



**Cyril ACHARD**

# **Le grand espace tonal**

Essai didactique d'harmonie moderne et jazz.  
Pour l'étude et la pratique.

**Éditions IN NOMINE**  
**Collection Musicologie**

ÉDITIONS IN NOMINE – 2025 – St Jean Brévelay (56).

Directeur d'édition : Jean-Marc LEGRAND.

2<sup>e</sup> édition dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 2025.

Référence catalogue : LM-CAC01

Achévé d'imprimer en septembre 2025 sur les presses de la société *Roudenn Grafik*, St Briec (22).

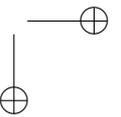
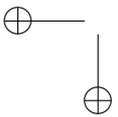
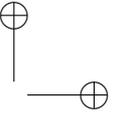
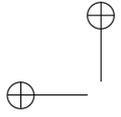
Contact : [contact@editionsinnomine.com](mailto:contact@editionsinnomine.com)

Site : <http://www.editionsinnomine.com/>

ISBN : 979-10-95007-02-9

# Sommaire

<b>Avant-propos</b>	<b>7</b>
<b>Introduction</b>	<b>9</b>
<b>Conventions et langage</b>	<b>11</b>
<b>Chapitre I – Principes généraux</b>	<b>17</b>
<b>Chapitre II – Connaissances préliminaires</b>	<b>29</b>
<b>Chapitre III – L’harmonie majeure</b>	<b>37</b>
<b>Chapitre IV – L’harmonie mineure</b>	<b>59</b>
<b>Chapitre V – Les différents cadres d’expression du penser modal</b>	<b>75</b>
<b>Chapitre VI – L’espace tonal mineur</b>	<b>83</b>
<b>Chapitre VII – La super-tonalité majeure</b>	<b>167</b>
<b>Chapitre VIII – L’accord de 13<sup>e</sup> mineure de dominante</b>	<b>183</b>
<b>Chapitre IX – L’accord de 5<sup>e</sup> superflue</b>	<b>195</b>
<b>Chapitre X – Les accords de 7<sup>e</sup> de dominante</b>	<b>215</b>
<b>Chapitre XI – L’accord de 7<sup>e</sup> diminuée à usage mélodique</b>	<b>235</b>
<b>Chapitre XII – Le Grand espace tonal ou Espace tonal majeur</b>	<b>263</b>
<b>Chapitre XIII – Étude de cas particuliers du Mode majeur</b>	<b>281</b>
<b>Chapitre XIV – Applications</b>	<b>291</b>
<b>Remerciements</b>	<b>303</b>
<b>Table des exemples musicaux</b>	<b>305</b>



## Avant-propos

Loin d’être un simple essai spéculatif sur la cohérence et la supériorité d’un modèle de pensée par rapport à d’autres qui l’ont précédé, cet ouvrage propose une autre conception du principe de tonalité. Il vise un objectif purement pratique, entièrement au service du lecteur : l’analyse harmonique, la composition et l’arrangement en seront d’autant plus facilités. Certains pourront même y trouver une prolongation jusque dans leur discipline instrumentale (accompagnement, improvisation, etc.).

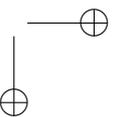
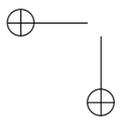
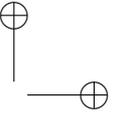
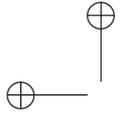
C’est d’ailleurs cette dernière raison qui m’a poussé à me lancer dans la rédaction d’un tel essai, bien conscient qu’il n’existe en science musicale aucune vérité, que les théories se succèdent, se chevauchent, se complètent, voire se nourrissent les unes les autres. Alors qu’un modèle convient à certains, il restera inintelligible pour d’autres. Aucune prétention de révolution dans les pages qui suivent.

Le lecteur ne trouvera pas là un traditionnel manuel d’harmonie, basé sur l’étude progressive des fondamentaux théoriques, mais plutôt une perspective d’approche différente, une relecture de certains points théoriques présentés sous un jour nouveau. Il se trouvera indirectement invité au questionnement, l’essai entrouvrant par moments quelques fenêtres sur des chemins encore inexplorés. Les principes existants ne seront pas nécessairement contestés, mais souvent exprimés différemment.

Le langage imagé, pouvant paraître décalé un ouvrage de théorie musicale, est un choix stratégique visant à atteindre l’esprit du lecteur et à augmenter les chances de transmission du message, à la manière du professeur recourant à de multiples allégories et paraboles pour mieux traduire sa pensée. Le but est de provoquer le ressentir, cette forme suprême de l’expérience.

Pour ce faire, j’aurai recours à l’analyse musicale, à la mise en parallèle de points de vue existants, à une série de questionnements sur les origines et genèses d’événements (cadences, progressions d’accords, etc.). Ainsi, je pourrai affirmer mes concepts personnels et mon modèle théorique par le biais de nuances, commentaires, relectures et controverses – puisqu’il s’agit bel et bien d’un essai.

Cyril ACHARD – décembre 2019



# Introduction

La tonalité ne se limite pas à sa simple échelle, ni à l’armure qui en résulte.

Elle se définit par un ensemble de forces dynamiques, d’acteurs qui tendent à en affirmer le sentiment tonal. Sa perception est induite par la stabilité de l’accord qui siège en son cœur et autour duquel gravite un nuage d’éléments reliés par un principe unique d’affirmation tonale. Cette organisation s’établit selon une hiérarchie de proximité relationnelle, par rapport à l’accord central. S’instaure dès lors un rapport totémique entre l’accord de tonique et les éléments qui s’agitent autour. En tant que concept phénoménologique, on parlera ici de centre tonal plutôt que de tonalité. On conservera à la tonalité ses seuls attributs de nature (majeur/mineur) et de hauteur (tons).

À la question « Qu’est-ce qu’un ton ? », Jérôme-Joseph de Momigny répond : « La population entière des sons placés, par la nature, sous la dépendance d’une même tonique<sup>1</sup>. »

C’est sur la base de cette redéfinition que s’élaborera la relecture d’un sujet ancien qui occupe les harmonistes depuis plus de trois siècles : le langage tonal. Il nous faudra en premier lieu définir les notions de sentiment et centre tonaux. Discuter des origines et rapports qu’entretiennent les échelles majeure et mineure. Puis, nous établirons les règles du système fonctionnel majeur avant de présenter les particularités du système mineur composite. Le champ d’action de ces deux systèmes délimite un périmètre sonore que l’on nommera ici : Graduel chromatique (majeur et mineur). Les Graduels chromatiques majeur et mineur recensent l’ensemble des populations tonales majeure et mineure (éléments harmoniques et mélodiques).

Après avoir examiné les rouages, analysé les fondements et caractéristiques de ces deux harmonies primaires, il sera possible de dévoiler le cadre du Grand espace tonal.

---

1. MOMIGNY, Jérôme Joseph de, *La seule vraie théorie de la musique*, 1823, Paris, Au magasin de musique de l’auteur, p. 9.

CYRIL ACHARD

Je précise que, bien que portant le même nom que le concept schenkérien d’espace tonal, le modèle et les finalités de celui qui va nous occuper ici sont tout autres : de nature multiforme, se couvrant tour à tour de masques empruntés à la diversité qui le compose, il est une sorte de superposition quantique d’états (tons, modes) se succédant au fil de l’histoire musicale.

## Conventions et langage

Le Grand espace tonal est un modèle théorique s'appuyant sur les concepts de super-tonalité et de tonalité chromatique. L'élaboration d'un tel modèle va de pair avec la création de nouvelles terminologies, et la formulation de concepts spécifiques.

En vue d'une meilleure compréhension de l'ouvrage, la table suivante décryptera le langage propre à cet essai : quelques règles pratiques en faciliteront également la compréhension.

Afin d'aérer et d'éclaircir les démonstrations à venir, l'impasse sera faite sur les notions théoriques élémentaires de l'harmonie musicale : la maîtrise de ces prérequis est nécessaire à la bonne compréhension de l'ouvrage.

### Préliminaires

- A. Nous utiliserons le contraste *minuscule*/minuscule/Majuscule pour différencier respectivement la *note*/la fonction d'accord/la Région tonale ayant pour fondamentale cette même note. On écrira par exemple la *dominante* pour la 5<sup>e</sup> note de l'échelle, la dominante pour le degré V, et modulation à la Dominante pour la région du V.
- B. Ne sera jamais utilisé dans cet essai le terme de gamme. Terme trivial à connotation pratique (positions, schémas de gammes, etc.) et dépourvu de toute portée sémantique. On lui préfère les termes :
  - d'échelle pour ses symboliques scalaires (intervalles) ;
  - de système pour le développement harmonique (fonction, zone, régions, espace tonal, etc.).
- C. Le cadre tonal propre à l'ouvrage préférera le plus souvent le terme de nuance à celui de mode : la pensée exprimée n'étant généralement pas modale, il est nécessaire de maintenir présente l'idée de dépendance au centre tonal.
- D. **Fonctions harmoniques** : elles déterminent le principe d'harmonie directionnelle en attribuant à chaque degré une fonction suivant une progression donnée (fonctions pré-dominante, dominante, plagale, tonique et fonction sus-dominante mineure).

CYRIL ACHARD

**Utilisation mélodique :** type de fonctionnalité ordonnée par logique linéaire selon les règles de conduites de voix et indépendamment de toutes règles fonctionnelles – concerne la ou les notes, et non le degré.

**Fonction mélodico-harmonique :** la fonctionnalité est d’origine mélodique, mais l’action est suffisamment décisive et orientée harmoniquement pour mériter le titre de fonction harmonique.

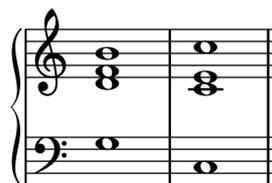
- E.** Pour des raisons de spatialisation tonale, les modes et échelles de modes (*chord-scale*) seront nommés suivant la région tonale définie par leur finale, comme suit : dorien Tonique, mineur naturel Sus-Tonique, mineur harmonique Médiane, mineur mélodique Sus-Dominante, etc. Il s’agit d’indiquer précisément le référentiel à partir duquel envisager l’origine scalaire de l’accord (emprunt). Cela a pour effet de proposer une vision plus horizontale, relationnelle et harmonique au cœur d’un complexe tonal donné. Par opposition à la considération verticale privant le degré de son rapport à l’espace tonal (mode dorien, mode lydien, etc.).

Voici quelques exemples, en Do majeur, pour se familiariser avec ce nouvel élément de langage :

- **mineur harmonique Sus-Tonique :** l’échelle est celle de Ré mineur harmonique. Le plus souvent à la place du mode de La phrygien majeur avec VI7.
- **mineur mélodique Sus-Dominante :** l’échelle est celle de La mineur mélodique, pour Ré Bartók avec II7<sup>#11</sup>, pour Fa<sup>#</sup> locrien 9 avec  $\sharp$ IVm<sup>9/b5</sup>, etc.
- **dorien Tonique :** l’échelle est celle de Do dorien. Le plus souvent à la place du mode de Fa mixolydien avec IV7.

Similairement, on nommera de façon transversale un degré particulier, dans une tonalité voisine donnée. Par exemple, toujours en Do majeur : « 6<sup>te</sup> allemande mineur Médiane » pour le degré bVI7 appartenant à la tonalité de la Médiane mineure, soit l’accord C7 envisagé depuis la tonalité passagère de Mi mineur.

- F.** La notation des exemples musicaux sera disposée sur une ou deux portées : en clé de sol ou en *score* piano. On appelle la voix du dessus la voix de soprano, et tout en bas la voix de basse. Entre les deux se situent l’alto et le ténor qui complètent les notes des accords ou le système polyphonique de combinaison de voix.



V7 I

LE GRAND ESPACE TONAL

Ici, le soprano résout la *sensible* sur la *tonique*; l’alto complète la résolution du triton tonal, *sous-dominante* sur *médiate*; au ténor, la 5<sup>te</sup> de V7 descend sur la fondamentale du degré I. La voix de basse décline le geste caractéristique de la cadence parfaite : *dominante* vers *tonique* par 5<sup>te</sup> descendante.

- G. Cet essai développe le concept de zones tonales, définissant des familles d’accords regroupés selon une forme et une humeur voisine. « Zone tonale » ne devra pas être confondu avec « région tonale », notion renvoyant à la géographie tonale (ton du IV, ton du V, etc.)
- H. « Mode » (avec majuscule) sera utilisé dans le cadre tonal majeur ou mineur (Mode majeur, Mode mineur); « mode » (en minuscules) pour les échelles ordinaires ionienne, dorienne, phrygienne, etc.

### Raccourcis et symbolique

- Les dominantes secondaires seront notées V/II, V/III, etc. Par exemple, en Do majeur :

The image shows a musical staff with three chords. Above the staff are the labels C, D7, and G. Below the staff are the Roman numerals I, V/V, and V. The first chord (C) is a triad with notes C, E, G. The second chord (D7) is a dominant seventh chord with notes D, F#, A, C. The third chord (G) is a triad with notes G, B, D.

- Les renversements sont chiffrés V/3, V/5, etc. Par exemple, toujours en Do majeur : F/A = IV/3, D/C = II/7, Dm/A = IIm/5, etc.
- Sub.V7<sup>b9</sup> *s.f.* pour « substitut de l’accord de 9<sup>e</sup> mineure de dominante sans fondamentale » (VII<sup>o</sup>7 et ses 3 renversements).
- Certains raccourcis d’écriture utiliseront l’expression modulation au V, modulation au IV, etc., respectivement pour modulation à la Dominante, à la Sous-Dominante, etc.

### Lexique

- Accord/degré** : un degré peut porter différentes natures d’accords.
- Approche (accord d’)** : accord de tension, exploitant la proximité de ses voix par rapport à celles de l’accord cible.
- Approche contrapuntique (accord d’)** : type d’accord d’approche dont l’enchaînement vers l’accord cible est spécifiquement régi par les règles contrapuntiques de résolutions d’intervalles instables.
- Balancement (accord de)** : accord dont la proximité des voix permet l’enchaînement répété avec l’accord cible. C’est un accord d’approche en position faible.

CYRIL ACHARD

**Basse fondamentale** : c’est la note qui porte le nom de l’accord quel que soit le renversement utilisé.

**Cadence secondaire** : préparation de la dominante secondaire par la « pré-dominante secondaire » participant du phénomène de tonicisation (II-V/IV, IV-V/VI, etc.).

**Code tonal** : c’est le formalisme reliant la résolution du triton tonal sur la 6<sup>te</sup> tonique, à l’expression de sentiment tonal.

**Dominante secondaire** : tout autre accord 7<sup>e</sup> en fonction dominante, autre que l’accord de dominante-tonique.

