

# Abécédaire de la composition

**Daniel GOYONE**

# Sommaire

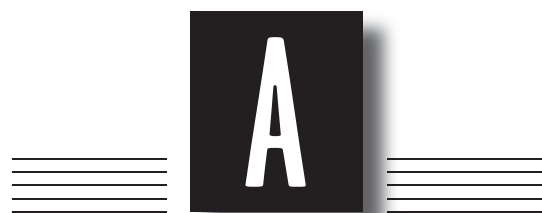
---

Avant-propos	9
Parcours & usage	10
<b>A</b> Anacrouse	11
<b>B</b> Blues	18
1 La musique, langage des émotions	19
2 Émotions et composition	19
3 Le phénomène de <i>catharsis</i>	19
<b>C</b> Contraintes	20
1 Pourquoi des contraintes ?	20
2 Les contraintes habituelles	21
3 Les principaux types de contraintes	21
4 Fonction des contraintes	25
<b>D</b> Développement	26
1 La finalisation du thème	27
2 Le principe de la variation	29
3 Structures basées sur deux parties distinctes	30
4 Comment trouver une deuxième partie	30
5 Structures basées sur plus de deux parties	31
6 Introduction et coda	32
7 Les structures en arche	35
8 Les transitions	35
9 La gestion des tensions / détentes	36
<b>E</b> Échelles	38
1 Les échelles dans la musique tonale	38
2 Le dualisme tonalité / chromatisme	39
3 Gamme chromatique et combinatoire	39
4 Les échelles contenues dans la gamme chromatique	40
5 L'échelle diatonique	42
6 Les échelles dans le jazz	43
7 Les échelles à transposition limitée	44
8 Les autres échelles possibles	46
Additif	46
1 Quelques remarques à propos de l'utilisation des échelles	46
2 Mon expérience de l'utilisation des différentes échelles	48
3 Les échelles dans d'autres traditions musicales	49
<b>F</b> Fil	50
1 Les éléments déclencheurs	51
2 Les premières ébauches d'une idée	51
3 Le fil conducteur d'une composition	51
4 Le fil de l'évolution du compositeur	51

<b>G</b>	<b>Gomme</b>	<b>53</b>
<b>H</b>	<b>Harmonie</b>	<b>55</b>
	1 Voicings	55
	2 Harmonies construites sur une gamme	61
	3 Progressions	63
	4 Renversements	65
	5 Cadences	67
	6 Conduite des voix	69
<b>I</b>	<b>Idées</b>	<b>72</b>
	1 Conseils préalables	72
	2 L'idée première	73
	3 Ensuite...	73
	4 Favoriser la venue des idées	73
<b>J</b>	<b>Jazz</b>	<b>75</b>
	1 L'improvisation libre pour susciter les idées	75
	2 Le jazz : un langage métissé	75
	3 La « gymnastique » du compositeur	76
<b>K</b>	<b>Keyboard</b>	<b>78</b>
	1 Les avantages du piano	79
	2 Deux mains pour jouer plusieurs parties	79
	3 Ergonomie et morphologie des mains	81
	4 Configuration du clavier	81
	5 L'harmonie sur le clavier	82
	6 La partie de piano conducteur	83
<b>L</b>	<b>Langage</b>	<b>84</b>
	1 Les spécificités du langage musical	85
	2 Le langage du musicien occidental	85
	3 S'interroger sur le langage que l'on utilise	86
	4 Préciser son propre langage	86
	5 Jouer avec le langage	86
<b>M</b>	<b>Mélodie</b>	<b>88</b>
	1 Composer mentalement une mélodie	88
	2 Échelles et gammes utilisées pour la construction d'une mélodie	90
	3 Utilisation de notes étrangères dans un contexte tonal	90
	4 Les structures basiques d'une mélodie	92
	5 Quelques points clés d'une ligne mélodique	94
	6 Quelques types de mélodies	94
	7 Le contrepoint	98
	8 Quelques conseils généraux dans l'écriture d'un contrepoint	99

