : une alternance de couplets et de refrains avec chacun leur mélodie, avec éventuellement un pont, une introduction, et une conclusion.

L'harmonie est souvent simple : *I, V, IV*, parfois *vi*.

On trouve aussi régulièrement la **grille de blues** à 12 mesures avec beaucoup de septièmes de dominante qui appuient sur les *blue notes* ( $b^{\textcircled{3}}$  et  $b^{\textcircled{7}}$ ) :

<i>I</i>	<i>I</i>	<i>I</i>	<i>I</i>
<i>IV</i>	<i>IV</i>	<i>I</i>	<i>I</i>
<i>V</i>	<i>IV</i>	<i>I</i>	<i>V</i>

Par exemple, j'utilise une double grille de blues dans ma chanson *Misty*.

## Structures classiques

### *Forme sonate*

La forme sonate est une des formes classiques les plus importantes. Elle apparaît dans des œuvres plus vastes (symphonies, sonates, concertos...) généralement comme premier mouvement.

Son plan général est le suivant : **introduction, exposition, développement, récapitulation, conclusion.**

### **Introduction**

L'introduction est facultative. Elle est généralement plus lente que la section principale, avec (surtout si elle est longue) un focus particulier sur la **tonalité relative** qui est soit (le plus souvent) la tonalité de dominante, soit (uniquement pour les tonalités mineures) la tonalité majeure relative.

### **Exposition**

L'exposition est formée de quatre sections qui s'enchaînent deux fois : P-T-S-K.

- P : cette première section forme le groupe du ou des premiers sujets<sup>24</sup>, dans la tonalité principale
- T : transition — on module vers la tonalité relative
- S : cette section forme le groupe du ou des seconds sujets, dans la tonalité relative
- K : *codetta* (petite coda), qui conclut l'exposition

### **Développement**

Le développement reprend les thèmes de l'exposition, en les combinant, par exemple en utilisant des modulations, des variations de texture, de rythme, le contrepoint voire la fugue, etc. Le but est de chercher à exploiter tout le potentiel des différents motifs.

C'est la partie à la fois la plus intéressante et la plus compliquée à soigner car elle est d'une grande liberté !

### **Récapitulation**

La récapitulation reprend les thèmes de l'exposition, avec une différence majeure, la section S est reprise dans la tonalité principale : P'-T'-S'

---

<sup>24</sup> Je rappelle qu'on peut imbriquer les structures...



- P' : très similaire à P
- T' : très similaire à T, mais sans la modulation
- S' : les thèmes de ce second groupe sont repris dans la tonalité principale du morceau

## Coda

La coda est optionnelle, elle conclut le morceau.

## Forme lied

Cette variation de la forme ternaire est parfois aussi appelée *aria da capo*.

Les sections sont elles-mêmes des formes ternaires. On a donc un schéma de ce type :

A	a	Premier thème
	b	Deuxième thème, qui se finit sur un ton relatif
	a'	Reprise du premier thème, sur le ton relatif, mais qui se termine sur le ton principal
B	c	Premier thème du trio
	d	Deuxième thème
	c'	Reprise du premier thème en variation
A'	a	Premier thème
	b''	Deuxième thème mais sous une forme différente (par exemple, en restant dans le ton principal)
	a''	Retour du premier thème, parfois prolongé par un « commentaire » de ce thème (en usant d'ornements)

On peut ajouter à cette forme une introduction et une coda, ainsi qu'autant de transitions que nécessaire pour assurer les modulations harmoniques.

## Forme trio

Cette variation de la forme ternaire est utilisée comme structure de mouvements de grandes œuvres ; c'est typiquement la forme d'un troisième mouvement de symphonie.

Par exemple : la forme « menuet + trio » (où le menuet a un tempo ternaire) ou « scherzo + trio ».

Les sections sont composées :  $A_1 \times 2 - A_2 \times 2 - B_1 \times 2 - B_2 \times 2 - A_1 - A_2$

Comme pour la forme ternaire simple, les thèmes  $A_1$  et  $A_2$  (donc le menuet ou le scherzo) sont dans la tonalité principale, tandis que les thèmes  $B_1$  et  $B_2$  (que l'on appelle le trio) sont dans une tonalité relative.

## *Œuvres complètes*

Les œuvres majeures du répertoire classique sont formées de un ou plusieurs mouvements qui utilisent les structures précédentes.

J'en présente ici quelques unes, on est loin d'être exhaustif !

## **Nocturne**

Le nocturne est une œuvre courte, en un seul mouvement, sur une structure ternaire. C'est une pièce calme, avec une section centrale qui peut s'animer un peu.