**Dominante-tonique** : l’accord de 7<sup>e</sup> de dominante correspondant à V7 du ton central.

**Échange inter-modal** : basculement d’un centre tonal vers son homonyme, soit entre Mode majeur et Mode mineur.

**Échange modal** : s’opère à un niveau inférieur à l’échange inter-modal, soit au sein d’un simple degré.

**Environnemental (accord)** : la propriété d’accord environnemental se rapporte à tout accord participant usuellement du discours tonal en vertu de sa seule couleur. Celle-ci justifiant l’intégration de l’accord dans le paysage tonal indépendamment de sa fonctionnalité originale (harmonique ou mélodique). Les accords environnementaux sont issus des tons éloignés.

**Fonction** : regroupement d’accords jouant le même rôle dans la chaîne fonctionnelle tonale (mécanisme cadentiel). Il existe quatre fonctions principales : pré-dominante, dominante, tonique, plagale.

**Homonyme** : deux Modes partageant la même tonique.

**Humeur/Couleur tonale** : cette notion renferme à la fois l’idée de couleur et l’état de stabilité relative d’un degré au sein du cercle tonal. Cet état confère au degré une humeur particulière, indépendamment des mécanismes de tension/détente propres aux fonctionnalités tonales.

**Notes fonctionnelles tonales** : *sensible* et *tonique*, pour leur activité au sein du mécanisme cadentiel (IV-V-I, II-V-I, etc.).

**Nuance modale** : lorsqu’un degré diatonique emprunte une coloration étrangère, ou lorsqu’une progression importe un degré depuis une échelle voisine. Le phénomène est mélodique et non fonctionnel.

**Polarisation** : déplacement provisoire du centre tonal. Une progression ou cadence peut être polarisée vers les tons de la Sus-Tonique, de la Médiate, de la Sous-Dominante, etc.

**Position faible/forte** : liée au rythme harmonique dans la mesure ou la carrure et aux notions de temps faibles/forts.

**Préparation (accord de)** : autre appellation pour les accords à fonction de pré-dominante.

**Progression modale** : s’oppose à cadence modale, par son caractère non conclusif. Cela relève plus du balancement que de la pure cadence.

**Région tonale** : espace tonal satellite du ton central. Une région tonale correspond à un ton voisin ou éloigné dont la *tonique* peut être indistinctement une des 12 notes de l’échelle chromatique. On utilise le terme « région » lorsqu’il s’agit de commenter un évènement harmonique polarisé vers un ton voisin ou étranger. Par exemple, en Do majeur : cadence plagale dans la région de la Sus-Tonique, pour IV-I dans le ton de Ré mineur.

**Sensibles diatoniques** : notes à tension attractive alimentant les foyers tensionnels des Modes majeur et mineur. Cela comprend la *sous-dominante* en Mode majeur, la *sus-dominante mineure* en Mode mineur, et la *sensible* (3<sup>ce</sup> de V7) des deux modes homonymes.

**6<sup>te</sup> (accord de)** : disposition correspondant à l’état de premier renversement d’une triade.

**6<sup>te</sup> et 4<sup>te</sup> de cadence (ou d’appoggiature)** : forme appoggiaturée du degré V, traduisant une amplification de la fonction dominante. Sa structure est celle d’une triade de tonique posée sur la dominante, sa fonction prépare l’arrivée de V7.

**6<sup>te</sup> tonique** : 6<sup>te</sup> caractéristique des degrés à fonction de tonique en Mode majeur (I et VI) et mineur (I). Intervalle formé par la *médiane* et la *tonique* du ton, c’est l’harmonie résolutive du triton tonal.

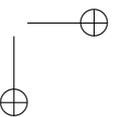
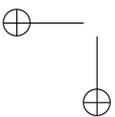
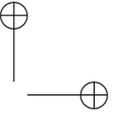
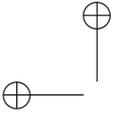
**Spirale tonale** : effet gravitationnel entraînant chaque degré du périmètre tonal dans l’engrenage de la chaîne fonctionnelle tonale, processus s’accélération à l’approche du noyau final (II(IV)-V-I).

**Tonicisation** : procédé harmonique agissant par anticipation, à travers l’emploi d’une dominante-secondaire. L’accord visé est ponctuellement assimilé à un accord de tonique secondaire.

**Tonicisation inversée** : la dominante-secondaire suit la tonique secondaire, plutôt que de la précéder.

**Triton/Triton tonal** : un triton est un intervalle relatif (trois tons). Le triton tonal est absolu : il définit l’intervalle entre la *sous-dominante* et la *sensible* du ton.

**Zone tonale** : catégorie structurelle de classification d’accords partageant une même humeur tonale (forme, couleur, état de stabilité identique).



# Chapitre I

## Principes généraux

### 1. L'expérience musicale : une expérience immanente

*La Perception de la musique* de Robert Francès résulte de recherches et d'expériences menées dans la continuation des travaux de Helmholtz<sup>2</sup>. Dans ses études, R. Francès s'attache à mettre en évidence l'origine sociologique et culturelle du système musical occidental. Il qualifie de « seconde nature » la compréhension et l'interprétation des *éléments* sur lesquels se fonde la compréhension musicale : « Le son musical lui même a pour substrat physique des rapports de fréquences simultanés (en tant qu'il possède un timbre) et successifs (dans la mesure où sa hauteur est fluctuante) »<sup>3</sup>.

Ici est évoquée l'impossibilité pour l'oreille humaine de percevoir un son fondamental dans sa pureté originelle. Le son reconstitué n'est qu'une fusion d'un son fondamental et de ses harmoniques. De cela découle un constat : la négation du pur sentir musical et d'universalité biologique d'une sensorialité musicale. « Le sentiment de tonalité est engendré par une pratique prolongée des séquences tonales de sons, principalement des harmonies. Mais le son isolé, à son tour, finit par être tonalement situé : sur quelques sons, on projette une hypothèse ou une interprétation tonale. De même, le sentiment tonal confère aux notes des vections conformes aux attractions qu'a fait naître l'audition fréquente des enchaînements usuels. »<sup>4</sup>

Tout ne serait qu'accommodation et apprentissage implicite, puis recombinaison paradigmatique engendrant habitude et assimilation : « C'est dire que toute perception musicale est faite d'un jeu de références à des éléments formateurs pré-

---

2. HELMHOLTZ, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863, Braunschweig, F. Vieweg.

3. Francès, Robert, *La Perception de la musique*, 1984, Paris, Vrin, p. 384.

4. *Ibid.*, p. 382.

CYRIL ACHARD

existants. Le relief de l’atonalisme lui vient de sa relation à la musique tonale. »

Il y a fabrication humaine du concept d’atonalisme par opposition à une nature tonale (ou modale, selon la culture) inhérente à l’oreille humaine : « Mais quelle illusion, aussi, de croire qu’un langage soit un pur commencement, ne soit accueilli par aucune attente déterminée! ». Il ne s’agit plus de vouloir affirmer le caractère absolu des éléments et du système musical, il faut se rendre à l’évidence : la signification musicale est relative. L’homme crée son modèle, pur phénomène *ad hoc* que cette abstraction musicale.

Certains, comme R. Francès, pensent que la perception tonale est affaire d’acclimatation débutant dès l’enfance avec l’écoute de chants maternels en tons majeurs, offrant une récurrence des degrés I et V. Le premier durant statistiquement plus longtemps que le second. D’autres, plus nombreux et plus anciens, s’appuient sur des propriétés physico-mathématiques et acoustiques qu’il serait inutile de rappeler ici. La plus marquante concerne le principe de résonance naturelle des corps sonores – avec Rameau comme chef de file.

Il existe une troisième voix. Certains théoriciens, comme N. Meeùs<sup>5</sup>, considèrent à l’inverse que les concepts de tonalité et de fonction d’accords ne sont en aucun cas absolus, mais conséquents et dépendants des progressions considérées. Pour Heinrich Schenker, il existe une articulation mélodique fondamentale, associée à une arpégiation immuable de basse entre degrés séparés d’une 5<sup>te</sup>.

La perception tonale serait un absolu-relatif. N’est-ce pas le lot de toute vérité?

Autant accepter que les données du problème nous sont imposées et qu’il faut composer avec, puisqu’il n’y a de vérité qu’à échelle humaine. L’objectif premier du modèle tonal présenté dans cet ouvrage est de faciliter la compréhension et l’utilisation du langage harmonique moderne et jazz. Qu’elle soit transcendante ou découle de nos propres dispositions à l’accoutumance, l’harmonie musicale nous précède, c’est bien grâce à cela que nous pouvons écrire et disserter à son sujet.

## 2. L’origine de la matrice

### Majeur par nature

Qu’une sonorité majeure ou mineure ait été utilisée et favorisée à un stade originel de la pratique musicale, demeure une question insoluble. De quelle pra-

---

5. MEEÛS, Nicolas, *Vecteurs harmoniques – Essai d’une systématique des progressions* in *Fascicules d’Analyse Musicale I/3*, 1988, Bruxelles, p. 87-106.

LE GRAND ESPACE TONAL

tique musicale, dans quel contexte, de quelle culture et civilisation parlons-nous ? Dans la conclusion de sa *Genèse de la tonalité musicale classique*<sup>6</sup>, Armand Machabey, sur la musique et l’art en général, a cette formule : « Les règles de l’Art sont, comme toujours, en retard sur la pratique... » Un retard sûrement accompagné d’un lot d’approximations.

D’un point de vue acoustique, la résonance naturelle du corps sonore exprime un penchant vers une échelle majeure, si l’on arrête la considération à ses cinq premiers nombres : 1-8<sup>ve</sup>-5<sup>te</sup>-8<sup>ve</sup>-3<sup>ce</sup>. Ces quatre premières harmoniques, qui servirent de base à la construction ramiste de l’édifice de tonalité majeure, semblent indiquer que l’accord parfait naturel est majeur. Néanmoins, dans son étendue pratique, l’échelle naturelle est chromatique. Bien qu’il faille pour cela en écarter certains degrés totalement étrangers à notre système occidental (ceux respectant les correspondances harmoniques naturelles avec le corps sonore), voilà qui fragilise encore un peu plus toutes les tentatives d’identification purement acoustique d’une tonalité naturelle – sous-entendue diatonique.

Si l’on considère le tétracorde archaïque grec (*mi-ré-do-si*), il est mineur. Dorien, devenu, de façon biaisée, phrygien pour les latins. Encore faut-il ne considérer que sa forme diatonique, puisqu’il en possède deux autres, chromatique et enharmonique. Quant à la modalité grégorienne, elle utilise soit un *genre*, soit l’autre – les *protus* et *deuterus* sont mineurs, les *tritius* et *tetrardus* majeurs.

Plus tard, avec l’avènement de la tonalité, les Modes se réduiront au nombre de deux : majeur et mineur. Le seul de ces deux Modes ayant une origine harmonique intrinsèque du fait de son échelle, est le Mode majeur. L’échelle mineure harmonique n’est qu’une imitation, une réplique calquée sur le ton de Do majeur, depuis le mode d’église dominant, le mode de La. Ce mode de La (mineur) marque la fin de la mobilité acquise au fil du temps par la note *si* au sein du mode de Ré – *si* ou ♯, au gré des volontés contrapuntiques. D’ailleurs, la locution « mineur naturel » ne prendrait-elle pas sa source dans son ascendance majeure ?

Tout cela est certes complexe et nous éloigne de notre objectif, la question tonale, traitée à partir des données qui sont les nôtres : l’échelle diatonique majeure et sa relative mineure. L’une contenant l’autre en germe, en quelque sorte.

Notre système tempéré propose un alphabet à douze sons, parmi lesquels nous avons privilégié une série de sept notes, dont l’inter-dépendance puise sa force dans un centre tonal, à travers l’autorité d’une seule note : la *tonique*. Du point de vue de l’analyse et de la pratique musicales et au delà du principe naturel imposant une matrice naturellement majeure, il y a bien un cadre d’écriture en Mode

6. MACHABEY, Armand, *Genèse de la tonalité musicale classique : des origines au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1955, R. Masse.

CYRIL ACHARD

majeur, un autre en Mode mineur, tous deux intégrant un vocabulaire et une syntaxe propres.

Nous désignons par majeure ou mineure la nature d’un mode selon que la cadence conclusive produisant la sensation de repos se fasse sur une tonique majeure ou mineure. Il y a pour cela plusieurs raisons : le rythme harmonique, les cadences intermédiaires, et la récurrence du degré I dans le parcours harmonique. Par conséquent, *Summertime*/G. Gershwin est écrit en La mineur et non en Do majeur, par exemple.

Il est bien sûr possible d’avoir des structures mixtes avec une section en majeur, une autre en mineur, mais à l’intérieur de chacune, l’analyse se définit par un mode d’écriture unique. *Bernie’s Tune*/B. Miller, par exemple, propose deux parties A en Ré mineur, et une partie B en Si $\flat$  majeur (modulation à la Sus-Dominante). Dans *My Favorite Things*, Richard Rodgers fait succéder aux deux premières sections A en Mi mineur, huit mesures de la section B dans le ton majeur homonyme.

Il existe donc deux seuls cadres d’écriture tonale (le Mode majeur et le Mode mineur, nous y reviendrons) et nous savons comment les identifier. Bien que leurs grammaires soient très proches, quelques différences subsistent et vont favoriser leur rencontre. Car il existe bien une possibilité d’enlacements, lorsque l’un épouse les particularités de l’autre. L’intégration du vocabulaire mineur dans le Mode majeur est la particularité fondamentale de l’Espace tonal majeur. Dans l’absolu, cet espace n’est ni majeur, ni mineur : c’est sur la porosité des frontières que repose son élaboration. Le système majeur est inclusif, le Mode mineur exclusif. Pourquoi un Mode absorbe-t-il l’autre et non l’inverse ? C’est ce que nous allons étudier dans ce qui suit.

### Un lacs de chemins harmoniques

Lorsqu’on compare la richesse en degrés chromatiques de ces deux modes d’écriture, on constate une population supérieure dans le modèle majeur, conséquence de l’intégration de l’harmonie mineure homonyme en son sein. Ce qui intéresse le modèle majeur, ce sont les chromatismes importés (bVI, bIII, bVII) que possède l’homonyme mineur, et qui viennent enrichir ses possibilités syntaxiques. Nous étudierons dans le prochain chapitre tous les visages de ce chromatisme flamboyant.

Quant au modèle mineur, il demeure replié sur lui même, se suffit de son propre lexique, de ses modulations (passagères) aux tons de la Dominante et Sous-Dominante, de ses 6<sup>tes</sup> augmentées, de ses degrés napolitains, et de ses emprunts aux échelles voisines (nuances modales).

LE GRAND ESPACE TONAL

Le Mode majeur est insatiable, il englobe toutes les possibilités offertes par l’harmonie mineure. Son parcours tonal riche et varié, empruntant des voix transversales, est un véritable labyrinthe de chemins harmoniques. Si le système majeur est plus propice à la mixité, il semblerait que cela ait trait à la solidité et à la force attractive de son accord tonique, consécutives à la présence du triton tonal dans l’échelle majeure. L’harmonie majeure est la seule capable de résister aux assauts d’éléments étrangers à son système : son centre tonal n’en sera jamais ébranlé.

