

Serge Sibony

Handbook d'enchainements harmoniques

V 5 - Volume II



Introduction

Ce document a pour objectif d'être un outil d'aide à la composition, à l'arrangement et à la re-harmonisation. Il ne s'agit que d'une aide, aucune méthode ne pouvant se substituer à l'oreille exercée du Musicien.

Toutefois, la complexité de certains enchaînements harmoniques (Giant Steps par exemple) montre combien un petit coup de pouce nous serait utile et que, face à un univers harmonique extrêmement riche, il reste une éternité de découvertes.

Ce Handbook est basé sur un principe premier lié à 8 règles syntaxiques simples inspirées des théories de F. Pachet et M.J. Steedman (voir le chapitre sur les références) et qui assemblées permettent de retrouver les enchaînements classiques de substitution (II V I) et bien d'autres encore.

Le chapitre suivant présente les 8 règles syntaxiques de base et les règles d'assemblage suivis de principes plus généraux sur le chromatisme descendant, les règles d'atonalité commune et les équivalences harmoniques ; Ce chapitre est suivi d'un exemple d'application de ce handbook, d'un exemple de reharmonisation de sweet georgia brown puis de la liste des enchaînements triés par couple d'accords de base dans l'enchaînement de substitution. Le dernier chapitre liste les références qui ont été utilisées pour construire ce document.

Mais n'oubliez pas que tout cela n'est rien sans la Musique et qu'avant tout « Il faut que cela sonne !! »

Pour finir cette introduction, j'aimerais remercier très chaleureusement l'ensemble des professeurs de l'EDIM sans lesquels ce handbook n'aurait jamais vu le jour et en particulier Mônica, Eric, Andrew et Daniel, mes Maîtres en Harmonie. Je tiens également à remercier Michel Ferhadian, un des mes lecteurs pour ses commentaires précieux en particulier l'ajout des sus4, 9 et 13 dans les arrangements ainsi que l'idée de l'équivalence par la quinte.

Serge

Évolution par rapport à la version antérieure

Ce document est une évolution de la version 4 qu'il complète.

Les 8 règles harmoniques sont démontrées puis remplacées par la règle du chromatisme descendant, les règles d'atonalité et les équivalences harmoniques. De plus une nouvelle équivalence harmonique est prise en compte : l'équivalence par la quinte.

Le chromatisme descendant à la tierce à été complété par celui ascendant à la tierce. La tierce majeure ou mineure est choisie en fonction de la tonalité du chromatisme.

Ce choix est lié au fait que l'ensemble des règles harmoniques sont démontrables uniquement avec la règle du chromatisme descendant.

De plus, contrairement à la version antérieure du document, les enchaînements sont complets, c'est-à-dire qu'ils sont cohérents du premier accord au dernier.

Par exemple, auparavant, la règle de la préparation par le mixolydien d'un accord majeur ne prenait pas en compte le type d'accord situé avant l'accord majeur et pouvait dans certain cas ajouter un accord 7 incompatible avec ce premier accord. Les enchaînements proposés sont maintenant globalement cohérents car basés sur les règles du chromatisme descendant, et ce sur la globalité de l'enchaînement.

Un chapitre complémentaire est ajouté à la version précédente, chapitre qui décrit plus en détail les notions utilisées dans l'ouvrage : mixolydien, tritons...

Un autre chapitre est ajouté avec un certain nombre d'exemples d'utilisation du handbook pour reharmoniser un standard ou pour composer.

De plus, afin de faciliter le travail de reharmonisation de premier niveau, une nouvelle liste d'enchaînement a été ajoutée dans le volume I

(partie appelée minihéh) listant tout les couples d'accords simples (M,7,-7) de toute tonalité et avec un nombre limité d'enchaînements.

On trouvera ensuite dans le volume II, de façon plus classique, la liste plus exhaustive d'harmonisation de couple d'accords, le premier étant systématiquement calé sur la fondamental C.

L'objectif est d'avoir un outil rapide d'utilisation pour la majorité des cas et dans le cas où les choix de la première liste ne serait pas suffisant, de passer au deuxième volume avec une série de transpositions.

