

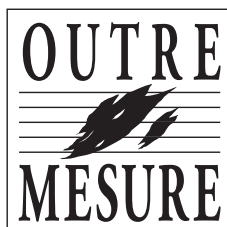
# En harmonie

Fondements de l'harmonie  
tonale et modale dans le jazz

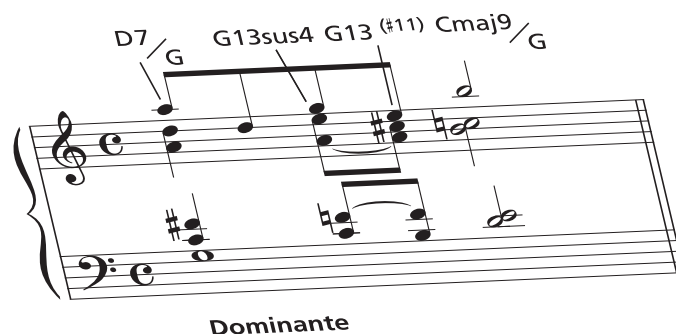
Tome 2

Lilian DERICQ

Etienne GUEREAU



# S O M M A I R E



Les auteurs	8
Préface	9
Avant-propos	9
<b>Chapitre 1</b> Les trois systèmes d'écriture	<b>11</b>
<b>❶</b> Le système diatonique naturel	11
1.1 Altérations et armures	13
<b>❷</b> Le système chromatique	13
2.1 Les différents rôles du chromatisme	13
<b>❸</b> L'enharmoine	14
3.1 L'enharmoine utilisable	14
3.2 L'enharmoine à éviter	15
<b>Chapitre 2</b> Les modes diatoniques naturels	<b>17</b>
<b>❶</b> Genèse des modes	17
1.1 Sept modes issus de la gamme majeure	17
1.2 Analyse des modes naturels	18
1.3 Transposition des sept modes naturels à partir de Do	19
1.4 Le fragment modal	20
1.5 Analyse par tétracordes	20
1.6 Différencier les modes naturels	21
1.7 Les degrés altérés	23
<b>❷</b> Réorganisation de l'échelle diatonique naturelle	25
2.1 Tableau récapitulatif	26
2.2 Les modes voisins homonymes	26
<b>❸</b> Tonalité, gamme ou mode, quelle différence ?	27
3.1 La tonalité	27
3.2 La gamme	27
3.3 Le mode	28

<b>4</b>	<b>Harmonie en miroir</b>	28
	4.1 Le rétrograde	28
	4.2 L'inverse	29
	4.3 Le rétrograde de l'inverse	29
	4.4 Les relations miroir dans les modes	30
	4.5 Schéma récapitulatif	30
<b>5</b>	<b>Les modes naturels dans les thèmes</b>	31
	5.1 Présentation de chaque mode diatonique naturel	31
	5.2 Cadences modales	35
	5.3 Utilisation des modes par plages modales	36
	5.4 Deux approches de la modalité	40
	5.5 Rencontre des cadences modales et tonales	42
<b>6</b>	<b>Corrigés</b>	45

## Chapitre 3 Les modes altérés 49

### Le système mineur mélodique 49

<b>1</b>	<b>Les modes issus du système mineur mélodique</b>	49
	1.1 Échelle par 5 <sup>tes</sup> descendantes	50
	1.2 Échelle symétrique	50
	1.3 Genèse des modes	50
	1.4 Analyse des modes	51
	1.5 Analyse par tétracordes	52
	1.6 Différencier les modes altérés	53
	1.7 Les degrés altérés	53
	1.8 Échelle mineure mélodique réorganisée	55
	1.9 Harmonie en miroir	55
	1.10 Tableau récapitulatif	55
<b>2</b>	<b>Les modes du mineur mélodique dans les thèmes</b>	56
	2.1 Utilisations	56
<b>3</b>	<b>Corrigés</b>	61

### Le système mineur harmonique 63

<b>1</b>	<b>Les modes issus du système mineur harmonique</b>	63
	1.1 Échelle par 5 <sup>tes</sup> descendantes	63
	1.2 Échelle symétrique	63
	1.3 Genèse des modes	63
	1.4 Analyse des modes	64
	1.5 Analyse par tétracordes	65
	1.6 Harmonie en miroir	65
<b>2</b>	<b>Les modes du mineur harmonique dans les thèmes</b>	67
	2.1 Utilisations	67
<b>3</b>	<b>Corrigés</b>	70