Pour preuve de cette stabilité harmonique supérieure, analysons les deux cadences parfaites homonymes :

The image displays two musical diagrams side-by-side. The left diagram, labeled 'Majeur', shows a G7 chord in the treble clef and a C chord in the bass clef. Above the treble staff are the labels 'G7' and 'C', and below the bass staff are 'V7' and 'I'. The right diagram, labeled 'Mineur', shows a G7 chord in the treble clef and a Cm chord in the bass clef. Above the treble staff are the labels 'G7' and 'Cm', and below the bass staff are 'V7' and 'Im'. Both diagrams use a grand staff (treble and bass clefs) to show the chord voicings.

Dans la cadence majeure, la résolution du triton tonal traduit un double mouvement par proximité de voix (*si-do, fa-mi*), contre une simple sensibilisation dans la mineure (*si-do*). Le sentiment d’affirmation tonale est physiquement plus fort en tonalité majeure : le mouvement par demi-ton diatonique (*fa-mi*) dans V7-I est plus conclusif que celui par ton entier (*fa-mib*) au sein de V7-Im. Pour cette raison, l’accord de tonique majeur semble plus stable, plus solidement ancré au cœur de l’espace tonal. En Mode majeur, aucun événement harmonique modulant n’affectera jamais la persistance du sentiment tonal.

### 3. L’idée de centre tonal

La tonalité majeure ne sera envisagée dans un premier temps qu’à travers l’ensemble de ses sept degrés diatoniques. Ce n’est qu’après avoir incorporé le complément chromatique dans ce premier ensemble que se dessineront les contours du Grand espace tonal.

Lorsque la notion scalaire de tonalité cède sa place à l’idée de centre tonal, c’est afin de souligner à quel point celui-ci doit être appréhendé comme un véritable puits attractif de forces dynamiques. Ces forces – cadences, attractions mélodiques, modulations, etc. – et les divers éléments qui les génèrent – notes, degrés, accords –, se définissent selon une hiérarchie de proximité par rapport au cœur du système représenté par le centre tonal. Ce système repose sur un principe fondamental et dualiste : l’opposition (comprendre : la succession) entre différents types d’états, stables et (moyennement) instables. Ce qui n’est pas sans rappeler les propos d’Héraclite : « *Polemos* est le père de toutes choses. »

CYRIL ACHARD

La totalité musicale, dans ses composantes harmoniques, mélodiques et rythmiques, développe une forme de syntaxe dont il est difficile de nier la sensation commune. L'élaboration et la codification d'un tel langage débute en Europe dès le XII<sup>e</sup> siècle. Que cette perception soit culturelle – donc empreinte de réflexes d'attentes – ou de nature absolue et inscrite dans l'oreille humaine, elle n'en détermine pas moins le sentiment musical, fait de mouvements et de repos, de tensions et de détentes, de polarités et d'oppositions, de confirmations et de surprises. Plutôt que de tenter de donner une explication théorique ou métaphysique à l'origine de la gravitation engendrée par l'accord de tonique, nous nous limiterons à admettre son existence par son effectivité. Les tentatives d'explications sont multiples, comme nous l'avons déjà évoqué.

L'élaboration du sentiment tonal, tel qu'il s'est construit au fil du temps, est en grande partie liée aux moyens artistiques et aux outils d'expression musicale. La conclusion d'une œuvre n'est soumise à aucun enchaînement obligé, elle est par conséquent libre de tout mouvement : toute possibilité de prolongement de l'accord de tonique final ne peut logiquement être exclue par la nature. La cadence parfaite ne doit guère son caractère conclusif qu'à la volonté du compositeur. Il est toutefois intéressant de souligner certaines singularités liées à la place de la *tonique* au sein de l'heptacorde majeur.

### La tonique et le discernement tonal

Les deux cadences conclusives (plagale et parfaite) sont diamétralement opposées par rapport à leur accord résolutif. Cette *tonique* est symétriquement placée au centre de l'espace tonal, position significative :

Cadence parfaite		Cadence plagale	
V	I	IV	I

Position pendulaire de la *tonique*

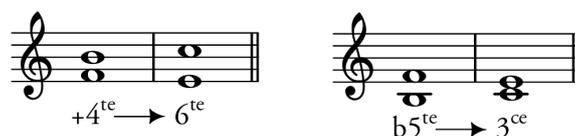
La résolution du triton tonal semble engendrer la dépendance de tous les degrés à l'accord de tonique. L'attraction de 5<sup>te</sup> descendante à la voix basse ne serait, de ce fait, qu'un phénomène secondaire et concomitant :



Échelle de Do majeur

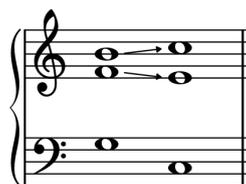
L'échelle est première, elle engendre le triton tonal, dont la résolution contrapuntique sur la 6<sup>te</sup> *tonique*, suggère l'accord de tonique :

LE GRAND ESPACE TONAL



Résolution du triton tonal sur la 6<sup>te</sup> tonique et son renversement pour b5<sup>te</sup> vers 3<sup>ce</sup>

L'ajout de la basse sous le triton, utilisant la dynamique du cycle des 5<sup>tes</sup>, est une évolution verticale du traitement de la dissonance :



V7 I

Ajout de la basse sous le triton

Envisagée en tant que 7<sup>e</sup> du degré V, la *sous-dominante* (*fa*) est appelée dissonance première. Cependant, ce n'est ni la dissonance isolée, ni la *sensible* seule qui engendre l'attraction naturelle de ces deux notes – respectivement vers la *médiate* et la *tonique* – mais uniquement la résolution de leur intervalle associé (triton tonal) à travers les mouvements contrapuntiques caractéristiques. Explication parfaitement résumée par J.L. Leleu lorsqu'il écrit :

Il n'est pas exagéré de dire que la tonalité reposait même toute entière sur une certaine interprétation du triton, le seul de tous les intervalles contenus dans l'échelle heptatonique naturelle qui n'y soit présent qu'une seule fois. Le propre de l'oreille tonale est en effet d'entendre l'intervalle de triton comme intervalle dissonant tendant à se résoudre chromatiquement (grâce aux deux demi-tons présents dans l'échelle) sur la consonance de 3<sup>ce</sup> inscrite dans l'accord du premier degré<sup>7</sup>.

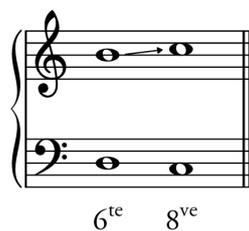
### Sur l'origine de la cadence parfaite

La *cadentia* 6<sup>te</sup>-8<sup>ve</sup> porte en elle les germes de la future fonction dominante, voire bien plus encore (se reporter au chap. II p. 27 pour les notions contrapuntiques). L'évolution vers la forme à trois voix est décisive.

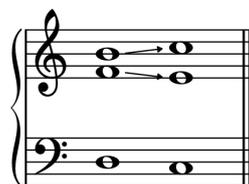
- La théorie contrapuntique enseigne qu'en phase résolutive, l'intervalle de 6<sup>te</sup> se porte naturellement vers l'octave : le *si* monte au *do* dans l'enchaînement naturel :

7. LELEU, Jean-Louis, *Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy – Une lecture de Sirènes* dans : Collectif, *Claude Debussy, Jeux de formes*, Paris, 2004, Éditions Rue d'Ulm, p. 193.

CYRIL ACHARD

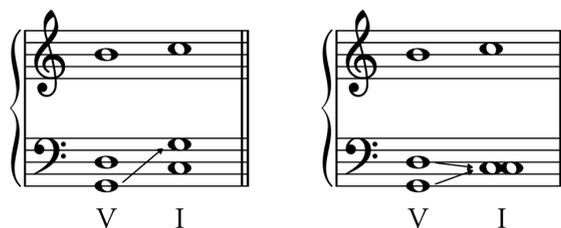


- À trois voix, le ténor (celui qui « tient » la mélodie) s’harmonise à la 3<sup>ce</sup> supérieure (*fa*). La pensée n’étant pas encore harmonique, la résolution du triton n’est pas associée à une cadence V-I :



Harmonisation du ténor à la 3<sup>ce</sup> supérieure

- Lorsque la voix de basse fait son apparition, la voix additionnelle passe sous le ténor. La 5<sup>te</sup> *sol-ré* devient une alternative possible à la 3<sup>ce</sup> *ré-fa*. Les contours de la future cadence parfaite sont ainsi clairement définis, bien qu’à ce stade nous ne puissions pas encore parler de fonction dominante :



Apparition de la voix de basse

L’exemple suivant (à quatre voix, voir ci-contre) illustre parfaitement l’évolution de la cadence parfaite depuis la *cadentia* 6<sup>te</sup>-8<sup>ve</sup> originelle.

La résolution de la consonance imparfaite (6<sup>te</sup>) vers la consonance parfaite (8<sup>ve</sup>) se situe toujours entre ténor et soprano. À la voix basse, le saut de 5<sup>te</sup> descendant (*clausula bassizans*) est déjà clairement identifié.

LE GRAND ESPACE TONAL

J. DESPREZ – *Missa Pange lingua, Kyrie I* – mes. 15-16

### La lutte des tons

La proximité d’armure entre un ton central et ses deux tons rivaux (tons de la Sous-Dominante et de la Dominante) rend nécessaire le besoin de faire entendre les notes *sensible* et *sous-dominante*. Do majeur doit lever l’ambiguïté et affirmer son statut de centre tonal en utilisant les notes *si* et *fa* afin de couper court à toute tentative d’affirmation des deux tons voisins : Fa majeur (*si $\flat$*  à l’armure) et Sol majeur (*fa $\sharp$*  à l’armure). La résolution du triton tonal (*falsivers mildo*) conforte ici son statut de phénomène primordial participant de l’élaboration du sentiment tonal.

L’enchaînement des degrés IV et V semble propice à renforcer l’autorité de l’accord de tonique. Ces deux degrés contiennent l’une et l’autre des deux notes permettant l’identification de l’unique centre tonal. Si la demi-cadence (I-V) sonne comme une cadence plagale au ton de la Dominante, et la cadence plagale comme une demi-cadence au ton de la Sous-Dominante, alors la progression IV-V-I semble indiquer à elle seule la direction tonale.

### La théorie schenkérienne

Elle définit l’Espace tonal (*Tonraum*) comme un périmètre sonore élaboré à partir d’une unité abstraite (note ou accord). Bien que le modèle du Grand espace tonal se définisse tout autrement (extension du périmètre tonal diatonique vers un horizon chromatique), il y a dans la théorie schenkérienne la confirmation d’une cause première à cette attraction gravitationnelle engendrée par l’accord de tonique (centre tonal). Selon le théoricien, l’accord de dominante est comme inscrit dans les gènes de l’harmonie de tonique – voire dans les gènes de la simple note *tonique*, si l’on se réfère au concept ramiste de son principal.

CYRIL ACHARD

Le mouvement I-V-I – arpégiation de la basse, ou *Bassbrechung* – est une sorte de cadence originelle, issue du prolongement naturel de la tonique, à travers la lecture horizontale de sa triade :

I            (V)    I

Arpégiation de la basse – *Bassbrechung*

Pour Schenker, le premier espace tonal d’une composition naît du remplissage – *mi-ré-do* : l’*Urlinie* – entre les notes extrêmes d’une triade (arpégiation de la basse) :

I            V            I

Premier espace tonal – *Urlinie*

### Vers une tonalité majeure chromatique

On l’a vu, en tonalité de Do majeur, le triton harmonique profite de la position avantageuse des notes *si* et *fa* (tensions attractives) par rapport aux notes *do* et *mi* (notes résolutive). Cette inclination mélodique (dans un sens comme dans l’autre) pour la *sensible* et la *sous-dominante* se prolonge au-delà de la seule résolution V7-I, mais impacte tout autre accord comportant l’une ou l’autre de ces deux notes attractives. Si l’on ajoute à cela l’attractivité de tout son vers le principe fondamental qui l’engendre, soit une 5<sup>te</sup> plus bas (origine acoustique du cycle des 5<sup>tes</sup>), certains accords (dominante) seront particulièrement prédéterminés à tendre vers un autre accord en particulier – à l’exception de l’accord de tonique, symbole d’immobilité parfaite et somme de tous les possibles, ce qui lui autorise tout type de déplacements non subordonnés.

Par imitation du modèle heptacordal originel, parfaitement symétrique et centré sur la *tonique*, d’autres *sensibles* secondaires viennent enrichir la population tonale – par exemple, en Do majeur, les *fa#* et *sol#* imitant le rapport *sensible-tonique*, respectivement avec les degrés V et VI.

Le mécanisme est ancien : il remonte à la *musica ficta* (Moyen Âge tardif), avec l’introduction de nombreuses altérations dans le but de modifier certains intervalles et d’en éviter les dissonances. Il faut, pour pouvoir justifier les *cadentiae*, diéser ou bémoliser certaines notes pour respecter les règles contrapuntiques –

LE GRAND ESPACE TONAL

plus particulièrement dans le type qualifié de *causa necessitatis* (pour la nécessité), se rapportant exclusivement à l’emploi de bémols afin d’éviter les dissonances, c’est-à-dire les 8<sup>ves</sup> augmentées ou diminuées, les 5<sup>tes</sup> diminuées et les 4<sup>tes</sup> augmentées. De la même façon que l’enseigne le contrepoint avec ses intervalles *apendans* (instables, appelant une résolution), l’harmonie tonale développe, pour contrebalancer la charge gravitationnelle de son centre tonal, divers mécanismes attractifs (cadences secondaires, ornements, emprunts, etc.), ce qui a pour conséquence l’évolution constante du vocabulaire et de la syntaxe tonale. Ainsi, dans une logique de variété dans l’unicité, le modèle diatonique initial devient chromatique, accroissant son dynamisme harmonique et permettant la conception d’une pensée tonale étendue à l’image du Grand espace tonal.

Remarquons ici que le sujet central de cet ouvrage repose sur l’étude des graduels chromatiques majeur et mineur – lesquels définissent la carte géographique – et recensent la population tonale propre aux deux Modes. L’objectif est d’enrichir les harmonies diatoniques traditionnelles de possibilités chromatiques. Ces éléments ajoutés participent de la confirmation du sentiment tonal à travers divers mécanismes fonctionnels et mélodiques que nous définirons. Il va sans dire que la thématique des modulations franches et définitives ne sera pas abordée ici. Seules nous intéresseront les modulations passagères aux tons voisins, pour leur implication active au processus d’affirmation tonale (spirale tonale).