Un Handbook en cinq volumes

Cet ouvrage fait parti d'un jeu de 5 volumes qui forment, chacun avec un objectif propre, une aide à la composition et à l'arrangement. Il a pour objectif de permettre d'ouvrir les champs des possibilités harmoniques de vos compositions et d'être un outil de création, comme je l'utilise moi même et comme je le présente plus loin dans cet ouvrage. L'ouvrage est donc composé de 5 volumes autonomes avec un objectif particulier pour chacun d'entre eux :

Le **volume I** présente les principes généraux : 8 règles harmoniques, principe du demi-ton descendant, ainsi qu'une liste de couples d'accords de type classique (M, m7, 7) pour laquelle des enchaînements sont proposés en substitution.

Le **volume II** contient la liste exhaustive de couples d'accord pour tout type, mais pour éviter que l'ouvrage soit de taille inutilisable, le couple part toujours d'un C. Des outils de transposition et de re-transposition des accords sont fournis.

Le **volume III** montre comment les accords sont liés les uns aux autres par le principe de chromatisme descendant et propose une série de listes de couples d'accords et une écriture respectant leur relation harmonique : une première liste contient tout les couples d'accords mais avec nombre réduit de type (M, m7, 7) et un départ en C, une série d'autres listes avec plus de type d'accord mais toujours avec un démarrage en C. Des transpositions seront donc nécessaires pour pouvoir utiliser ces listes de ce volume du handbook.

Le **volume IV** propose des couples d'accords plus restreint que dans le volume III car il limite les enchaînements à ceux respectant strictement la règle du chromatisme descendant, d'où un faible nombre d'accords constitutifs des enchaînements mais toujours avec le guide ton amélioré du volume III.

Un **volume V** d'exemples. Ce volume présente quelques exemples de grilles à harmoniser et propose une démarche applicative sur la base des 4 volumes précédents.

Convention de notations

Nous utiliserons, dans ce handbook, la notation américaine plus succincte :

La	A
Si	B
Do	C
Ré	D
Mi	E
Fa	F
Sol	G

B) Les accords sont codifiés comme suit :

- 1 – Nom de la fondamentale.
- 2 – m si mineur.
- 3 – M septième naturelle, 7 septième mineure.
- 4 – nom du degré altéré dans l'ordre.

Les degrés sont notés comme suit :

(par exemple dans la gamme de C majeure)

C	D	E	F	G	A	B
1		3		5		7
	9		11		13	

Par exemple, un do mineur septième mineure et six diminuée sera noté :
C m 7 13b.

Toutefois, pour les accords dont la quinte est remplacée par la six, le terme 6 est utilisé. C 6, le G de la quinte est remplacé par un A.

Rappel de vaccination

Ce chapitre a pour but de clarifier certains points et termes utilisés dans le handbook.

Les accords sont des agglomérats verticaux (c'est-à-dire simultanés) de notes qui sont traditionnellement issues d'un sous groupe de notes appelé « gamme ».

Les gammes les plus classiques sont les gammes majeures et mineures.

Les notes constitutives de la gamme majeure en C (Do) sont :

C D E F G A B c'est-à-dire les notes blanches du clavier.

Ces notes portent un nom spécifique :

la première (C ici) : la fondamentale notée F.

la deuxième (D ici) : la seconde notée 9 (2+7)

la troisième (E ici) : la tierce notée 3

la quatrième (F ici) : la quarte notée 11 (4+7)

la cinquième (G ici) : la quinte notée 5

la sixième (A ici) : la sixte notée 13 (6+7)

la septième (B ici) : la septième notée 7

Les secondes, quarts et sixtes sont des indirectes dans la constitution des accords majeurs ce qui explique pourquoi leur numérotation est décalée de 7.

Les accords sont traditionnellement constitués de tierces constitutives (les triades) :

par exemple l'accord de C dans la gamme majeure est constitué de C E G et B.

les 4 tierces qui se suivent de la gamme.

Cet accord est appelé un accord majeur et il est associé au premier mode (qui provient de la musique ancienne ecclésiastique), ce mode est appelé

mode 1 ou ionien car il s'agit de l'accord de C qui est la première note de la gamme ou mode Ionien.

Si on débute la construction de l'accord sur D, mais toujours sur la base des notes de la gamme majeure de C, on obtient :

D F A C : un accord de Ré mineur septième associé au mode 2 ou mode Dorien.

