

Sommaire

PREMIÈRE PARTIE : HARMONIE

Les cadences	5
- conclusives	5
- suspensives	7
- tableau récapitulatif	10
- autre particularité : la tierce picarde	10
Les accords chiffrés	11
- rappels et généralités	11
- rappels : accords de 3 sons	12
- les accords de 4 sons	15
- les accords de 5 sons et plus !	17
La transposition	20
- méthode de transposition	20
- les instruments transpositeurs	25
- intervalles de transposition des instruments transpositeurs	26
- lecture des partitions d'orchestre	26
Les modes anciens	31
Quelques notions d'écriture musicale	32
- les mouvements harmoniques	32
- l'imitation	32
- le canon	33
- le contrepont	34
- la fugue	35
- la musique sérielle	37
- les notes ornementales ou étrangères	39

DEUXIÈME PARTIE : RYTHME

La mesure	42
- histoire de la battue	42
- la notion de carrure	43
- équivalences binaire-ternaire	43
- les mesures hétérogènes	44
- les valeurs ajoutées	44
Éléments rythmiques particuliers	45
- la mesure à l'antique	45
- les divisions particulières des valeurs de notes	50
- les syncopes irrégulières	50
- les syncopes boiteuses	51

TROISIÈME PARTIE : LANGAGES MUSICAUX

Petit tour d'Europe des termes musicaux	53
- les termes italiens et allemands	53
- les notations anglaises et allemandes	55
Les partitions d'orchestres	56
- organisation, abréviations	56

Particularités de la musique des XVII ^e et XVIII ^e	58
- l'ornementation (agrèments) : appoggiature, trille, mordant, gruppetto	58
La notation contemporaine	62
- la hauteur	62
- la durée, le temps	63
- l'intensité	63
- le timbre	63
- la localisation	64
Deux exemples de langages musicaux spécifiques	65
- le langage et écriture jazz	65
- le langage de Messiaen	66

QUATRIÈME PARTIE : CULTURE MUSICALE

Les familles d'instruments et leurs tessitures	69
- numérotation d'octaves	69
- ambitus des instruments	69
Les suites de danses	71
- l'allemande	71
- la courante	71
- la sarabande	72
- la gigue	72
Les tempéraments : égal ou inégal	74
- le tempérament mésotonique	74
- le tempérament Werkmeister	74
- le tempérament "égal"	74
- les autres accords	75

CINQUIÈME PARTIE : RAPPELS

Les intervalles	76
- auditivement	76
- visuellement	78
- kinesthésiquement	79
- techniquement	79
La musique tonale	82
- généralités	82
- les modes mineurs	82
Les tonalités entre elles	86
- les tons relatifs	87
- les tons voisins	88
- les tons éloignés	88
- les tons homonymes	91
- les tons enharmoniques	100
- applications et exercices	100

SIXIÈME PARTIE : DOSSIER D'APPLICATION

Travail sur le <i>Concerto pour piano</i> en Sol Majeur de Ravel	102
--	-----

PREMIÈRE PARTIE : HARMONIE

Les cadences

Le terme *cadence* vient du latin *cadere* qui signifie chuter. En musique, on entend par *cadence* le fait de ponctuer les phrases, de leur donner une fin ou une articulation. Ce sont elles aussi qui donnent un rythme à la forme, à la structure musicale.

Il existe deux types de cadences : les cadences dites conclusives et les cadences dites suspensives. Elles sont situées à la fin d'une section, d'une phrase musicale. C'est un enchaînement harmonique qui forme la ponctuation de la phrase musicale. C'est donc la basse qui est le principal acteur des cadences, et c'est en analysant d'abord les basses dans leur contexte tonal, puis leurs accords respectifs, que l'on définira un mouvement cadenciel.

Les cadences conclusives

Elles sont considérées dans le langage musical comme les points des sections musicales.

1. La cadence parfaite

Elle est de loin la plus courante. Sa structure très stricte enchaîne les accords de dominante et tonique à leur état fondamental exclusivement (V-I). Très reconnaissable, elle conclut de façon claire et précise un passage musical. On trouve fréquemment les enchaînements IV-V/I ou II-V/I.

W. A. Mozart – Sonate pour violon et piano en Ré Maj., K7 – Menuet secondo (mesures 5 à 8)

W. A. Mozart – Le Nozze di Figaro – Acte III, scène 3

Les accords de 4 sons

Ils sont construits de la même façon que ceux de 3 sons. En fait, on ajoute la septième, et on obtient un accord de 4 sons... facile non ? En revanche, selon la nature de la septième et celle des intervalles qui composent cet accord, les possibilités se multiplient !

On aboutit à 4 familles de septièmes :

- la septième de dominante
- la septième diminuée
- les septièmes Majeures et mineures (dites d'espèces)
- la septième mineure et quinte diminuée

Ces accords étant **pleins**, on les rencontre souvent avec une note **manquante** qu'il faut réintégrer dans l'accord pour pouvoir l'analyser.

Attention, lorsqu'on chiffre, le 7 ne doit jamais être barré, cela signifierait **7 diminuée**. Donc, on ne barre le 7 que dans le cas de la septième diminuée.

1. La septième de dominante

C'est certainement la plus courante dans l'harmonie classique.

Son rôle est celui d'une charnière, d'une articulation dans la phrase musicale, et prépondérant dans les cadences.

Sa structure est invariable, ainsi que son chiffrage et donc ses renversements aussi (ex 1).