# Chapitre IV

## L’harmonie mineure

### 1. Pluri-diatonisme

Contrairement à l’harmonie fonctionnelle majeure se déployant dans le temps musical, il n’y a pas de fonctionnalité mineure temporelle qui soit régie par une seule et même échelle. D’un point de vue mélodique, il en va de même : il n’existe pas d’unique échelle mineure diatonique qui puisse traduire la réalité de l’écriture musicale. À défaut de posséder une structure harmonique homogène, le Mode mineur doit être appréhendé comme un modèle composite combinant différentes nuances juxtaposées (mineure naturelle, dorienne, phrygienne, mineure harmonique et mélodique) et partageant une tonique commune. C’est pour cela que nous qualifierons ce modèle de système. Si la tonalité majeure est diatonique, le système mineur lui, s’appuie sur un modèle pluri-diatonique combinant plusieurs échelles diatoniques homonymes.



Échelle pluri-diatonique de Do mineur

Dans la suite de cet ouvrage, à propos des noms propres à chaque degré pluri-diatonique mineur, nous utiliserons la terminologie suivante :

<b>I</b>	<i>tonique</i>	<b>V</b>	<i>dominante</i>
<b>bII</b>	<i>sus-tonique mineure</i>	<b>bVI</b>	<i>sus-dominante mineure</i>
<b>II</b>	<i>sus-tonique</i>	<b>VI</b>	<i>sus-dominante</i>
<b>bIII</b>	<i>médiate mineure</i>	<b>bVII</b>	<i>sous-tonique</i>
<b>IV</b>	<i>sous-dominante</i>	<b>VII</b>	<i>sensible</i>

CYRIL ACHARD

## 2. Les différentes identités mineures homonymes

Le vocabulaire et la syntaxe mineures se nourrissent de la pluralité des différentes échelles diatoniques mineures suivantes :

**L'échelle mineure naturelle** : le socle de base de l'échelle pluri-diatonique mineure.

**L'échelle mineure harmonique** : l'organe fonctionnel.

**Les échelles dorienne et phrygienne** : les tonalités modales homonymes.

**L'échelle mineure mélodique** : l'outil mélodique.

### L'échelle mineure naturelle

C'est le socle, le point de départ de l'organisation tonale mineure. Son échelle est identique à celle du mode éolien. Enrichie d'accents empruntés aux autres identités mineures, elle devient pluri-diatonique.

### L'échelle mineure harmonique

Son action est liée à la fonction du degré V7, absent de l'organisation mineure naturelle. Son usage ne s'envisage pas dans la durée en contexte tonal (à moins d'un balancement I-V7 qui se répéterait). Son emploi, conditionné au seul usage de la *sensible*, est lié à une nécessité fonctionnelle, et se traduit par l'emploi des degrés V7 et VII°7 – nécessité plus rarement mélodique avec le recours au degré bIII#5. On utilise le mineur harmonique pour faire une cadence parfaite, enrichir une progression d'une sonorité propre (V7), voire se servir d'une basse de passage (VII°7, Im/7M), à travers le rehaussement de la *sous-tonique* devenant *sensible* (depuis l'échelle mineure naturelle) : une fois la résolution linéaire exécutée, ce mode perd toute sa raison d'être.

### Les tonalités modales homonymes

Les échelles *dorienne* et *phrygienne* permettent d'accéder aux « tonalités modales parallèles ». Elles sont liées au ton central de façon horizontale, en nourrissant l'harmonie mineure d'accords cadentiels modaux, mais également en enrichissant certains degrés de nuances mélodiques par le biais de phénomènes ponctuels verticaux. Leur apport est harmonique et mélodique.

### L'échelle mineure mélodique

Autre échelle passagère : son emploi doit s'envisager comme une volonté d'extension du mode dorien. La désignation dorien 7<sup>e</sup> majeure est très explicite pour cela. Son appellation ancienne de mineur ascendant, liée à son essence mélodique, est désuète.

On recourt à cette échelle :

- lorsque le donné mélodique emprunte les *sus-dominante* et *sensible* ;
- lors de l’utilisation d’accords spécifiques comme  $IV7^{\#11}$ ,  $Im^{maj13}$  ou  $VI\emptyset^9$ .

Les degrés de l’échelle mélodique ne sont jamais en relation fonctionnelle avec le cheminement harmonique du morceau – à l’inverse de l’échelle mineure harmonique dont les degrés V7 et VII°7 participent à l’activité fonctionnelle. L’utilisation du mineur mélodique comme cadre d’écriture tonal est une erreur d’appréciation : l’orientation dorienne s’y substitue le plus souvent. Son emploi dans un cadre d’écriture en mineur est très rare : la cadence faurénne (voir chap. VI p. 117 et 118) semble être la seule cadence exclusivement inscrite dans le genre mineur mélodique.

### Modes et mode d’écriture

Éolien est une référence scalaire réservée à un cadre d’écriture modal, au même titre que lydien, mixolydien, etc. L’échelle mineure naturelle est le socle de base d’un complexe harmonique permettant l’écriture en contexte tonal. On utilisait autrefois le terme mode (pièce écrite en Mode majeur ou Mode mineur) afin de signifier la nature d’un cadre d’écriture, majeur ou mineur : notre essai reprend cette terminologie, en précisant Mode avec majuscule.

Toutefois il faut bien garder à l’esprit qu’une écriture en Mode mineur englobe différentes nuances harmonico-mélodiques permises par la richesse de l’échelle pluri-diatonique : c’est pour cette raison que le Mode mineur doit être assimilé à un système composite. L’usage du terme Mode est à envisager ici au sens large : Mode englobe différents modes (au sens scalaire du terme, comme l’exprime le *chord-scale* des américains).

Ainsi :

- on dira d’une pièce écrite en La majeur que : *la* est le ton (hauteur) et *majeur* est le Mode.
- on dira d’un morceau écrit en La mineur que : *la* est le ton (hauteur) et *mineur* est le Mode.
- on préférera parler de mode de La éolien pour l’usage de l’accord statique  $Am^{b13}$ , ou bien d’une cadence éolienne  $bVII7-Im$ .

### 3. Le nuancier mineur

La hiérarchie des degrés au sein des différentes identités diatoniques mineures permet une variété étendue de colorations harmonico-mélodiques, lesquelles alimentent le nuancier mineur d’autant de degrés disponibles. En voici la représentation par famille scalaire :

CYRIL ACHARD

Échelle/Tonalité	Hiérarchie des degrés						
Échelle mineure naturelle	Im7	IIØ	bIIIΔ	IVm7	Vm7	bVIΔ	bVII7
Échelle mineure harmonique	ImΔ	IIØ	bIIIΔ <sup>#5</sup>	IVm7	V7	bVIΔ	VII°7
Tonalité modale dorienne <sup>(1)</sup>	Im7	IIIm7	bIIIΔ	IV7	Vm7	VIØ	bVIIΔ
Tonalité modale phrygienne <sup>(2)</sup>	Im7	bIIΔ	bIII7	IVm7	VØ	bVIΔ	bVIIIm7
Échelle mineure mélodique	ImΔ	IIIm7	bIIIΔ <sup>#5</sup>	IV7	V7	VIØ	VIIØ

(1) extension de l'échelle mineure naturelle, à usage mélodique. Elle enrichit le Mode mineur naturel d'accords supplémentaires (IIIm7, IV7, bVIIm7<sup>b5</sup>).

(2) Autre nuance possible, à usage cadentiel principalement. Elle se signale à travers l'usage d'accords cadentiels phrygiens (bVIIIm, bII).

#### 4. Tonalité pluri-diatonique mineure

L'interpénétration des différentes identités mineures (nuancier mineur) à l'intérieur du système mineur conduit à l'élaboration d'une tonalité pluri-diatonique, dont voici la liste des différents degrés et accords correspondants :

Im7	Cm7
bIIImaj7	D♭maj7
IIIm7 <sup>b5</sup> – IIIm7	Dm7 <sup>b5</sup> -Dm7
bIIImaj7 – bIIImaj7 <sup>#5</sup>	E♭maj7-E♭maj7 <sup>#5</sup>
IVm7 – IV7	Fm7 – F7
Vm7 – V7	Gm7 – G7
bVIImaj7	A♭maj7
VIIm7 <sup>b5</sup>	Am7 <sup>b5</sup>
bVII(7) – bVIIIm7	B♭(7) – B♭m7
VII°7	B°7

Cette construction plurielle est l'étape intermédiaire entre l'harmonie mineure naturelle (matrice de base) et la phase ultime aboutissant au Graduel chromatique mineur (voir p. 86).

## 5. Sur l'emploi particulier de l'échelle mineure mélodique...

... de façon générale, et au-delà du cadre d'écriture en Mode mineur.

### Recours vertical

Dans les cas de figures suivants, son utilisation est dictée par :

- la spécificité d'un accord-mode qui dicte un choix de couleur spécifique à l'improvisateur (lydien augmenté, lydien dominant, super-locrien, etc.) :

CØ <sup>(9)</sup>	/	/	/	Mode correspondant :
				locrien 9.

- La présence d'une tension mélodique (t.m.) dont l'incidence verticale se traduit par l'emploi d'un accord 7<sup>#11</sup>, 7<sup>#9</sup>, Δ<sup>aug</sup>, etc. En voici un exemple :

D. ELLINGTON – *Take The A Train*

Le choix du 4<sup>e</sup> mode de La mineur mélodique (Ré lydien b7) est imposé par la note sol#. Sans cette tension mélodique, le choix du mode mineur mélodique s'avérerait superflu. On recourt, par logique tonale, à l'échelle dorienne Sus-Dominante (La dorien) sur II7.

### Recours horizontal

Il existe toutefois d'autres situations, où, à l'image d'emprunts aux modes dorien et phrygien, on recourt à un accord issu du mode mineur mélodique, suivant le principe de relation et de dépendance au centre tonal. Ces choix sont dictés par la position très précise de l'accord dans la géographie tonale. Leur usage dans cette perspective est une condition *sine qua non*. Prenons l'exemple de l'accord FmΔ :

#### Grille 1 : Tonalité de Do majeur

Dm7	G7	CΔ	C7
FΔ	<b>FmΔ</b>	CΔ	G7

CYRIL ACHARD

**Grille 2 : Tonalité de La<sup>b</sup> majeur**

Ab $\Delta$	D <sup>b</sup> $\Delta$	G $\emptyset$	C7
Fm	<b>Fm<math>\Delta</math></b>	Fm7	C7

**Grille 1 :** Le mode relatif à Fm $\Delta$  est le mineur mélodique, à cause du rapport de proximité à respecter entre le ton central (Do majeur) et le foyer tonal de l'emprunt (Do mineur naturel). Fm $\Delta$  est une extension du degré IVm7 (dorien du ton de Do mineur) coloré d'une 7<sup>e</sup> majeure. Cela renvoie à l'échelle mineure-mélodique sous-dominante (Fa dorien 7<sup>e</sup> majeure).

**Grille 2 :** Situation semblable en apparence. Le choix du mode associé à l'accord Fm $\Delta$  doit être rattaché au positionnement du degré dans l'espace tonal. Dans ce cas, en tant que degré relatif (VI de La<sup>b</sup> majeur), l'échelle correspondante est celle du mineur harmonique Relatif (Fa mineur harmonique).

De façon générale, le Mode mineur mélodique compense sa « non disponibilité » horizontale (fonctionnelle) par une extrême richesse verticale (mélodique). Si l'usage de l'échelle mineure harmonique repose sur les seuls modes phrygien dominant et éolien 7<sup>e</sup> majeure, l'échelle mélodique ne dispose pas moins de six coloris usuels :

<i>Chord scale construit à partir de</i>	Nom	Accord-mode	Intervalles
la 1 <sup>re</sup> note	dorien 7M	min $\Delta$ <sup>13</sup>	1-2-b3-4-5-6-7M
la 3 <sup>e</sup> note	lydien 5 <sup>aug</sup>	$\Delta$ <sup>5aug</sup>	1-2-3- $\sharp$ 4- $\sharp$ 5-6-7M
la 4 <sup>e</sup> note	lydien b7 (ou « Bartók »)	7 $\sharp$ <sup>11</sup>	1-2-3- $\sharp$ 4-5-6-b7
la 5 <sup>e</sup> note	mixolydien b13	7 <sup>9/b13</sup>	1-2-3-4-5-b6-b7
la 6 <sup>e</sup> note	locrien 9	$\emptyset$ 9	1-2-b3-4-b5-b6-b7
la 7 <sup>e</sup> note	super-locrien* ou altéré*	7 $\sharp$ <sup>9/b13</sup>	1-b2- $\sharp$ 2-3-b5-b6-b7

Les 6 *chord scales* utilisés dans l'échelle mineure mélodique

\*mode enharmonique

## 6. La classification structurelle mineure naturelle

Rappel : la classification structurelle repose sur la notion de zone tonale (se référer à chap. III p. 36). La zone étant un ensemble d'accords, cela n'a trait en aucun cas à la notion de lieu ou géographie tonale, réservé au concept de région tonale.

## Sur la différence entre Modes majeur et mineur

Le Mode majeur possède une double classification structurelle et fonctionnelle inhérente à son échelle. Son organisation structurelle (zone tonale) intègre différents accords partageant une même humeur tonale : cette classification repose sur la présence – ou l’absence – d’une note ou d’un intervalle instable (*sous-dominante* ou triton tonal) au sein d’un accord. À l’intérieur d’une même zone, on peut substituer à tout accord un autre accord d’humeur semblable.

Une différence capitale distingue les classifications structurelles majeure et mineure naturelle. Si le modèle structurel majeur autorise le jeu des substitutions, ce mécanisme se trouve incompatible avec le genre mineur. Il y a plusieurs raisons à cela :

- Les triades comme les tétrades des degrés  $\text{II}_m7^{b5}$ ,  $\text{IV}_m$  et  $\text{bVI}$  ne sont substituables qu’aux détours de contorsions harmoniques : d’un point de vue structurel, la présence du triton mélodique dans  $\text{II}_m7^{b5}$  condamne toute tentative de rapprochement entre II et VI, ou II et IV. Les degrés II, IV et  $\text{bVI}$  définissent plus une catégorie « générique » (le genre sus-dominante mineur) que structurelle (II est différent de IV et de  $\text{bVI}$ ).
- Si I et  $\text{bIII}$  appartiennent à une même zone tonale (humeur tonale commune), c’est à cause de l’absence d’une note instable mineure dans leur triade. En Mode majeur, le degré I est un degré fort, auquel  $\text{VI}_m$  peut se substituer, ce qui n’est pas le cas dans le modèle relatif mineur. Aucune logique musicale ne substituera l’accord de tonique mineur par  $\text{bIII}$  : ce dernier est empreint d’une trop forte connotation relative majeure supérieure. Les degrés I et  $\text{bIII}$  ne sont substituables que sur le papier :  $\text{bIII}$  demeure un degré marginal du langage mineur, à l’image de  $\text{VII}_m7^{b5}$  en Mode majeur.
- Les degrés  $\text{V}_m$  et  $\text{bVII}(7)$  possèdent une connotation franchement modale. Difficile de les classer dans une organisation tonale mineure sans flirter avec la modalité (degrés cadentiels éoliens). De plus,  $\text{V}_m$  cède le plus souvent sa place au degré  $\text{V}7$  mineur harmonique. Quant à  $\text{bVII}(7)$ , il demeure un degré fortement attiré par l’accord de tonique relatif majeur. Ils ne permettent donc que très peu de situations d’échanges ( $\text{V}_m$  par  $\text{bVII}7$  et *vice versa*).