<b>M</b>	<b>Mémoire</b>	<b>101</b>
	1 La mémoire à long terme	101
	2 La mémoire à court terme	102
	3 La mémoire d'une composition en cours	102
<b>N</b>	<b>Notation</b>	<b>103</b>
	1 À quel stade noter ?	104
	2 Écrit et oral	104
	3 Noter les hauteurs	104
	4 Noter les rythmes	106
	5 Noter pour un instrument défini	107
	6 Noter pour un batteur ou pour un percussionniste	108
	7 Noter la dynamique	109
	8 Noter l'articulation et le phrasé	109
	9 Noter les chiffrages harmoniques	110
	10 Collaboration avec l'interprète	110
	11 Lire et relire	110
<b>O</b>	<b>Organisation &amp; modes de travail</b>	<b>111</b>
	1 Travail au clavier ou sur un instrument polyphonique	111
	2 Travail « à la table »	112
	3 Approche mixte	112
	4 Utilisation d'un enregistreur numérique ou MIDI	112
	5 Maturation intérieure	112
<b>P</b>	<b>Pédagogie</b>	<b>114</b>
	1 Enseigner la composition ?	114
	2 À l'écoute des compositeurs	115
	3 L'apprentissage par la pratique	116
<b>Q</b>	<b>Qu'est-ce que composer ?</b>	<b>117</b>
	1 Définition théorique	117
	2 Dans la pratique	118
<b>R</b>	<b>Rythme</b>	<b>119</b>
	1 La musique de danse	120
	2 Changement ponctuel de métrique et carrures asymétriques	120
	3 Mesures impaires	121
	4 Mesures composées	122
	5 Pulsation fixe et métriques variables	124
	6 Les rythmes non rétrogradables	125
	7 Mutations rythmiques d'un thème	125
	8 Polyrythmies et polymétries	126
	9 Rythme et mathématique	127
	10 Les <i>tihais</i>	129
	11 Rythme d'harmonies	129

<b>S</b>	<b>Saisir les idées</b>	<b>131</b>
	1 L'enregistrement	132
	2 La notation	132
	3 La mémorisation	132
	4 La saisie des idées à l'ordinateur	132
	5 Esquisser la forme générale	133
<b>T</b>	<b>Tonal / Modal / Chromatique</b>	<b>134</b>
	1 Le langage tonal	134
	2 Les modes	135
	3 Chromatisme et atonalité	138
	4 Vers une <i>modalité chromatique</i>	142
<b>U</b>	<b>Unité</b>	<b>143</b>
	1 Dualités	144
	2 Unité	144
	3 La répétition comme principal facteur d'unité	145
	4 Les différentes stratégies	145
<b>V</b>	<b>Vertical / Horizontal</b>	<b>147</b>
	1 Le problème de la quarte dans le mode majeur	147
	2 La dualité vertical / horizontal dans mode mineur	148
	3 Retards, anticipations, appoggiatures, notes de passages	149
	4 Un exemple de conflit vertical / horizontal dans le jazz	150
	5 Le style <i>bluesy</i> , symbole d'une approche horizontale	150
	6 Pédales, <i>ostinatos</i> , bourdons	151
	7 Jouer avec les notions d'horizontalité et de verticalité	152
<b>W</b>	<b>Work in Progress</b>	<b>153</b>
	1 Composer : une activité très diverse	154
	2 Le temps du compositeur	154
	3 Quand une composition est-elle achevée ?	154
<b>X</b>	<b>XXI<sup>e</sup> siècle - Le compositeur dans ses rapports avec le contexte</b>	<b>155</b>
	1 Les liens du compositeur avec sa culture originelle	156
	2 Nouveauté et originalité	156
<b>Y</b>	<b>Yes - Esprit critique, confiance en soi</b>	<b>157</b>
	1 L'état d'esprit lors de la survenue d'une idée	157
	2 L'état d'esprit pendant la réalisation	158
	3 Le recul pour mieux juger	158
	4 Un résumé personnel	158
<b>Z</b>	<b>Zéro</b>	<b>159</b>
	1 Devant la page blanche	160
	2 Pendant l'écriture	160
	3 La gestion des silences	160
	4 Après le point final	160