Si on continue comme cela on obtient, toujours sur la base de la gamme majeure.

Numéro du mode	Nom	Type Accord
1 I	Ionien	M ou maj ou Δ
2 II	Dorien	-7 ou min7
3 III	Phrygien	-7 9b 13b ou min7 9b 13b
4 IV	Lydien	M7 ou maj7 ou Δ 7
5 V	Mixolydien	7
6 VI	Aeolien	-7 13b ou min7 13b
7 VII	Locrien	(demi diminué)

L'intérêt des modes est qu'ils portent toujours le même numéro (I à VII) ou nom quelque soit la fondamentale utilisée pour la gamme. Par exemple l'accord de E sur la gamme majeur de D est un accord dorien et donc un E-7.

Il est possible d'avoir la même démarche avec toute autre gamme. toutefois, la tradition est de restreindre les règles harmoniques sur les gammes majeures et mineures. On notera que ce choix est un peu restrictif surtout dans le cadre du jazz moderne où des gammes plus exotiques (gammes blues, bebop, accords en quarts) sont constamment utilisées, toutefois, la diversité des types d'accord disponibles ne serait-ce qu'avec la gamme majeure ou mineure explique que les règles harmoniques soient limitées à ces gammes ; gammes qui ayant une origine naturelle (la suite des quintes) sont donc relativement légitimes pour porter l'harmonie.

Les notes de la gamme mineure « naturelle » en C (Do) sont :

C D Eb F G A Bb.

Toutefois, le jazz utilise plus volontiers la gamme mineure mélodique ascendante (ou gamme mineure jazz) :

C D Eb F G A B.

plus proche de la gamme majeure.

De même qu'en mode majeur, on obtient 7 modes d'accord sur cette gamme mineure mélodique :

Numéro du mode	Nom	Type Accord
1 I	Ionien	M ou maj ou Δ
2 II	Dorien $b2$	-7 ou min7 $b2$
3 III b	Lydien augmenté	Maj #5
4 IV	Lydien dominante	Maj 7 #4
5 V	Mixolydien $b6$	Maj 7 $b6$
6 VI	Locrien #2	o 9
7 VII	Altéré	alt

On notera que beaucoup d'accords classiques en maj7 sont substitués par des lydiens dominantes (avec un #4)

Les accords par quarte

Plus loin dans le document, vous noterez que les notes fondamentales qui caractérisent un accord sont la fondamentale et sa quinte, suivi par la tierce et sa septième qui donne la « couleur » de l'accord. Or beaucoup de musiciens apprécient une approche harmonique différente de celle des accords par tierce trop prédictifs et lui préfère les accords par quarte :

C F B en lieu et place de C E G B ou C Eb G B.

On notera que la couleur majeure ou mineur disparaît et que la quinte naturelle de la fondamentale n'est plus jouée.

La difficulté de ces accords réside dans l'utilisation du F dans un accord majeur ionien alors que cette note est celle qui résonne le moins bien dans l'accord (du fait de sa quinte naturelle le B trop proche de la fondamentale) ce qui, associé à la disparition de la couleur mineure ou majeure, donne à ces accords un caractère flou et instable.

Toutefois, dans cet ouvrage, ces accords sont simplement considérés comme des accords altérés : (des sus4 ou sus47) et entrent donc naturellement dans la logique harmonique du chromatisme descendant qui fonde les enchaînements listés.

Les règles syntaxiques

8 règles syntaxiques de base sont utilisées ici sont :

1) La copie

$X Y \rightarrow X Y Y$

Tout accord peut être dupliqué.

Exemple : $Dm G7 CM \rightarrow Dm Dm G7 CM$

2) Substitution au Triton

Pour un accord maj 7 et si en fin d'enchaînement ou si suivi de la quarte.

$X^7 \rightarrow V^{b7}$

Exemple :

$Dm G7 CM \rightarrow Dm Db7 CM$

3) Préparation par le Dorien

Pour un accord maj 7 (considéré comme un accord V mixolydien), ajout à gauche du II Dorien de l'accord.

$V^7 \rightarrow II^{m7} V^7$

Exemple :

$C7 G7 \rightarrow C7 Dm 7 G7$

4) Préparation par le mixolydien

Pour un accord majeur (considéré comme un accord I ionien), ajout à gauche du V mixolydien de l'accord.