Pour ces raisons, toute tentative d’unification structurelle mineure naturelle est extrêmement délicate. Si le modèle structurel majeur se réduit à six degrés, seuls quatre degrés composent la base de l’organisation structurelle mineure naturelle : I, II, IV et  $\text{bVI}$ . De plus, ces degrés semblent occuper une position exclusive et posséder chacun une identité tonale difficilement transposable.

CYRIL ACHARD

## Une seule note attractive en Mode mineur

IV      VII
bVI

fa-mi      si-do
lab-sol

Instabilité en Do majeur
Instabilité en Do mineur

Bien que les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> notes du Mode mineur soient séparées d’un demi-ton, il n’existe aucune attractivité naturelle entre ces deux notes, contrairement à la relation intense qui lie les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> notes. Notre héritage culturel (monodie grégorienne) inciterait même à penser l’inverse. Ce n’est certainement pas la *médiate mineure* (demi-ton supérieur) qui attire la *sus-tonique*, mais bien la finale (*tonique*) du mode ancestral (ancien mode de Ré) située au ton inférieur.

D’un point de vue téléologique, en Mode majeur, la *sensible* est destinée à se résoudre dans l’accord de tonique, sa destination première. Le Mode mineur semble privilégier la dominante en raison de l’emplacement du foyer tensionnel mineur : la seule et véritable tension attractive se trouve dans le rapport *sus-dominante mineure/dominante*. La *sus-dominante mineure* est la note instable mineure, la « note qui pleure » (celle qui doit être jouée « plus bas » afin d’accentuer son instabilité caractéristique). C’est certainement pour cette raison que la demi-cadence phrygienne (I-bVII-bVI-V) fut une des premières cadences tonales mineures de la période Renaissance.

### La zone tonique mineure

Le degré I est un degré historiquement modal, devenu accord tonique mineur avec l’apparition de la pensée tonale. Le degré bIII est un degré marginal, plus enclin à recevoir la 5<sup>te</sup> superflue empruntée à l’échelle mineure harmonique homonyme. La *médiate mineure* est plus souvent porteuse de l’accord de 6<sup>te</sup> (Im/3) qu’une triade majeure. I et bIII ont un seul point commun : être démunis de la *sus-dominante mineure*.

### La zone sus-dominante mineure

La présence d’un seul son mineur instable (*sus-dominante mineure*) va orienter la classification des degrés mineurs vers un modèle générique (par genre), traduisant moins une humeur tonale que le simple fait de posséder ou pas cette note attractive.

À défaut de pouvoir être reliés entre eux par le jeu de réelles substitutions structurelles (forme et humeur communes), les degrés de la zone Sus-Dominante mineure trouveront une véritable cohésion au sein de la logique fonctionnelle. Si les substitutions entre II et IV, II et bVI, sont rendues délicates d’un point

LE GRAND ESPACE TONAL

de vue formel par la présence du triton mélodique de  $\text{IIIm}7^{b5}$  (l'intervalle *ré/lab*, dissonance suprême, confère à  $\text{IIIm}7^{b5}$  une identité unique et exclusive), la charge émotionnelle et attractive supportée par la « 6<sup>e</sup> note » va rendre possible leur identification en tant que degrés appartenant à une même catégorie générique.

La *sus-dominante mineure*, seul point de ralliement entre les degrés II, IV et bVI, définit le genre sus-dominante mineur. De tels degrés sont naturellement portés vers tout autre accord comportant la *dominante* : I, Vm ou V7 (le degré bIII demeurant marginal, comme nous l'avons déjà dit).

### La zone dominante mineure

Si rien ne rassemble les degrés Vm et bVII sur un plan structurel, leur seul point de ralliement semble se situer au niveau de la présence de la 3<sup>ce</sup> *sous-tonique/sus-tonique* dans leur triade.

Quant à la forme bVII7, trop marquée par sa fonction dominante au ton majeur relatif, elle n'intégrera pas l'harmonie tonale mineure : seule sa forme triade sera considérée dans cette classification. De façon générale, la 7<sup>e</sup> demeure un « son ajouté » à tout accord. Les seules exceptions communément admises concernent les degrés V7 de dominante,  $\text{IIIm}7$  et  $\text{IIIm}7^{b5}$ , pour le rôle harmonique et fonctionnel de leur 7<sup>e</sup> mineure.

En Do mineur, la note *ré* (*sus-tonique*) n'est pas une note à résolution obligée, comme peut l'être la *sensible* (note *ré*) du relatif supérieur (Mi♭ majeur). Cependant, associée à un accord comportant la note *si♭* (*sous-tonique*), elle crée une sonorité instable de consonance imparfaite (6<sup>te</sup> mineure ou 3<sup>ce</sup> majeure), possédant comme résolutions exceptionnelles les intervalles parfaits de 5<sup>te</sup> et d'8<sup>ve</sup>.

Étudions les formules de résolutions exceptionnelles, par logique contrapuntique, de l'intervalle *sus-tonique/sous-tonique* » (*ré/si♭*) en Do mineur :

6<sup>te</sup> mineure vers 5<sup>te</sup>      ou      3<sup>ce</sup> vers 8<sup>ve</sup>

À l'intérieur de l'échelle de Do mineur naturel, les notes *ré* et *si♭* se trouvent réunies au sein des deux triades, Gm et B♭ (Vm et bVII) :

Gm      Bb  
Vm      bVII

Les degrés Vm et bVII, instables par inclusion de la 3<sup>ce</sup> *sous-tonique/sus-tonique*, sont naturellement portés vers tout degré admettant les résolutions exceptionnelles présentées ci-dessus, ce qui peut faire pressentir les enchaînements suivants :

CYRIL ACHARD

**Gm**    **Cm**  
  
**V<sub>m</sub>**    **I<sub>m</sub>**  
 (b3-8/ténor-alto)
 

**Gm**    **E<sup>b</sup>**  
  
**V<sub>m</sub>**    **bIII**  
 (b6-5/alto-soprano)

**B<sup>b</sup>**    **Cm**  
  
**bVII**    **I<sub>m</sub>**  
 (b3-8/ténor-alto)

Quelques commentaires :

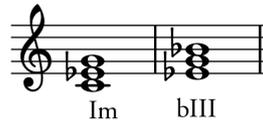
- Une composition mineure évitera naturellement l’enchaînement bVII vers bIII, à moins de souhaiter moduler dans le relatif supérieur.
- Dans l’enchaînement V<sub>m</sub> vers I<sub>m</sub>, la résolution de la consonance imparfaite profite de la position avantageuse de la basse fondamentale du premier accord (saut de 4<sup>te</sup> ascendante) : c’est certainement ce qui donne au degré V<sub>m</sub> sa fonction cadentielle modale. Ainsi nous retrouvons là deux des trois enchaînements propres à la tonalité modale éolienne avec : V-I et bVII-I.
- Les degrés V<sub>m</sub> et bVII, bien que ne possédant pas de qualité fonctionnelle tonale, se distinguent par une tendance naturelle à progresser vers le degré I mineur : leur appartenance à une même zone dominante mineure n’est au fond pas dénuée de sens. Cette idée se rapproche de la théorie schenkérienne, dont Nicolas Meeùs nous rappelle qu’elle « se démarque en ce point de la théorie de Schoenberg, pour qui la fonction de dominante ne peut s’exercer que par un accord majeur. Schenker au contraire pense que la dominante *normale* en mineur est la dominante mineure et que la dominante majeure y est un emprunt au Mode majeur.<sup>26</sup> »

26. MÉEUS, Nicolas et BEDUSCHI, Luciane, *Manuel d’analyse schenkérienne – Annexe 2 : Notations graphiques et chiffres*, p. 116.

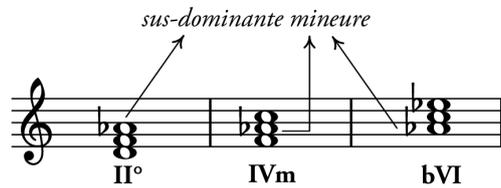
LE GRAND ESPACE TONAL

**Trois zones structurelles mineures**

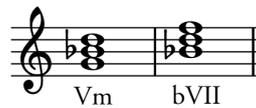
**Zone tonique :** degrés ne contenant pas la *sus-dominante* mineure (note instable).



**Zone sus-dominante mineure :** degrés contenant la *sus-dominante* mineure (note instable)



**Zone dominante mineure :** accords contenant l'intervalle *sous-tonique/sus-tonique*



Quelques remarques :

- Au sein de l'échelle mineure, la *sous-dominante* n'est plus instable : elle perd, comme en Mode majeur, son statut de note attractive . Il n'y a donc pas de zone sous-dominante en Mode mineur, mais une zone sus-dominante mineure.
- L'accord bVII7 contient un triton : il appartient à la zone dominante du Mode relatif majeur (supérieur). Par exemple, en Do mineur/Mi $\flat$  majeur :
  - en Do mineur, bVII7 (B $\flat$ 7 : *si $\flat$ -ré-fa-la $\flat$* ) contient le triton mélodique *la $\flat$ -ré*. Ce triton non fonctionnel joue un rôle plus actif dans la progression bVII7-Im (cadence éolienne)<sup>27</sup>.
  - en Mi $\flat$  majeur, V7 (B $\flat$ 7) contient le triton fonctionnel *la $\flat$ -ré*, à l'œuvre dans la cadence parfaite B $\flat$ 7-E $\flat$ .

27. Voir chap. VI sur bVII(7) p. 144.

CYRIL ACHARD

### Classification structurelle mineure naturelle

La classification suivante ne définit pas une nature d'accord commune, comme c'est le cas avec la classification structurelle majeure. La classification structurelle mineure est générique et permet une simple classification théorique : elle ne sert pas de base au jeu des substitutions mais permet seulement de définir trois genres d'accords à humeurs tonales égales, définis par la présence ou non de certaines notes.

La spécificité du Mode mineur rappelle qu'il n'est pas possible de calquer la philosophie d'un modèle sur l'autre.

La classification fonctionnelle mineure que nous allons examiner retrouvera quant à elle une unité à travers le partage des fonctions et la possibilité d'échanges entre degrés.

<i>Zone structurelle</i>	tonique	sus-dominante mineure	dominante mineure
<i>Degrés</i>	I, (bIII)	II, IV, bVI	V, bVII
<i>Caractéristiques structurelles</i>	Ne contient pas la <i>sus-dominante mineure</i> .	Contient la <i>sus-dominante mineure</i> .	Contient l'intervalle <i>sous-tonique/sus-tonique</i> .
<i>Humeur tonale</i>	légère	troublée	faible tension

## 7. La classification fonctionnelle mineure

La classification mineure naturelle précédente ordonnait les accords suivant leur humeur tonale, à l'intérieur de trois catégories structurelles – bien que ce concept et la logique substitutive associée y soient moins marqués qu'en harmonie majeure. La classification fonctionnelle élargit le périmètre tonal en empruntant la fonction dominante à l'échelle mineure harmonique, rétablissant ainsi la chaîne fonctionnelle tonale. Les extensions mineures mélodiques, doriennes et phrygiennes enrichissent le Mode mineur de nuances harmonico-mélodiques permettant un élargissement du groupe fonctionnel, dont la catégorie pré-dominante tire le plus grand profit. C'est pour ces raisons que nous qualifions le Mode mineur de système mineur.

À ce stade, la tonalité pluri-diatonique mineure doit incorporer un élément mélodico-harmonique supplémentaire. Bien que de nature chromatique, ce nouvel élément est un acteur essentiel dans l'histoire et la construction de la tonalité

LE GRAND ESPACE TONAL

harmonique<sup>28</sup>. Sans l’intégration du degré  $\sharp$ IV (*sous-dominante augmentée*), l’architecture fonctionnelle mineure serait incomplète : ce son permet la construction d’accords comme II7 et bVI7, entre autres, par des procédés qui seront détaillés lors de l’étude du Graduel mineur.

<i>Fonctions</i>	tonique (t)	plagale (pl)	dominante (d)	pré-dominante (pr)
<i>Degrés principaux</i>	Im	<ul style="list-style-type: none"> <li>• IVm</li> <li>• IV*</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• V7</li> <li>• VII°7</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• IVm, II<sup>m</sup>7<sup>b5</sup>, II<sup>m</sup>7</li> <li>• bVI</li> <li>• II7</li> <li>• IV7</li> <li>• V<sup>4/6</sup></li> <li>• accords de 6<sup>te</sup> aug.</li> <li>• degrés napolitains*</li> </ul>
<i>Notes fonctionnelles</i>	<i>tonique</i>	basse de <i>sous-dominante</i>	<i>sensible</i> ou triton	<i>tonique</i> ou <i>sus-tonique</i> abaissée**
<i>Caractéristiques</i>	Attiré par aucun autre accord en particulier	Fait pressentir l’accord de tonique	Fortement attiré par l’accord de tonique	Fait pressentir l’accord de dominante
<i>Cadences associées</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Parfaite</i> : V7-Im</li> <li>• <i>Imparfait</i> : V7-Im lorsque Im et/ou V7 est renversé</li> <li>• <i>Rompue</i> : V7-bVI</li> </ul>	<i>Plagale</i> : IV-Im et II-Im pour la progression plagale	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Parfaite</i> : V7-Im</li> <li>• <i>Imparfait</i> lorsque Im et/ou V7 est renversé</li> </ul>	Voir <i>Chaîne fonctionnelle Tonale</i> ci-après
<i>Appellation</i>	Accords de résolution	Accord plagal	Accords de tension	Accords de préparation

\* la progression IV-Im, bien que possédant le saut de basse caractéristique de la cadence plagale, n’en demeure pas moins une cadence dorienne, empruntée par le ton central mineur.

\*\* lors de l’étude du Graduel chromatique, le degré bII sera complété par un second accord napolitain.

Cette classification n’en demeure pas moins qu’une étape précédant l’élaboration d’un modèle supérieur aux multiples possibilités harmonico-mélangées supplémentaires, qu’il conviendra d’appeler ici : Graduel mineur chromatique.