# Anacrouse

*Anacrouse: note ou ensemble de notes qui précèdent l'appui du premier temps (synonyme: levée).*

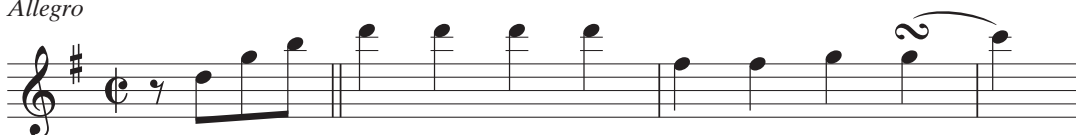
*Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement. Après le commencement, c'est déjà la fin. (PABLO PICASSO)*

Beaucoup de thèmes célèbres commencent sur le premier temps. Plus nombreux encore sont ceux qui démarrent par une levée. *L'anacrouse* est un procédé qui permet de donner un élan dès le début d'un thème.

Il est intéressant d'observer comment sont construites certaines de ces levées. Voici plusieurs exemples de thèmes archi-connus, issus du répertoire classique, qui commencent par une levée. Cette dernière, accompagnée de quelques mesures qui suivent, est suffisante pour les reconnaître. Lorsque vous aurez identifié ces thèmes<sup>1</sup>, observez ensuite les intervalles et les figures rythmiques utilisés.

● 1 Ex.

*Allegro*



● 2 Ex.

*Allegro ma non troppo*



## 6 Les échelles dans le jazz

Si l'on considère les échelles couramment pratiquées dans le jazz, on s'aperçoit qu'elles sont plus nombreuses que dans la pratique tonale habituelle :

1. Il y a bien sûr la *gamme blues* (qui, en réalité, est un mode plutôt qu'une gamme ou une échelle). Par rapport aux modes majeurs et mineurs, certains degrés sont altérés.

● 12 Ex.



2. La gamme majeure est également omniprésente. Mais le jazz utilise aussi les modes grecs [► § 5], qui placent la tonique sur différents degrés de cette même échelle.

3. Dans les tonalités mineures en particulier, le jazz utilise souvent, comme alternative à la gamme mineure harmonique, l'échelle suivante (qui, contrairement à la gamme mineure harmonique, présente l'avantage de ne pas contenir de 2<sup>nd</sup>e augmentée).

● 13 Ex.

Cette échelle produit plusieurs modes très utilisés dans le jazz (gamme altérée ou mode superlocrien, gamme de Bartók ou mode Lydien  $\flat 7$ , mode mineur mélodique ascendant).

Voici un exemple qui, sur une cadence mineure, utilise trois modes différents issus de cette même échelle :

● 14 Ex.

4. Une échelle pentatonique, qui produit la gamme communément appelée *gamme pentatonique*. Celle-ci se rencontre sous deux formes : *pentatonique majeur* ou *pentatonique mineur*.

● 15 Ex.

5. Deux échelles à transposition limitée (voir § 7) : la *gamme par tons*, et la *gamme diminuée*.

## 6 Conduite des voix

La **conduite des voix** (*voice leading*) considère le mouvement mélodique de chaque voix à l'intérieur d'un enchaînement harmonique. Cette façon de considérer l'harmonie est fondamentale lorsque chaque voix de l'harmonie est jouée par un instrumentiste différent (écriture pour voix, pour cordes, pour instruments à vents, etc.). La conduite des voix reste néanmoins importante dans les autres cas (écriture pour clavier et autres instruments polyphoniques).

Pour définir précisément chaque voix dans un enchaînement harmonique (on appelle cela écrire une *réalisation harmonique*), une approche analytique est souvent nécessaire. Il est parfois utile de travailler à la table [► **Organisation du travail**], afin de pouvoir analyser en détail tous les aspects de l'écriture.

Dans la réalisation d'un enchaînement harmonique, quel que soit le style concerné, quelques règles d'écriture simples s'avèrent souvent très utiles.

