

C. LES MODES ECCLÉSIASTIQUES

Les modes ecclésiastiques dérivés de la gammes majeure

Les **• modes ecclésiastiques •** (= modes d'Église, modes anciens, *ecclesiastical modes*, *Church modes*) formaient au Moyen Âge un ensemble de gammes dont l'usage s'est affaibli avec l'apparition du système tonal majeur - mineur. Plusieurs siècles plus tard, alors qu'à son tour le système tonal majeur - mineur a montré des signes d'usure, l'on a repris l'usage des modes ecclésiastiques **18**. Dans l'improvisation, on se sert souvent des modes ecclésiastiques, particulièrement dans deux situations : d'une part comme gammes d'accord (Chapitre 6.3), d'autre part dans le cadre du modalisme (Chapitre 7.5) **19**.

18 Nomenclature et origine grecque du nom des modes ecclésiastiques p. 245.

19 Improvisation par gamme d'accord p. 436 sqq. Modalisme p. 541 sqq.

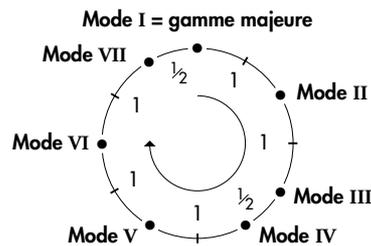
Construction des modes

On construit les modes d'une gamme en déplaçant la note tonique sur les différents degrés de cette gamme **20**. La gamme majeure heptatonique est à l'origine de sept modes ecclésiastiques; ces modes ont comme toniques les sept degrés de la gamme majeure. Ce sont les modes les plus importants et les plus utilisés dans la musique occidentale.

20 Échelle et gamme p. 196.

4.2.29 Représentation cyclique de l'échelle de la gamme diatonique majeure

Le cercle représente la répartition des tons et demi-tons de la gamme diatonique majeure; chacun des degrés peut servir de tonique.



En déplaçant la tonique, on déplace également la succession de tons et de demi-tons. Chaque mode se distingue des autres par une succession caractéristique. Le mode locrien n'appartient pas aux modes ecclésiastiques médiévaux, mais on l'a inclus par analogie de construction avec les autres modes dérivés de la gamme majeure. Sa quinte diminuée rend son utilisation plus rare.

4.2.30 Les modes ecclésiastiques construits à partir de Do majeur

Sur un clavier, il est facile de visualiser sur les touches blanches les déplacements de la tonique.

C ionien (mode I = mode de Do)	D dorien (mode II = mode de Ré)	E phrygien (mode III = mode de Mi)	F lydien (mode IV = mode de Fa)
G mixolydien (mode V = mode de Sol)	A éolien (mode VI = mode de La)	B locrien (mode VII = mode de Si)	

Les modes peuvent être transposés dans les douze demi-tons. Il existe 84 modes ecclésiastiques différents (7 modes x 12 toniques).

4.2.31 Transposition des modes

Transposition de Do phrygien en La phrygien.

Do phrygien

La phrygien

C. LES TÉTRADES OU ACCORDS DE 4 NOTES

Les tétrades à quinte juste (les qualités Δ , $x7$, $m\Delta$ et $m7$)

Les **tétrades** (= accords de quatre notes) sont des accords de densité 4 qui jouent un rôle très important dans le jazz*. Elles sont à la base de la symbolisation des accords et de leur utilisation. Une connaissance approfondie des tétrades est indispensable.

On peut simplifier la construction des tétrades en superposant une septième aux différentes triades. On ajoute :

- Une 7Δ ou une $b7$ sur les triades à quinte juste.
- Une 7Δ sur la triade augmentée.
- Une $b7$ ou une $b\flat7$ sur la triade diminuée.

Les **tétrades à quinte juste** sont les accords les plus utilisés.

Il existe deux **tétrades à tierce majeure**. Il est indispensable de bien distinguer les sonorités et les noms de ces deux accords ; en parlant d'accord «majeur», on sème la confusion entre ces deux tétrades qui ne peuvent être interverties ni dans le son, ni dans la fonction. Les tétrades à tierce majeure sont :

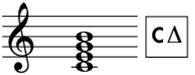
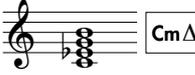
- La • **tétrade septième majeure** (Δ) • (*major seventh*), et non «septième».
- La • **tétrade dominante** ($x7$) • (septième de dominante, *dominant seventh*), dont l'appellation «dominante» est souvent préférable à «septième», qui peut prêter à confusion ⁶. Par convention, afin de la distinguer de toutes les autres septièmes, on fait précéder le 7 d'un x ($x7$ et non 7) lorsqu'on parle de la qualité de l'accord ; le x disparaît lorsque la fondamentale figure dans le symbole d'accord (par exemple C7 et non Cx7).

⁶ Le degré V comme dominante p. 318.

Il existe deux tétrades à tierce mineure :

- La • **tétrade mineure septième majeure** ($m\Delta$) • (*minor large*).
- La • **tétrade mineure septième** ($m7$) • (*minor seventh*), qui est plus utilisée que la tétrade $m\Delta$.