28. Se référer à chap. VI-degré bVI (p. 120) et chap. XI (p. 223).

CYRIL ACHARD

**Chaîne fonctionnelle tonale**

Accords à fonction pré-dominante	Accords à fonction dominante	Accords à fonction tonique
<ul style="list-style-type: none"> <li>• bVI</li> <li>• IV (m, m7, 7)</li> <li>• II (m7<sup>b5</sup>-m7)</li> <li>• bII<sup>nap</sup></li> <li>• II7, bVI7 (accords de 6<sup>te</sup> augmentée)</li> <li>• V<sup>4/6</sup></li> </ul>	V7 ou VII <sup>o</sup> 7	Im

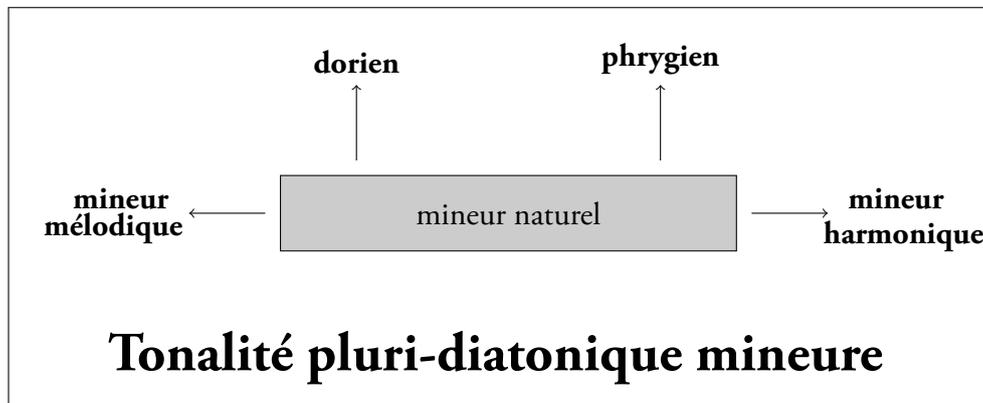
**Sur les substituts fonctionnels**

En harmonie majeure comme mineure il faut envisager la substitution fonctionnelle comme un échange entre accords assumant une même fonction tonale, et non comme une équivalence de forme entre accords : bII<sup>nap</sup> est certes une pré-dominante, mais ce degré n’est en aucun cas un substitut de la 6<sup>te</sup> allemande, de II7, de IV, etc. La « substitution authentique » est un concept limité à deux seules relations : II et IV en majeur (c’est l’idée de double emploi chère à Rameau) ; V et VII en mineur, en vertu du partage d’un élément fonctionnel et structurel constitutif : le triton tonal. Parler de substitution est plus propice et adapté à la pratique instrumentale, dans laquelle les substituts se confondent avec les renversement d’accords (*voicings*, *drops*, super-structures, etc.).

**8. Du système mineur à l’Espace tonal mineur**

Le système mineur est protéiforme : son assise est l’échelle mineure naturelle, un modèle de base flexible et extensible. Mouvant et évolutif, s’enrichissant de nuances tantôt doriennes, phrygiennes ou mineures mélodiques, empruntant temporairement sa fonctionnalité à l’échelle mineure harmonique, le Mode mineur est un complexe harmonico-mélodique. Voici comme s’organise son fonctionnement, depuis son principe de base jusqu’à la représentation de son modèle supérieur que nous nommerons ici : Espace tonal mineur.

LE GRAND ESPACE TONAL



+ *sous-dominante augmentée (II7 et bVI7)*



+ accords d'ornement + accords d'approche + modulations passagères et emprunts



# Chapitre X

## Les accords de 7<sup>e</sup> de dominante

Un accord-mode utilise une codification propre qui indique à la fois sa composition et sa racine harmonique. Chaque symbole utilisé représente un mode particulier en fonction de la singularité de ses extensions (7<sup>#11</sup>, 7<sup>b9/13</sup>, 7<sup>aug</sup>, Δ<sup>aug</sup>, Ø<sup>9</sup>, etc.) ou de son appellation propre (7<sup>alt</sup>).

Nous étudierons dans ce chapitre certains cas particuliers d'accords de 7<sup>e</sup> de dominante, puis s'ensuivra un récapitulatif général des différentes identités d'accords de 7<sup>e</sup> recensées dans la pratique moderne, dont certaines seront proposées suivant la terminologie propre aux accords-modes. Les principaux types d'utilisation et échelles associées seront également précisés.

### 1. L'accord unisonique : 7<sup>aug</sup>

S'il appartient à la famille des accords altérés de 7<sup>e</sup> de dominante en raison du caractère altéré de sa 5<sup>te</sup>, la distinction est rarement faite quant à sa notation propre : on utilise le plus souvent le symbole 7<sup>#5</sup> avec toute la problématique liée à ce signe fourre-tout. Dans le cas de l'accord unisonique, la 5<sup>te</sup> augmentée, bien que dissonante, n'est pas produite par l'altération d'une 5<sup>te</sup> naturelle : elle est logiquement inhérente à l'échelle par tons. Bien qu'aucune convention universelle n'existe à ce sujet, l'extension « aug » permet de différencier cet accord de ses semblables (accords 7<sup>alt</sup> et 7<sup>#5</sup>) en orientant le lecteur vers l'accord-mode unisonique. Le mode unisonique (échelle par tons) est un mode à transpositions limitées (il n'en existe que deux formes) : c'est le mode n° 1 dans la classification de Messiaen. L'hexacorde unisonique trouverait son origine dans le remplissage de 2<sup>des</sup> majeures entre chaque 3<sup>ce</sup> de la triade augmentée : l'accord de Do<sup>aug</sup> (*do-mi-sol#*) générant les secondes *do-ré*, *mi-fa#*, *sol#-la#*, et par incidence l'échelle par tons (*do-ré-mi-fa#-sol#-la#*).

1 2 3 #4 #5 #6  
Mode unisonique de Do

CYRIL ACHARD

L'hexacorde unisonique possède l'intervalle de 6<sup>te</sup> augmentée, réinterprétée en 7<sup>e</sup> mineure afin de servir de base à l'accord-mode correspondant :

réécriture enharmonique

L'accord augmenté de 7<sup>e</sup>      L'accord uni-tonique

Le mode unisonique doit sa couleur particulière à l'absence de demi-ton dans son échelle : c'est ce qui en fait un mode très prisé lors de situations statiques (contexte modal) ou lors de l'emploi d'accords de 7<sup>e</sup> non dominantes (contexte tonal). L'échelle unisonique génère, par le même biais, un accord 7<sup>aug</sup> sur chacun de ses six degrés. Les voici sous une forme d'écriture volontairement enharmonique, chaque note gardant son orthographe propre la reliant à l'échelle-mère Do par tons :

### Un accord augmenté de 7<sup>e</sup>

Utilisé en fonction de dominante, c'est assurément la qualité de sa 5<sup>te</sup> augmentée, dont la résolution naturelle ascendante suggère une montée sur la *médiant*e, qui prédestine ce type d'accord à la fonction dominante (et dominante-secondaire) en Mode majeur :

Dans son *Traité d'harmonie*, Schoenberg donne la résolution complète de l'accord unisonique. Il rappelle au passage que cet accord est le résultat de la cohabitation de deux 5<sup>tes</sup> altérées (b5 et #5) au sein d'un accord de 9<sup>e</sup>, ce qui permet la résolution sur l'accord parfait. En effet, si l'accord-mode unisonique, défini par l'hexacorde augmenté, est l'accord 7<sup>#5/9/#11</sup>, le même accord, lorsqu'il remplit la fonction dominante, doit être envisagé comme un accord 7<sup>b5/#5/9</sup> avec la résolution qui s'impose :

LE GRAND ESPACE TONAL

Ici, le *ré*<sup>b</sup> descend sur le *do* dans l'accord de tonique.

Orthographier la 5<sup>te</sup> diminuée en 4<sup>te</sup> augmentée conduirait inévitablement à la résolution de l'accord vers un accord instable contenant une 2<sup>nde</sup> ajoutée (*sol/do*<sup>#</sup> vers *do/ré*), comme ici :

Ici le *do*<sup>#</sup> monte au *ré*, 2<sup>nde</sup> du degré I.

**Symétrie et renversements**

La symétrie propre à la triade augmentée permet de conserver une forme identique entre son état fondamental et ses deux renversements :

En ce qui concerne la forme à quatre notes, afin de conserver l'unité fonctionnelle entre l'accord  $V7^{aug}$  et ses deux renversements, il est préférable de substituer à  $V7^{aug}$  un accord conservant le triton initial (*mi-si*<sup>b</sup>) :

conservation du triton de  $C7^{aug}$

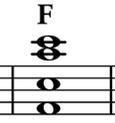
$C^{aug}$        $E7^{b5} = C7^{aug9} s.f.$        $G\#^{aug/9} = C7^{aug/\#11}$   
(note *do* convertie en 3<sup>cc</sup> de  $G\#7^{aug}$ )  
 $V7^{aug}$        $Sub.V7^{aug}$        $Sub.V7^{aug}$

CYRIL ACHARD

Cependant, ces deux modèles de substitution sont rarement employés suivant cette équation. Les compositeurs de jazz choisissent plutôt un échange particulier qui délaisse le triton initial et exploite la similitude de forme entre substitut et substitué, valorisant ainsi le caractère symétrique du profil unitonique. Par exemple, en Fa majeur :

<p><math>E7^{aug} = C^{aug/add\ 9}</math></p>  <p>Sub.V<sup>aug</sup></p>	en substitution de	<p><math>C7^{aug}</math></p>  <p>V7<sup>aug</sup></p>
Substitution sur la 3 <sup>ce</sup>		État fondamental

Ce qui permet la progression suivante :

<p><math>E7^{aug} = C^{aug/add\ 9}</math></p>  <p>Sub.V<sup>aug</sup></p>	<p><b>F</b></p>  <p>I</p>
--	---

Dans cet enchaînement, l’absence de triton dans le substitut ( $E7^{aug}$ ) laisse penser que la progression repose sur la *cadentiae* 7<sup>e</sup>-5<sup>te</sup> (*mil ré* vers *faldo*), et sur l’attraction entre la 5<sup>te</sup> augmentée de V7 (représentée par la 3<sup>ce</sup> de son substitut  $E7^{aug}$ ) et la 3<sup>ce</sup> du degré I (*sol#* vers *la*).

Le mode unitonique trouve dans le cadre de la tonalité majeure un terrain propice pour exploiter ce phénomène substitutif. On pourra ainsi rencontrer l’accord 7<sup>aug</sup> associé aux deux fonctions suivantes :

- (1) dominante-tonique (V7), posé sur le degré VII en tant que substitut de  $V7^{aug}$ ;
- (2) dominante-secondaire (V/IV), posé sur le degré III en tant que substitut de  $I7^{aug}$ .

En tonalité de Do majeur :

(1)	<p><b>B7<sup>aug</sup></b></p> <p>Sub.V<sup>aug</sup></p> <p>(Sol par tons)</p>	<p><b>Cmaj7</b></p> <p>I</p>
(2)	<p><b>E7<sup>aug</sup></b></p> <p>Sub.V<sup>aug</sup>/IV</p> <p>(Do par tons)</p>	<p><b>Fmaj7</b></p> <p>IV</p>

LE GRAND ESPACE TONAL

Ce type d'échange permet une utilisation subtile de l'accord unisonique et rappelle à quel point il importe de distinguer entre les deux notations  $7^{\text{aug}}$  et  $7^{\#5}$ . En effet, le plus souvent, les progressions précédentes se trouvent maladroitement notées comme suit :

<b>B7<sup>#5</sup></b>	<b>Cmaj7</b>
<b>E7<sup>#5</sup></b>	<b>Fmaj7</b>

Ici, la subtilité échappe à l'analyse, la distinction entre accords  $V7^{\#5}$  et  $V^{b9/b13}$  n'étant que rarement admise. L'accord  $7^{\#5}$  est assimilé à un  $V7$  phrygien majeur, alors que ces deux progressions utilisent l'origine unisonique (échelle par tons) associée à l'accord augmenté de  $7^{\text{e}}$ .

L'examen des trois cas suivants permettra de se familiariser avec ce type de substitution (sur la  $3^{\text{e}}$ ) favorisée par le mode unisonique.

**A. Some Day My Prince Will Come/F. CHURCHILL**

La confusion qui entoure la distinction entre accords  $7^{\#5}$  et  $7^{\text{alt}}$  se trouve condensée dans les six premières mesures de ce titre (harmonisation façon M. Davis/B. Evans, extr. *New Real Book Vol. 1*) :

**Bbmaj7** **D7<sup>#5</sup>**    **Ebmaj7**    **G7<sup>#5</sup>**    **Cm7**    **G7<sup>#5</sup>**    **C7**  
(b13)

I    Sub.V/IV    IV    V/II    II    V/II    V/V

— Mes. 2-3 : à l'image de la substitution étudiée précédemment,  $D7^{\#5}$  est le substitut de  $Bb7^{\text{aug}}$  à l'intérieur du cadre défini par l'échelle de Sib par tons. L'écriture  $D7^{\text{aug}}$  est plus conforme à sa fonction dominante de substitution (V/IV). L'interprétation hasardeuse faisant passer  $D7^{\#5}$  pour un  $V7$  mineur harmonique (V/VI) conduit l'improvisateur vers la tonalité de Sol mineur harmonique, ce qui est contradictoire avec le cheminement harmonique du morceau. Cette traduction erronée fait l'impasse sur une des deux notes clé qui guident la progression  $I7^{\text{aug}}-IV^{\text{maj7}}$  : la note  $lab$ ,  $7^{\text{e}}$  mineure de  $Bb7^{\text{aug}}$ . Cette  $7^{\text{e}}$  ( $lab$ ) n'est pas contenue dans l'échelle de Sol mineur harmonique, laquelle contient à la place un  $la\flat$  ( $7^{\text{e}}$  majeure de  $I7-V/IV$ ). Utiliser la notation  $D7^{\text{aug}}$  plutôt que  $D7^{\#5}$  permet de clarifier la nature précise de  $III7^{\text{aug}}$  en tant que substitut de  $V7^{\text{aug}}/IV$  – tout deux contenant la sensible ( $re$ ) et la

CYRIL ACHARD

note magnétique ( $fa\sharp$ ).

- Mes. 6 : notation contradictoire, comme souvent. La note *mi<sup>b</sup>* n’est pas une note à mouvement ascendant dans le ton de l’emprunt (Do mineur), comme l’indique l’altération  $\sharp 5$ . L’accord G7 en fonction V/II devrait préférentiellement porter le signe  $7^{\text{add } b13}$  ou  $7^{b13}$ .

### De la version originale à celle de Miles Davis

The image shows a musical score for the song "Some Day My Prince Will Come". It is in 3/4 time and features a progression of chords: I, IV, and V/II. The melody in the treble clef starts with a half note G4 (sol) in the first measure, followed by a quarter note A4 (la) in the second measure, and then a quarter note G4 (sol) in the third measure. The bass line consists of half notes: G2 (sol) in the first measure, B2 (si) in the second measure, and D3 (ré) in the third measure. The sharp sign above the A4 note in the second measure indicates the "fa#" mentioned in the text.