### Trois règles simples

**1. L'économie de mouvement** : privilégier autant que possible les notes communes ou les petits intervalles, à l'intérieur d'une même voix. Des trois cellules de l'exemple suivant, la deuxième et la troisième sont la plupart du temps préférables à la première :

#### ● 50 Ex.



L'économie de mouvement donne de la fluidité à l'enchaînement harmonique, et s'avère en général plus naturelle pour les interprètes. Ce principe n'a toutefois pas une validité absolue. Dans certains cas (en particulier les parties extrêmes), l'intérêt mélodique de chaque voix peut suggérer d'autres solutions.

**CONSEIL** Après avoir écrit une réalisation harmonique, chanter chaque voix séparément pour juger de sa logique et de sa qualité mélodique.

Dans l'exemple qui suit, le principe d'économie de mouvement est poussé à l'extrême. Il affecte également la mélodie qui est tout simplement une voix extraite de l'harmonie et transposée une octave plus haut.

#### ● 51 *Prélude en Mi mineur* • FRÉDÉRIC CHOPIN

*Largo*

**2. Privilégier le mouvement contraire** : ce terme signifie qu'à l'intérieur d'un même enchaînement, certaines voix montent alors que d'autres descendent. Le mouvement contraire est souvent très bon entre deux voix d'un contrepoint, ou entre voix supérieure et voix de basse.

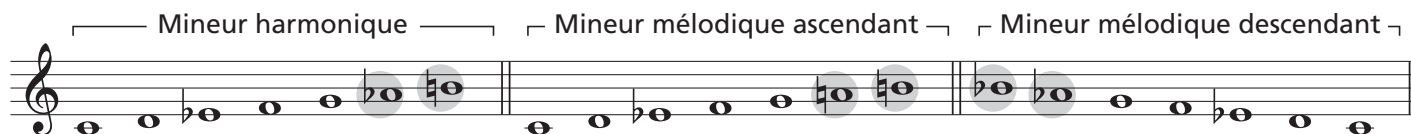
#### ● 52 Ex.

Bien sûr le mouvement contraire n'est pas toujours possible, ni forcément toujours conseillé. Mais, penser à l'utiliser reste un mot d'ordre souvent valable. Il permet de donner de la cohésion à l'harmonie.



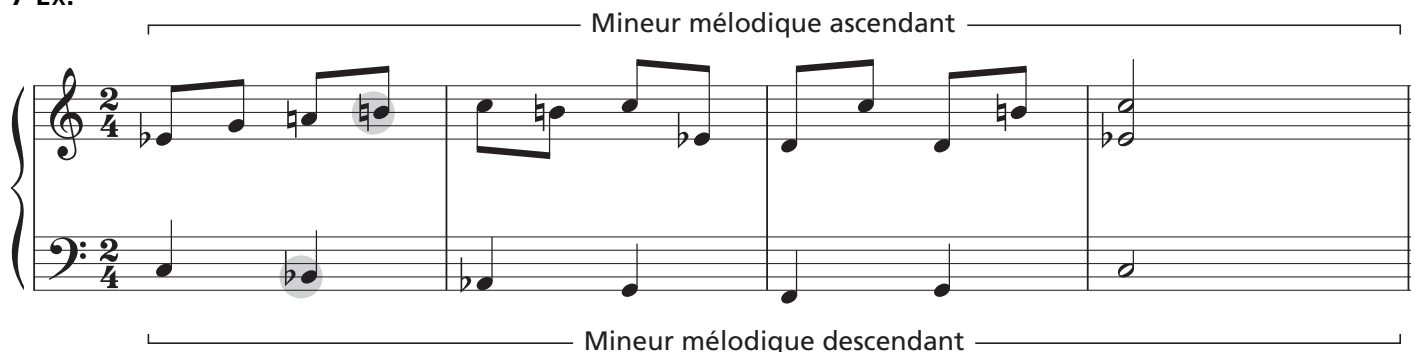
Dans le cas de notre exemple, la note Si (VII<sup>e</sup> degré du mode de Do mineur) sera tantôt bécarre, tantôt bémol, selon la prédominance de l'aspect harmonique (vertical) ou mélodique (horizontal). C'est, entre autres, pour cette raison que la théorie répertorie trois modes mineurs différents: mineur harmonique, mineur mélodique ascendant et mineur mélodique descendant.