$I \rightarrow V^7 I$

Exemple :

C7 F7 -> G7 C7 F7

Ou plus classiquement.

Dm7 CM -> Dm7 G7 CM

5) Préparation par l'éolien majeur

Pour un accord mineur 7 (considéré comme un accord II dorien), ajout à gauche du VI 7 de l'accord.

II^{m7} -> VI⁷ II^{m7}

Exemple :

Dm7 G7 -> A7 Dm7 G7

6) Destruction à gauche

Il est toujours possible d'omettre un accord dans un enchaînement, il devient implicite.

X Y -> Y

Exemple :

Dm7 G7 CM -> Dm7 CM

7) Ajout à droite d'une quarte de même type

Tout accord peut être suivi de sa quarte avec la même altération :

X -> X IV_X

Exemple :

C7 -> C7 F7

Ou

Dm7 -> Dm7 Gm7

8) Ajout à droite d'une quinte de même type

Tout accord peut être suivi de sa quinte avec la même altération :

X -> X V_X

Exemple :

C7 -> C7 G7

Ou

Dm7 -> Dm7 Am7

C'est deux dernières règles sont dites atonales car imposent systématiquement un changement de tonalité, ce qui n'est pas forcément le cas des 6 premières règles, car même le triton résout sur une quarte de la tonalité de base.

Tentative de justification de ces règles

Quelques réflexions :

a) la liaison harmonique entre deux accords

Un accord est caractérisé par sa fondamentale et par ses harmoniques les plus fortes (l'octave et la quinte).

Dans la suite des harmoniques, après la fondamentale, l'octave et la quinte, apparaît la tierce. Cette harmonique plus lointaine, donc plus faible, définit le type de l'accord (majeur, mineur ; la septième (qui est la quinte de la tierce) joue également le même rôle.

Deux accords avec les mêmes couples (tierce, septième) seront considérés comme très voisins et donc liés même si leur fondamentale sont différentes.

On notera donc un accord de base par l'ensemble : [fondamentale, quinte, tierce, septième], par exemple, Cm7 : [C, G, Eb, Bb]

b) degrés forts de la gamme

Les degrés forts sont les notes de la gamme liés harmoniquement avec la fondamentale de la gamme. Il s'agit donc des premières harmoniques de la fondamentale : l'octave, la quinte, la tierce et la septième.

Donc les degrés forts d'une gamme sont :

1, 3, 5, 7

c) le demi-ton descendant ou chromatisme descendant

Deux notes sont considérées comme différentes harmoniquement, et donc pouvant cohabiter musicalement, si elles sont séparées de plus d'un demi-ton. Cette règle semble liée à notre capacité d'écoute et pourrait disparaître avec le temps. toutefois, pour la plupart d'entre nous, jouer un

C en même temps qu'un Db ressort plus de l'erreur que de la recherche harmonique.

L'octave étant une harmonique forte de toute note, jouer un C et le Db de l'octave supérieure sera également considérée à l'oreille comme dissonant (la règle du 9b). Toutefois, le C peut cohabiter avec le B de l'octave supérieure, car le B est « justifié » par la quinte de la tierce majeure (B est la quinte du E qui est naturellement lié à l'accord de C).

Pour résumer, si nous prenons une note et que nous la faisons suivre par la note située un demi-ton plus bas, les deux notes sont considérées équivalentes harmoniquement (d'où le trouble lorsqu'elles sont jouées simultanément) sans risque de créer une dissonance avec la basse ou le reste de l'accord.

d) extrapolation de la règle du chromatisme descendant

Le chromatisme descendant est considéré comme harmonique de fait de sa relation directe (par la quinte) avec un degré fort de la gamme (la tierce majeure). Il est donc possible d'extrapoler cette règle à tout intervalle : un intervalle est considéré comme harmonique si la note finale est liée à un degré fort (fondamentale, quinte, tierce, septième) de la gamme utilisée ou à un composant de l'accord joué.

Si l'accord utilisé est un CΔ, il est admissible de faire un chromatisme descendant du C vers le B car le E justifie le B. le chromatisme ascendant est donc possible si l'accord joué contient une note justifiant la note finale : le chromatisme de C vers C# est donc possible avec une quarte augmentée : C 11#.