5.2.5 Tétrades à quinte juste

Qualité de la tétrade	Chiffrage des intervalles	Symbole adopté	Autres symboles	Exemple en Do
Septième majeure	1 3 5 7 Δ	Δ	7 Maj., Maj 7	 C Δ
Septième de dominante	1 3 5 7 b	$x7$ (7)		 C7
Mineur septième majeure	1 7 b 3 5 7 Δ	$m\Delta$	min. 7 Δ , - Δ , -Maj.7,	 Cm Δ
Mineur septième	1 7 b 3 5 7 b	$m7$	min.7, -7	 Cm7



Rythme harmonique du II – V – I et de l'anatole

Les cadences classiques ont aussi bien une forme forte qu'une forme faible. Traditionnellement, la cadence II – V – I est forte, alors que la cadence anatole I – VI – II – V est faible. Lorsque l'accord de conclusion est inversé dans le rythme harmonique, on parle de «II – V – I renversé» (= I – II – V) ou d'«anatole renversé» (= II – V – I – VI). Pour toutes ces cadences, il existe un cycle court de 2 mesures et un cycle long de 4 mesures ⁵.

⁵ Cadence anatole p. 350 sqq.

5.12.9 Formes fortes et formes faibles des cadences II – V – I et des cadences anatole

Ex. en Do Maj.

	Forme courte	Forme longue
1 Formes fortes		
II – V – I	Dm7 G7 CΔ	Dm7 G7 CΔ CΔ cadence-boucle possible
II – V – I – VI (anatole renversé)	Dm7 G7 CΔ Am7	Dm7 G7 CΔ Am7
2 Formes faibles		
Anatole	CΔ Am7 Dm7 G7	CΔ Am7 Dm7 G7
I – II – V (II – V – I renversé)	CΔ Dm7 G7	CΔ CΔ Dm7 G7
Cadence rare	Am7 Dm7 G7 CΔ	Am7 Dm7 G7 CΔ

B. LA SÉQUENCE HARMONIQUE

La transposition d'un matériel

La **séquence** est la répétition d'un matériel à une hauteur différente. La séquence est une forme de variation qui contient à la fois l'idée d'unité (la répétition du matériel) et celle de transformation (la transposition du matériel).

L'**intervalle de transposition** est variable : tous les intervalles sont possibles.

La séquence peut être soit mélodique, soit harmonique :

– La **séquence mélodique** est la répétition d'un motif mélodique transposé. C'est un procédé extrêmement fréquent, qui est détaillé dans le Chapitre 8.3 ⁶.

– La **séquence harmonique** est une répétition du même enchaînement d'accords à une hauteur différente. Elle s'appelle également **marche d'harmonie** dans la terminologie classique.

Séquences mélodiques et harmoniques peuvent coïncider.

⁶ Séquence mélodique et transposition d'un motif p. 636.

5.12.10 Séquences harmonique coïncidant avec une séquences mélodique

Début du thème de *Satin Doll* (Duke Ellington).

Séquences harmoniques

Séquences mélodiques

DYNAMIQUES DE LA PHRASE ET DES MOUVEMENTS

MÉLODIQUES — Quelles sont les forces qui régissent les lignes mélodiques ? Comment bouge une phrase ? Comment introduire des contrastes dans les mouvements ?

Ce chapitre s'adresse à tous ceux qui s'intéressent à développer logiquement l'improvisation, hors de toutes considérations stylistiques, ainsi qu'à ceux qui sont sensibles aux images.

■ A. LES DIFFÉRENTS NIVEAUX DU RÉCIT

– *Les différents niveaux du récit*

■ B. LE POINT SONORE ET SON AMPLIFICATION

– *Amplifier un point sonore*

■ C. DYNAMIQUES DE LA PHRASE

– *Construire les dynamiques de la phrase*

– *Dynamique des hauteurs*

– *Dynamique des durées*

– *Dynamique des intensités*

– *Dissocier les niveaux de tension*

– *Dévier dans une ligne mélodique*

– *Découper une phrase dans la structure*

– *Ne pas agir, respirer, se taire*

■ D. DYNAMIQUE DES MOUVEMENTS ET DES SAUTS MÉLODIQUES

– *Le geste rythmique*

– *Les courbes de la phrase et la dynamique des sauts mélodiques*

A. LES DIFFÉRENTS NIVEAUX DU RÉCIT

Les différents niveaux du récit

Quelles sont les forces qui tendent un récit ? Une perspective intéressante est formée par les **niveaux temporels** emboîtés les uns dans les autres, de manière analogue aux différents niveaux métriques ¹. On peut décomposer le récit en quatre niveaux qui correspondent à quatre aspects du temps, quatre aspects de la perception musicale et quatre aspects de l'action improvisée :

– Le niveau le plus petit est le **point sonore**, c'est-à-dire un son isolé, qui est le plus petit événement musical. La notation musicale peut être trompeuse : en se servant de «notes», on isole une série de micro événements qui n'ont pas plus de sens que des syllabes isolées. Elle ne donne aucune unité graphique à des formes mélodiques plus larges, contrairement à l'écriture de la langue qui sépare les mots et qui fait un large usage de la ponctuation.

¹ Niveaux métriques p. 147, 149.