Elle est - comme son nom l'indique ! - toujours placée sur le V^e degré (quitte à faire un emprunt dans la tonalité concernée lorsqu'on la rencontre dans une phrase de tonalité différente).

Par contre elle ne définit pas le mode de la tonalité (Majeur ou mineur) (ex 2).

Sa composition... strictement invariable est : (ex 3) Septième mineure

Quinte juste
Tierce Majeure
Fondamentale

2. La septième diminuée

Sa composition est invariable aussi : (ex 4) Septième diminuée

Quinte diminuée
Tierce mineure
Fondamentale

On remarquera que dans ce cas, c'est un empilement de tierces toutes mineures.

Tout comme l'accord de quinte diminuée qui est une septième sans fondamentale, la septième diminuée est une neuvième de dominante mineure sans fondamentale (ex 5).

De fait, on indiquera un V^e degré tenant compte de cette fondamentale **virtuelle** plutôt qu'un VII^e degré.

On la trouve uniquement en mineur.

Le chiffrage des renversements est aussi invariable (ex 6) (exception faite pour le 3 qui peut être complété par une altération).

Cet accord, très employé, est très instable, très sensible, de couleur... caméléon !

En effet, selon la façon dont il est écrit, il peut appartenir à différentes tonalités alors qu'à l'oreille sa sonorité reste identique. Cela vient de l'aspect symétrique de cet accord : l'orthographe change (le nom des notes, et donc le renversement) comme celle d'un homonyme (ex 7). C'est pourquoi, on pourrait le surnommer accord caméléon ! Et il est donc très pratique dans les modulations !

Les mesures hétérogènes

Ainsi que nous l'avons vu précédemment (histoire de la battue), certaines mesures comptent plus de quatre temps et sont des combinaisons de mesures. Par exemple, les mesures à $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{13}{4}$...

Des barres de mesures en pointillés peuvent séparer deux parties d'une mesure hétérogène.

Exemple de mesure à $\frac{7}{4}$:

A. Jolivet – *Chant d'oppression pour alto et piano*

Des accents peuvent souligner le côté irrégulier des appuis de ces mesures.

Exemple de mesure à $\frac{13}{8}$ avec des accents :

Les valeurs ajoutées

Une valeur ajoutée est une valeur rythmique venant s'ajouter aux mesures d'une partition.

O. Messiaen

Dans la musique *mesurée*, la valeur ajoutée est indiquée en début de partition.

Techniquement

Maintenant que nous savons comment repérer, chanter, intégrer tous ces intervalles, voici un court récapitulatif de chacun d'entre eux, et deux ou trois moyens mnémotechniques pour s'en souvenir !...

	mineure	Majeure	juste	sensitivement	diminuée	augmentée	visuellement
Seconde	½ ton	1 ton	-	tendue	-	1 ton ½	Petit différent !
Tierce	1 ton ½	2 tons	-	pleine	1 ton	2 tons ½	Petit pareil
Quarte	-	-	2 tons ½	calme	2 tons	3 tons (triton)	Moyen pareil
Quinte	-	-	3 tons ½	calme	3 tons (triton)	3 tons et 2 ½ tons	Pareil avec un trou !
Sixte	3 tons et 2 ½ tons	4 tons et 1 ½ ton	-	pleine	3 tons et 1 ½ ton	4 tons et 2 ½ tons	Grand différent
Septième	4 tons et 2 ½ tons	5 tons et 1 ½ ton	-	tendue	4 tons	5 tons et 2 ½ tons (inusité)	Grand pareil
Octave	-	-	5 tons et 2 ½ tons	calme	5 tons et 1 ½ ton	5 tons et 3 ½ tons	+ de la ½ de la portée, différent

Cas particuliers

1. Intervalles homophones
2. Renversement d'intervalles
3. Intervalles redoublés
4. Intervalles sous-diminués et sur-augmentés

1. Intervalles homophones

Partant du principe que chaque intervalle est modulable de ½ ton en ½ ton, on retrouve plusieurs cas de figures se composant du même nombre de ½ tons, mais dont les notes sont différentes, d'où un intervalle qui portera un nom différent lui aussi. Et cela a son importance ! Pourquoi ? Pour plusieurs raisons :

- selon le nom de l'intervalle, selon le nom des notes, le rôle harmonique d'un son sera différent, et s'il est vrai qu'à l'oreille il est identique, il est pourtant très explicite lorsque l'on se penche sur l'analyse. Donc, tant pour le compositeur que pour le lecteur qui cherchera à comprendre la structure d'une œuvre, le nom de la note, de l'intervalle donc, prendra toute sa valeur. En voici quelques exemples :

Exemple 1 : ici, l'emploi de la sensible s'impose au début de cette très belle mélodie.

J. S. Bach – *Magnificat* – Trio "Suscepit Israël"

Su - see - pit - I - sa - ra - el

Exemple 2 : la quarte augmentée prend ici tout son sens, et nous attire inévitablement vers la dominante.

H. Berlioz – *La Damnation de Faust* – Ballade gothique

Au - tre - fois un roi de Thu - le

Exemple 3 : dans cet extrait, la quarte diminuée s'explique parce qu'elle est aussi sensible de Sol mineur, et que donc on ne peut pas écrire Sol♭ à la place de Fa♯. La tension sur le Fa♯ est nette, ainsi que son attirance vers le Sol.