## **Sonate**

Ne pas confondre la sonate et la forme sonate !

La sonate est une œuvre généralement en trois mouvements, pour un instrument soliste ou un petit groupe instrumental (au-delà de deux instruments on parlera plutôt de trio, quatuor, etc. mais la structure est la même).

Le premier mouvement d'une sonate a une forme sonate, les mouvements suivants sont moins formalisés mais les choix se porteront souvent vers une forme lied pour le deuxième mouvement, et un rondo pour le troisième.

D'un point de vue tempo, l'alternance est généralement rapide–lent–rapide.

## **Concerto**

Le concerto est un dialogue entre un instrument soliste (ou parfois un petit groupe d'instruments) et un orchestre.

Sa structure est proche de celle d'une sonate. La forme sonate du premier mouvement est légèrement adaptée pour donner au soliste sa place en lui octroyant certains thèmes qu'il pourra développer seul ou en rapport avec l'orchestre (avec un « rapport » restant à définir : tantôt discussion, tantôt débat enragé, ensemble, en alternance, en opposition, toutes les formes sont possibles).

## Symphonie

Une symphonie est une grande œuvre pour orchestre. Elle est généralement découpée en quatre (parfois cinq) parties : forme sonate, forme lied, forme trio, et rondo. Ici aussi il y aura une alternance du tempo entre des mouvements lents et des mouvements vifs.

## *Ouf !*

---

Nous sommes au terme de ce que je voulais te présenter d'un point de vue compréhension musicale pour la composition.

Bien entendu, nous avons seulement effleuré la surface de la théorie musicale. Si tu t'intéresses au sujet, je t'invite à faire tes propres recherches pour construire ton langage musical.

Je serais également ravi d'échanger sur ce sujet ou sur d'autres autour de la composition musicale.



# Outillage

## *Recherche d'idées*

---

L'utilisation de ton instrument favori, pour chercher des mélodies ou des harmonies, est évidemment conseillée. Elle permet notamment une recherche libre d'éléments musicaux (thèmes, mélodies, harmonies, rythmes...) qui peuvent après être utilisés dans une composition plus organisée. Ou pas ! Chacun sa méthode et son ressenti...

## *Écriture*

---

Certains préconisent le papier et le crayon, et le travail de l'oreille. Je ne suis pas de cette école, il existe maintenant de bons logiciels de gravure de partition qui permettent de créer de belles compositions.

Bien entendu, ces logiciels ne remplacent pas les instruments vivants, mais ils peuvent aider.

Je ne veux pas imposer d'outil, mais personnellement j'utilise *NoteWorthy Composer*, qui est un bon compromis entre la qualité de la partition et la qualité du MIDI généré, que je peux manipuler pour l'augmenter avec des programmes d'humanisation que j'ai écrits.

### NoteWorthy Composer



<https://noteworthycomposer.com/>

## *Pour aller plus loin*

---

La composition n'est que le début de la vie d'une œuvre, dont le but ultime est d'être jouée.

Il est souhaitable de pouvoir jouer la musique soi-même ou avec des musiciens, mais il est utile à plus d'un titre de pouvoir également proposer une « maquette » ou une « démonstration » de la composition.

Il me semble donc utile d'avoir un minimum d'équipement de home studio, sans s'équiper à des prix fous : dans mon cas, j'utilise une carte graphique (Scarlett Solo), un micro à condensateur et un casque fermé pour un budget d'environ 300€.

Pour le mixage, il te faudra sans doute également un DAW (*Digital Audio Workstation*), logiciel de MAO en Français. Il en existe à des prix raisonnables voire des gratuits qui sont très bien (j'utilise Ardour).

N'hésite pas, encore une fois, à me contacter si tu as des questions sur cet aspect qui sort du champ de ce dossier.

## Le mot de la fin

Si tu es arrivé jusqu'ici, bravo ! Et merci. J'espère que toutes ces informations te seront utiles.

Ce dossier est un état des lieux de mes propres connaissances. C'est avec plaisir que je le partage, mais...

Il contient des raccourcis et des imprécisions.

Il est amené à évoluer en fonction de ma propre expérience qui s'étoffe au fil de mes compositions.

Il est amené à évoluer, également, en fonction des commentaires que tu voudras bien me faire : [rex-potam@cadrian.net](mailto:rex-potam@cadrian.net)

**Je t'invite à me contacter pour partager ton expérience.**

À bientôt sur *Compotam* ! ou sur ma lettre de diffusion !

Musicalement,

**Rex Potam**