● 6 Ex. 1



Comment arbitrer entre ces différentes possibilités? L'art du compositeur consiste, entre autres, à résoudre ces conflits de façon musicalement élégante. Voici un exemple de réponse, écrite dans le style de Jean-Sébastien Bach.

● 7 Ex.



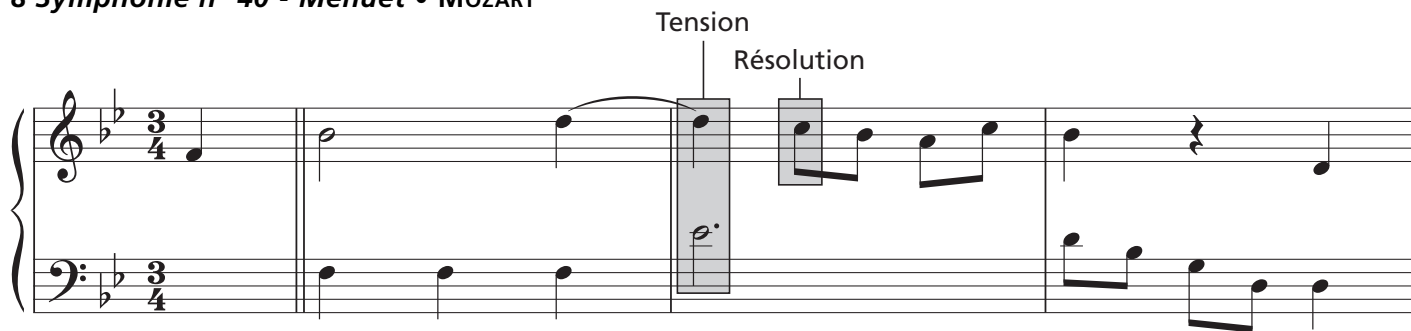
Dans cet exemple la partie du haut est construite sur la forme ascendante de la gamme mineure, et la partie du bas sur la forme descendante. À l'analyse, on remarque un conflit harmonique fort entre les deux voix, à la fin de la 1<sup>re</sup> mesure (Si<sub>♮</sub> entendu en même temps que Si<sub>♭</sub>). Pourtant l'oreille tolère bien cette dissonance grâce à la logique mélodique des voix. Pour bien comprendre cet exemple jouez seul le 2<sup>e</sup> temps de la 1<sup>re</sup> mesure, puis jouez ensuite l'exemple en entier. Dans ce cas encore, la logique horizontale des voix adoucit une dissonance ponctuelle.

### 3 Retards, anticipations, appoggiatures, notes de passages

Ce sont des procédés souvent utilisés pour produire une tension en opposant perception horizontale et perception verticale. Dans le cas d'un retard, une note de l'harmonie précédente persiste pendant un temps variable sur l'harmonie suivante (tension), avant de se résoudre (détente).

L'exemple suivant est extrait du menuet de la *Symphonie n° 40* de Mozart.

● 8 *Symphonie n° 40 - Menuet* • MOZART



Si l'on considère le premier temps de la mesure 2, l'écriture peut sembler dure. Pourtant ce passage est bien toléré par l'oreille, si on le joue dans le contexte, car la dissonance créée par le Ré se résout naturellement sur le Do. Là encore, la logique horizontale permet de justifier une dissonance ponctuelle.

Les notes d'approches, les broderies, les appoggiatures, certains chromatismes fournissent également des exemples courants de notes ponctuellement dissonantes, mais dont la dissonance est facilement acceptée car elle s'inscrit dans la logique d'un mouvement mélodique [► **Mélodie - 2**].

<sup>1</sup> Remarquez que les deux derniers modes diffèrent par leur VII<sup>e</sup> degré, mais aussi par leur VI<sup>e</sup> degré (le VI<sup>e</sup> degré haussé d'un demi-ton dans le mode ascendant évite l'intervalle de seconde augmentée avec le VII<sup>e</sup> degré, mais s'écarte un peu plus de la gamme mineure « naturelle »).