*Some Day My Prince Will Come* – Version extr. *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

La note  $fa\sharp$  (mes. 2) – altération ascendante de la 5<sup>te</sup> du degré I – crée l’intervalle instable qui renforce la progression I-IV et se substitue fonctionnellement à la 7<sup>e</sup> mineure ( $la^b$ ), dont le degré I est ici démuné. On qualifie cette fonction de *pseudo-dominante secondaire*<sup>57</sup>. L’analyse mélodique révèle que  $fa\sharp$  est une appoggiature à résolution indirecte, dont la désinence naturelle (*sol*), 3<sup>ce</sup> du degré IV, est retardée par l’arrivée du *la*. Les *jazzmen* ont harmonisé l’appoggiature  $fa\sharp$  en l’intégrant dans l’accord de  $D7^{\text{aug}}$ , dont la fonction de substitut de V/IV exploite une possibilité offerte par l’échelle de  $Sib$  par tons. Cela a pour effet de dynamiser la progression en cassant l’effet statique d’un degré I prolongé sur 2 mesures, à l’aide du mouvement ascendant de basse *si<sup>b</sup>-ré-mi<sup>b</sup>*.  $D7^{\text{aug}}$  fait également pressentir une couleur uni-tonique que l’oreille peut assimiler à l’accord fantôme fondamental :  $Bb7^{\text{aug}}$ .

Une vision plus globale permet de décomposer la voix de dessus en deux parties, avec d’une part *si<sup>b</sup>-la-sol*, et d’autre part *fa-fa<sup>#</sup>-sol*. Le  $fa\sharp$  passe ainsi d’appoggiature à note de passage que le soprano emprunte momentanément à l’alto.

### Application

La bonne compréhension de la racine harmonique de  $III7^{\sharp 5}$  ( $III7^{\text{aug}}$ ) et la connaissance des conduites mélodiques à l’œuvre dans cette composition,

57. Voir chap. IX avec les exemples pris chez Schumann et Beethoven (p. 207 et suivantes)

LE GRAND ESPACE TONAL

permettent la création de nouveaux cheminements harmoniques qui respectent la progression initiale :

(1)  $Bb/F$   $Bb/F\sharp$   $Bb/G$   $G/Ab$  (vers Cm7)

(2)  $Bb$   $Bb\sharp5$   $Bb^6$   $Eb/B$  (vers II)

(1) La conduite mélodique conjointe passe de la partie supérieure à la voix grave. Les fonctions sont conservées : elles sont simplement troublées par la sonorité particulière des basses étrangères.

(2) Le mouvement *fa-fa#-sol* demeure. Le chromatisme n'est plus résolu dans IV mais dans I<sup>6</sup> (ou VI/3) dans un premier temps, puis dans un substitut de V7<sup>alt</sup>/II ( $Eb/B \Leftrightarrow G7\sharp9/b13.s.f.$ ).

**B. Ain't Misbehaving/F. WALLER**

$Eb$   $G7\sharp5$   $Ab^6$   $Abm^6$

Nous sommes dans la même situation que précédemment. La version originale de Fats Waller propose III7<sup>#5</sup> – c'est ce qui est aussi joué par Louis Armstrong en 1927 (*Connie's Hot Chocolates*), par Benny Goodman et bien d'autres encore.

L'accord G7<sup>#5</sup> est utilisé pour sa couleur et non pour sa fonction (V/VI non résolu) : c'est en qualité d'accord d'approche qu'il progresse vers IV<sup>6</sup> (pour l'improvisateur, il doit être envisagé en tant qu'emprunt au mineur harmonique Relatif, bien qu'ici, sa fonction V/VI ne soit pas remplie).

Cependant, la version tirée de la comédie musicale *Stormy Weather* (1943) laisse clairement entendre le degré I7/3 ( $Eb7/G$ ) :

$Eb$   $Eb7/G$   $Ab^6$   $Abm^6$

La comparaison entre ces deux versions montre combien la frontière est poreuse entre III7<sup>#5</sup> (V/VI) et I7/3 (V/IV) lorsqu'ils progressent vers IV. C'est

CYRIL ACHARD

peut-être ce qui conduit certains musiciens de jazz à proposer un accord intermédiaire avec  $\text{III7}^{\text{aug}}$  ( $\text{Sub.V7}^{\text{aug}}/\text{IV}$ ), se servant de l'échelle par tons comme alternative ou mélange idéal entre les formes  $\text{I7}$  (pour la fonction) et  $\text{III7}$  (pour la couleur).

### C. Le cas de *The Song Is You*

Cette composition, tirée de la comédie musicale *Music In The Air* (1932), s'inscrit dans un cadre tonal : c'est la forme caractéristique de ce style musical. Le ton central (Do majeur) sert d'itinéraire harmonique aux deux premiers A, avant une modulation au ton de la Médiane (Mi majeur) sur le B. Le retour au ton primitif peut paraître abrupt, d'autant que de nombreuses versions ne proposent pas d'amortir le choc en insérant un degré  $\text{V7}$  ( $\text{G7}$ ) transitoire. Ce n'est peut-être pas pour rien que beaucoup d'accompagnateurs favorisent l'emploi d'une 5<sup>te</sup> augmentée sur le dernier accord du pont ( $\text{B7}$ ) : c'est le cas d'O. Peterson avec B. Carter (1954). On a ainsi (fin de B vers A) :

Grille originale	$\text{B7} \parallel$	$\text{Cmaj7}$
Version d'O. Peterson	$\text{B7}^{\text{aug}} \parallel$	$\text{Cmaj7}$

Suivant la théorie développée dans ce chapitre, nous savons que ce choix de couleur n'est pas une simple option mélodique, puisque la progression  $\text{VII7}^{\text{aug}} - \text{I}$  est une forme renversée de  $\text{V7}^{\text{aug}} - \text{I}$ . Ainsi, l'accord pivot  $\text{B7}^{\text{aug}}$  doit être analysé comme un substitut de  $\text{V7}^{\text{aug}}$  dans le ton primitif (Do Majeur), et non comme un degré  $\text{V7}^{\text{aug}}$  non résolu au ton de la Médiane. Tout l'intérêt réside dans la tenue de la note *sol* (note pivot) permettant de lisser le retour dans le ton central. Ce qui donne en terme d'analyse harmonique :

$\text{B7}^{\text{aug}}$	$\text{Cmaj7}$
$\text{Sub.V}^{\text{aug}} (\text{add } 9)$	I
(échelle de Sol par tons)	

La version Carter-Peterson confirme la fonction d'accord-pivot pour  $\text{VII7}^{\text{aug}}$  puisqu'au-delà des *voicings* utilisés par le pianiste, son improvisation se conclut sur un arpège de  $\text{B7}^{\text{aug}}$ .

## 2. L'accord de neuvième augmentée : $7^{\#9}$

D'un point de vue théorique, cet accord est une aberration. Un tel accord ne possède aucune existence harmonique : il est à l'image de bien d'autres accords,

LE GRAND ESPACE TONAL

une création accordique permettant au lecteur une interprétation rapide à travers une notation pratique. Les théoriciens semblent s’accorder pour associer la sonorité de l’accord  $7^{\#9}$  à la tradition *blues*, laquelle se nourrit de la mixité des cultures africaine et occidentale. La façon de faire cohabiter une pentatonique mineure et un accord majeur a eu pour conséquence de développer, à long terme, une harmonie majeure enrichie d’inflexions mélodiques caractéristiques :  $b7$  et  $b10$  (les premières *blue notes*).

C triade                      C7<sup>#9</sup> pour C7<sup>b10</sup>

b7    b10

Les blue notes

Lors de l’emploi statique de l’accord hendrixien, l’échelle qui s’impose le plus naturellement pour sa stabilité est celle de Do *blues* :

C7<sup>#9</sup>                      Do blues

1    b3    4    #4    5    b7

En fonction dominante, l’accord  $7^{\#9}$  demeure une construction accordique, un accord situationnel né de la lecture moderne et enharmonique de modes complexes (super-locrien, demi-diminished) ayant fait de cette 10<sup>e</sup> mineure une 9<sup>e</sup> augmentée artificielle – cette extension devenant partie intégrante de la structure de l’accord de 9<sup>e</sup> augmentée.

Les premières traces d’une telle sonorité, soumise aux règles d’écriture contrapuntique de l’époque, faisaient clairement état d’une harmonie juxtaposant 3<sup>ce</sup> majeure et 3<sup>ce</sup> mineure, cette dernière se présentant le plus souvent à la partie supérieure (mélodie).

G7<sup>b10</sup>                      G7<sup>#9</sup>

Écriture mélodique                      Pensée accordique

Principalement utilisé en fonction de dominante en harmonie mineure, l’accord  $7^{\#9}$  peut être envisagé comme une sonorité conjuguant *sensible* et *sous-tonique* au sein d’un même V7. C’est ce que son utilisation moderne tend à démontrer, en l’utilisant le plus souvent lorsqu’il s’agit de soutenir une mélodie de *sous-tonique* sur une 7<sup>e</sup> de dominante.

CYRIL ACHARD

**Examen historique des différents usages de V7#9**

1. T. WEELKES – *When David heard* (1597)

IVm      V (V<sup>4/6</sup>) (Vsus4) V\*?    I7    IV\*?    V7    V<sup>4/6</sup>

Mes. 92 à 96. Mode de Ré transposé en Do mineur.

Nulle pensée fonctionnelle à l'époque : le compositeur emploie ce qui s'apparente à un accord de dominante (\*) avec 10<sup>e</sup> mineure à la mesure 94. Il réédite le procédé mesure suivante sur un degré IV. Comme le rappelle Patrice Nicolas, même si les deux notes formant la fausse relation d'8<sup>ve</sup> sont dissonantes entre elles, elles ne sont pas soumises aux règles du contrepoint, car elles ne sont pas dissonantes par rapport à la voix la plus grave.

I                      III7                      VI7                      II7                      I  
(V/VI)                      (V/II)

LE GRAND ESPACE TONAL

Ravel utilise cette sonorité dans un contexte fonctionnel tonal, en tant que dominante mineure (V/VI). Sans préjuger de l’approche harmonique envisagée par le compositeur, on constate que l’accord III<sup>7b10</sup> naît ici de la rencontre des voix, entre *sensible* (la<sup>♯</sup>) et *sous-tonique* (la<sup>b</sup>) : nous tenons là un modèle précoce de l’accord altéré à venir. La partie inférieure emprunte la *sensible* au mineur harmonique Relatif; la partie supérieure conserve le *lab* constitutif et issu de l’échelle mineure naturelle. L’intention semble de proposer une harmonie parallèle, jouant sur une série de 5<sup>tes</sup> successives ré<sup>b</sup>/la<sup>b</sup>-la<sup>b</sup>/mi<sup>b</sup>-fa<sup>do</sup>.

3. *Ko Ko*/D. ELLINGTON (1940)

T1 et B unisson  
sur la 1<sup>re</sup> note

Thème d’ouverture. Réduction des parties Ténor I & 2, Alto I & II, Baryton

Ici, le compositeur fait miroiter l’harmonie. Ce glissement de sonorités doit être envisagé comme un déploiement harmonique autour de l’accord de tonique, bien plus que comme une réelle suite d’accords I-V-I-V-I-V-I. L’accord Bb<sup>7b10</sup> est un exemple d’accord situationnel issu de la rencontre des voix.

4. *Mas que nadal*/J. BEN (1963)

Cet exemple confirme que l’harmonie moderne a désormais intégré la 9<sup>e</sup> augmentée dans la structure de l’accord, bien que l’accord se nourrisse ici du mélange entre la douceur de la *sous-tonique* (mi<sup>b</sup>, 10<sup>e</sup> mineure issue de l’échelle mineure naturelle) et la force résolutive de la *sensible* (mi, 3<sup>e</sup> majeure issue de l’échelle mineure harmonique). L’accord 7<sup>#9</sup> naît de la rencontre des voix, avec, comme le plus souvent, la 10<sup>e</sup> mineure à la mélodie.

CYRIL ACHARD

## Résolutions de la 10<sup>e</sup> mineure dans l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante en Mode mineur

La résolution historique est le mouvement *sous-tonique* vers *dominante* (*sib-sol* en Do mineur). Cette résolution s'effectue dans le sens de l'altération et dans la logique mélodique ordonnée par l'échelle mineure naturelle, autrefois appelée mineur descendant. Au sein de V7, cette *sous-tonique* doit être envisagée comme une appoggiature de tension : le *sib* (dissonance) est l'appoggiature du *lab* (tension), 9<sup>e</sup> mineure intégrée dans l'harmonie de 9<sup>e</sup> mineure de dominante (V7<sup>b9</sup>). Précisons que la différence entre tension et dissonance s'explique par le fait que la tension, devenue au fil du temps supportable (vers 1900), ne nécessite plus de résolution hâtive, à la différence de la dissonance. En contexte tonal, la 9<sup>e</sup> augmentée ou 10<sup>e</sup> mineure est bien une dissonance : l'intervalle d'8<sup>ve</sup> augmentée, produit par rapport à la *sensible* de V7, crée une instabilité forçant la progression V-I.

La désinence naturelle (*lab*) est éludée.

Voici les trois modèles de résolution de cette dissonance sur V7 en Mode mineur :

(1) La *sous-tonique* (*sib*) est une appoggiature de tension (*lab*), résolue de façon irrégulière dans l'accord de tonique.

(2) La *sous-tonique* (*sib*) est une anticipation (*lab*) résolue dans l'accord de tonique, le degré de dissonance étant décroissant entre les deux accords (8<sup>ve</sup> augmentée contre 7<sup>e</sup> mineure).

(3) La *sous-tonique* (*sib*) – que l'on orthographiera ici *la#* pour coller au sens mélodique – est une appoggiature (inférieure) non résolue et cohabitant avec sa désinence (*sih*).

## Résumé

Cet accord propose une coloration mixte usant d’une harmonie mineure harmonique d’un côté, d’une mélodie mineure naturelle de l’autre, juxtaposant *sensible* et *sous-tonique*. Pour le dire autrement,  $V7^{\#9}$  oscille entre la forme  $V7$  et  $Vm7$  de l’harmonie mineure. Les musiciens modernes se détacheront peu à peu de cette dualité 3<sup>ce</sup> majeure/3<sup>ce</sup> mineure pour aboutir à un accord intégrant la 3<sup>ce</sup> mineure (*sous-tonique*) du  $Vm$  en qualité de 9<sup>e</sup> augmentée de la dominante.

Son utilisation en Mode majeur n’est pas impossible : on retrouve très souvent chez D. Ellington des progressions  $V7^{\#9}$ -I (*Prelude To A Kiss*, *Satin Doll*, etc.). Dans *Melancholia* (1953), D. Ellington alterne entre deux utilisations de l’accord  $7^{\#9}$  en fonction  $V/Vmaj7$  et  $V/II$ . Il utilise également cet accord pour sa seule couleur ou comme accord de passage chromatique. À la différence de son emploi en Mode mineur, c’est la recherche de dissonance chromatique qui impose son choix en Mode majeur, la 9<sup>e</sup> augmentée de  $V7$  étant absente du Mode majeur (c’est la *sous-tonique* du Mode mineur homonyme).

## 3. L’accord $7^{\#9}$ issu des modes altéré et demi-diminué

Ces deux modes possèdent des intervalles communs et génèrent des accords à sonorité similaire, dont l’accord précédemment étudié, l’accord  $7^{\#9}$ . Les musiciens de jazz utilisent ces échelles modernes afin de traiter cet accord né de la rencontre des voix.

### Terminologies

Nous appelons :

- mode demi-diminué, le mode octotonique à transpositions limitées (il n’existe que trois formes possibles). C’est le mode n° 2 de la classification de Messiaen ;
- mode altéré ou mode super-locrien, le 7<sup>e</sup> mode enharmonique de l’échelle mineure mélodique. L’accord-mode le représentant est l’accord  $7^{alt}$ .

### Échelles et accords

Principale différence entre ces deux modes : l’accord altéré possède une 5<sup>te</sup> diminuée et une 13<sup>e</sup> mineure ; l’accord demi-diminué une 5<sup>te</sup> juste et une 13<sup>e</sup> majeure. La notation d’accord moderne, imprécise sur la réalisation exacte de l’accord, ne précise jamais si l’accord  $7^{\#9}$  contient une 5<sup>te</sup> juste ou abaissée, ce qui ne permet pas d’identifier son échelle-mère à la lecture d’une grille.

**Mode demi-diminué :** en ce qui concerne l’échelle demi-diminuée, on peut interpréter cette  $\#9$  comme le résultat de la cohabitation de deux 3<sup>ces</sup> majeure

CYRIL ACHARD

et mineure (b10) au sein d’une même échelle. On retrouve ici la caractéristique principale de l’accord 7<sup>#9</sup> : posséder la *sensible* et la *sous-tonique* du ton. Dans cet ouvrage, nous étudierons ce mode lorsqu’il s’applique à l’accord de 7<sup>e</sup> de dominante (la même échelle générant également un accord m7 depuis la même tonique).

Échelle de Do demi-diminuée C7<sup>b9/#9/#11/13</sup>

1   b2   #2   3   #4   5   6   b7  
(b3)

— Accords type : 7<sup>b9/13</sup>, 7<sup>#9</sup>

— Accord-mode : 7<sup>b9/13</sup>

Voici deux exemples de résolution :

G7<sup>b9/13</sup>   C   G7<sup>#9</sup>   Cmaj7

V7   I   V7   I

\* le *la#* est l’appoggiature inférieure de la *sensible*, résolue dans l’accord de tonique

**Mode super-locrien :** pour s’adapter à la logique accordique moderne, la 3<sup>ce</sup> mineure de l’échelle altérée est volontairement reconsidérée en #9 (écriture enharmonique). Nous savons toutefois que cette 9<sup>e</sup> augmentée demeure la 3<sup>ce</sup> mineure d’un accord devenu artificiellement 7<sup>e</sup> de dominante altérée après réinterprétation de sa 4<sup>te</sup> diminuée (b4) en 3<sup>ce</sup> majeure.

L’écriture adaptée à l’utilisation sur un accord de 7<sup>e</sup> de dominante altéré pourrait être :

Échelle de Do super-locrien C7<sup>b5/b9/#9/b13</sup>

1   b2   #2   3   b5   b6   b7

L'accord altéré

LE GRAND ESPACE TONAL

- Accords type :  $7^{b5/\#9}$ ,  $7^{\#9/b13}$
- Accord-mode :  $7^{alt}$

Voici deux exemples de résolution :

The first example shows a resolution from  $G7^{b5/\#9/b13}$  to  $Cm7$ . The bass line is labeled  $V7^{alt}$  and  $Im7$ . The second example shows a resolution from  $G7^{b5/\#9/b13}$  to  $Cm$ . The bass line is labeled  $V7^{alt}$  and  $Im7$ .

### La forme $V7^{\#9}$ omit5

La forme d'accord de 9<sup>e</sup> augmentée sans 5<sup>te</sup> est le plus souvent employée. Cette forme est commune aux deux accords-modes altéré et demi-diminué. Nous verrons plus bas que seul le contexte (rapport au ton central, type de tonicisation) permet dans ce cas de déterminer l'identité exacte de la dominante, puisque la notation moderne ne renvoie pas à une disposition précise lorsqu'elle utilise l'écriture  $7^{\#9}$ .

The example shows  $G7^{\#9}$  resolving to  $Cm$ . The bass line is labeled  $V7^{\#9}$  and  $I$  ou  $Im$ .

### Contextes d'utilisations

Même si, dans le jazz et les musiques modernes, aucune règle ne s'impose de façon absolue, nous pouvons dire qu'il est préférable de favoriser le mode altéré (super-locrien) lorsque  $V7^{\#9}$  cadence vers  $Im$ . La 3<sup>ce</sup> mineure de la tonique mineure (*médiane mineure*), contenue dans le mode super-locrien Dominante favorise la proximité entre les deux échelles.

The example shows the mode of Sol super-locrien and the  $Cm$  chord. The 3<sup>rd</sup> degree of the  $Cm$  chord is labeled *médiane mineure*.

CYRIL ACHARD

À l'inverse, le mode demi-diminé devrait être privilégié lorsque  $V7^{#9}$  cadence vers I. La 3<sup>e</sup> majeure de la tonique majeure (*médiane*) étant contenue dans le mode demi-diminé Dominante.

mode de Sol demi-diminé

C

## 5. La substitution tritonique

L'équation parfaite de la substitution tritonique correspond au renversement d'un accord  $7^{b5}$  sur sa 5<sup>e</sup> diminuée (et non sur le triton, sa 11<sup>e</sup> augmentée étant une note étrangère à l'accord). Son origine est similaire au procédé mélodique d'abaissement de la 5<sup>e</sup> de  $II7$ , dans la progression  $II7-V7$ , devenant  $II7/b5-V7$  (6<sup>te</sup> française<sup>58</sup>).

$G7^{b5}$  remplacé par  $G7^{b5}/D\flat$  par enharmonie  $V7^{b5}$

$G7^{b5}$  remplacé par  $D\flat7^{b5}$   $V7^{b5}$   $bII7^{b5}(\text{Sub.V})$

Si la substitution est possible, c'est parce que la charge fonctionnelle supportée par le triton tonal est conservée entre substitut ( $bII7^{b5}$ ) et substitué ( $V7^{b5}$ ) : cela est vrai en théorie. En pratique, les échelles permettant une telle substitution engendrent un accord possédant une 11<sup>e</sup> augmentée ( $\#11$ ). C'est pourquoi le substitué s'orthographe le plus souvent  $7^{\#11}$  :

V I

$bII^{\#11}(\text{Sub.V})$  I

Substitution tritonique au sein de la cadence parfaite

58. Voir chap. VI/Degré bVI p. 126.

LE GRAND ESPACE TONAL

Trois modes permettent un tel mécanisme substitutif : les modes super-locrien, demi-diminished et unitonique. Les deux premiers impliquent l’emploi d’un substitut ( $bII7^{#11}$ ) possédant une 5<sup>te</sup> juste et une 4<sup>te</sup> augmentée. Le dernier fait intervenir un substitut comportant une 5<sup>te</sup> augmentée dans son échelle ( $bII7^{aug}$ ).

- A.** La substitution tritonique est couramment réalisée dans le cadre de l’échelle altérée (mode super-locrien) : ainsi,  $bII7^{#11}$  et toute autre forme d’accord Bartók ( $bII7^{9/#11/13}$  se substituent à  $V7^{alt}$ ). Par exemple :  $D\flat7^{#11}$  ou  $D\flat7^{9/13}$  seront substitués à  $G7^{alt}$ .
- B.** L’échelle demi-diminished n’est pas en reste : à  $V7^{b9/13}$  peut être substitué  $bII7^{#11}$ ,  $bII7^{#9}$ ,  $bII7^{13}$ . Par exemple : à  $G7^{b9/13}$  sera substitué  $D\flat7^{#11}$ ,  $D\flat7^{#9}$ ,  $D\flat7^{13}$ . En guise d’illustration, *Take The A-Train*/D. ELLINGTON, tirée d’une réduction pour piano solo par S. DURO (tonalité de  $Mi\flat$  majeur) :

$Fm7$                        $E7^{#9}$                       (va vers  $E\flat maj7$ )  
 II                      Sub.V                      (va vers I)

Ici, le degré  $II m7$  glisse progressivement vers  $bII7^{#9}$ . Notons la présence de la 5<sup>te</sup> juste ( $si\flat$ ) du substitut, mais réellement 9<sup>e</sup> mineure de l’accord racine  $B\flat7^{b9/13}$ .

- C.** L’échelle par tons est rarement considérée dans cette situation : elle reste pourtant un cadre substitutif possible. Son utilisation passe exclusivement par l’emploi d’un substitut dépourvu de 5<sup>te</sup> juste : à  $V7^{aug}$  peut être substitué  $bII7^{aug}$  ou  $bII7^{b5}$  (on écrira ici  $b5$  en lieu et place de  $\#11$  afin de préciser l’impossibilité d’une 5<sup>te</sup> juste). Par exemple : à  $G7^{aug}$  seront substitués  $D\flat7^{aug}$  ou  $D\flat7^{b5}$ .

CYRIL ACHARD

## 6. Récapitulatif des différentes utilisations de l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante

Toutes les situations seront ici envisagées : fonction de dominante, accord de 7<sup>e</sup> non dominante, accord statique.

<i>Accords</i>	<i>Échelles-mères/modes</i>	<i>Emplois types</i>	<i>Degrés</i>
7 <sup>9/13</sup>	V7 majeur (mixolydien)	Va vers I*	<b>V7<sup>9/13</sup></b>
7 <sup>b9/b13</sup> ou 7 <sup>add b13</sup>	V7 mineur harmonique (phrygien majeur)	Va vers Im**	<b>V7<sup>b9/b13</sup></b>
7 <sup>9/b13</sup>	V7 mineur mélodique (mixolydien b13)	Va vers II <sub>m</sub> 7 (V/II)	<b>V7<sup>9/b13</sup></b>
7 <sup>#11</sup>	IV7 mineur mélodique (lydien b7 ou Bartók)	– Statique, non-dominant ou substitut tritonique de V7 <sup>alt</sup> – Va vers I (fonction plagale)	– <b>bII7<sup>#11</sup></b> – <b>IV7<sup>#11</sup></b>
7 <sup>#5</sup>	V7 mineur mélodique ou harmonique	Va vers I. Commente l'altération de la 5 <sup>te</sup> de V7 en Mode majeur	<b>V7<sup>#5</sup></b>
7 <sup>aug</sup>	mode unitonique échelle par tons	– Va vers IV (V/IV en Mode majeur) – Va vers I (V7 <sup>aug</sup> en Mode majeur)	<b>I7<sup>aug</sup> – III7<sup>aug</sup></b> <b>V7<sup>aug</sup> – VII7<sup>aug</sup></b>
7 <sup>alt</sup> ou 7 <sup>#9</sup>	– 7 <sup>e</sup> mode mineur mélodique ou mode altéré – échelle blues	– Va vers Im  – Statique en contexte modal	<b>V7<sup>alt</sup></b>
7 <sup>b9/13</sup>	mode demi-dimинуé	– Va vers I – Va vers V7 (V/V en Mode majeur et mineur)	– <b>V7<sup>b9/13</sup></b> – <b>II7<sup>b9/13</sup></b>

\* Le mode correspondant à la fonction V7 du Mode majeur (mixolydien) est identique à celui associé aux dominantes-secondaires suivantes :

- V/IV et V/V en Mode majeur;
- V/bIII et V/bVI en Mode mineur.

\*\* Le mode correspondant à la fonction V7 du Mode mineur (phrygien majeur) est identique à celui associé aux fonctions dominantes-secondaires suivantes :

- V/III et V/VI en Mode majeur;
- V/IV et V/V en Mode mineur.

Ce tableau rappelle à quel point il importe de distinguer clairement les accords suivants : 7<sup>add b13</sup>, 7<sup>#5</sup> et 7<sup>aug</sup>.

## 7. Cas particulier : V/V7<sup>b9</sup>

En ce qui concerne l'identité harmonique de la dominante-secondaire V/V7 en Mode mineur, le choix naturel est le phrygien majeur : II7<sup>b9</sup> prépare V7<sup>b9</sup>. De façon générale, lorsque plusieurs choix s'imposent quant à la nature modale d'un emprunt, c'est toujours le choix du ton voisin qui l'emporte et se justifie par logique et dépendance au centre tonal.

Mais dans le cas de V/V7<sup>b9</sup>, la question mérite d'être étudiée en détail.

### Tonicisation en Do mineur : D7-G7<sup>b9</sup>

La note *mi*<sup>b</sup> – *médiant*e mineure du ton central (Do mineur) – conditionne l'emploi du mode phrygien majeur sur D7<sup>b9</sup> (II7-V/V). Le mode mixolydien (II7<sup>9/13</sup>) contenant quant à lui la note *mi* (*médiant*e majeure), son choix sera inadapté.

En Mode mineur, il existe un autre choix d'échelle pour II7 (V/V), plus adapté mélodiquement que le phrygien majeur : lorsque D7<sup>b9</sup> progresse vers G7, lequel comporte un *si*<sup>♮</sup>, le mode de Ré phrygien majeur se signale par l'absence de cette note dans son échelle, laquelle contient le *si*<sup>b</sup>, 13<sup>e</sup> mineure de D7<sup>b9/b13</sup>.

Le mode demi-diminé, quant à lui, possède cette particularité de conjuguer 9<sup>e</sup> mineure et 13<sup>e</sup> majeure : il représente par conséquent un choix idéal pour II7<sup>b9</sup>-V/V7 en Mode mineur.

Ton central de Do mineur	
Ré phrygien majeur	
Ré super-locrien	
Ré demi-diminé	

$D7^{b9/13} = II7^{b9/13} - V/V7^{b9}$

Cette considération demeure théorique : en pratique, certains musiciens penchent pour un choix assez proche, sans toutefois respecter le cahier des charges (b9/13), avec le mode super-locrien. Comme C. Mingus dans *Reincarnation Of A Lovebird*, où, dès la 7<sup>e</sup> mesure, il déroule conjointement le mode altéré sur V/V7<sup>b9</sup>.

De manière plus générale, l'écriture des thèmes reste souvent évasive sur ce point. Les choix mélodiques sur le degré II7<sup>b9</sup> se limitent le plus souvent aux fondamentale, 9<sup>e</sup> mineure, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> (*Lullaby of Birdland*, *Chega de Saudade*, etc.), ou 9<sup>e</sup> augmentée (*Blue in Green*). La note « délicate » (13<sup>e</sup>) est souvent laissée de côté.