### Le système majeur harmonique 72

<b>1</b>	<b>Les modes issus du système majeur harmonique</b>	72
	1.1 Échelle par 5 <sup>tes</sup> descendantes	72
	1.2 Échelle symétrique	72
	1.3 Genèse des modes	72
	1.4 Analyse des modes	73
	1.5 Analyse par tétracordes	74
	1.6 Harmonie en miroir	74
	1.7 Tableau récapitulatif	75
<b>2</b>	<b>Les modes du majeur harmonique dans les thèmes</b>	76
	2.1 Utilisations	76
<b>3</b>	<b>Corrigés</b>	79

	<b>Le système majeur double harmonique</b>	<b>81</b>
	① Les modes issus du système majeur double harmonique	81
	1.1 Échelle par 5 <sup>tes</sup> descendantes	81
	1.2 Échelle symétrique	81
	1.3 Genèse des modes	81
	1.4 Analyse des modes	82
	1.5 Analyse par tétracordes	83
	1.6 Échelle majeure double harmonique réorganisée	85
	1.7 Harmonie en miroir	85
	1.8 Tableau récapitulatif	86
	② Les modes du majeur double harmonique dans les thèmes	86
	2.1 Utilisations	86
	③ Corrigés	87
	<b>Récapitulatif des modes</b>	<b>88</b>
	① Les tétracordes	88
	② Écriture en miroir	89
	③ Les cinq systèmes	90
	<b>Analyses modales</b>	<b>91</b>
<b>Chapitre 4</b>	<b>Les échelles et les gammes symétriques à transposition limitée</b>	<b>93</b>
	<b>Les échelles symétriques simples</b>	<b>93</b>
	① Les échelles symétriques simples	94
	1.1 La gamme chromatique	94
	1.2 La gamme par ton (mode 1 de Messiaen)	94
	1.3 L'échelle diminuée	95
	1.4 L'échelle augmentée	96
	1.5 L'échelle tritonique	96
	<b>Les échelles symétriques composées</b>	<b>97</b>
	① Les échelles symétriques doubles	97
	1.1 Les gammes par ton	97
	1.2 Les échelles doubles diminuées	97
	1.3 Les échelles doubles augmentées	101
	1.4 Les échelles doubles tritoniques	107
	② Les échelles symétriques triples	107
	③ Les échelles symétriques quadruples	108
	④ Techniques de calcul des échelles symétriques	108
	4.1 Les échelles symétriques simples	108
	4.2 Les échelles symétriques doubles	109
	4.3 Les échelles symétriques triples	111
	4.3 Les échelles symétriques quadruples	112
	⑤ Corrigés	113
<b>Chapitre 5</b>	<b>Les pédales</b>	<b>115</b>
	① Notions préliminaires	115
	1.1 Définition	115
	1.2 Contexte d'utilisation	116
	1.3 Notations	118
	1.4 Modes homonymes	119

1.5 L'accord sus4	120
1.6 Fonction et analyse	120
1.7 Mouvements des voix	121
<b>② Exemples d'utilisation de la pédale</b>	<b>123</b>
2.1 Pédale de dominante	124
2.2 Pédale de tonique	125
2.3 Double pédale	128
2.4 Pédale au soprano	129
2.5 <i>Turnaround</i>	130
<b>③ L'ostinato</b>	<b>131</b>
3.1 L'ostinato sur pédale de tonique	132
3.2 L'ostinato dans une composition	132
<b>④ Corrigés</b>	<b>134</b>
<b>Chapitre 6 Les appoggiatures</b>	<b>137</b>
<b>① Notions préliminaires</b>	<b>137</b>
1.1 Définitions et contexte d'utilisation	137
1.2 Appoggiature mélodique et chromatisme	138
<b>② Les accords d'appoggiature</b>	<b>140</b>
2.1 Modes	140
2.2 <i>Polychords</i>	141
2.3 Contexte rythmique	142
<b>③ Accord de tonique avec notes d'appoggiature</b>	<b>144</b>
3.1 Sur un accord majeur	145
3.2 Sur un accord mineur	147
<b>④ Accord de dominante sur tonique</b>	<b>148</b>
4.1 Contexte mineur	148
4.2 Contexte majeur	150
4.3 Modes et échelle associés à l'accord de dominante sur tonique	150
<b>⑤ Accord appoggiaturé</b>	<b>152</b>
5.1 Chiffrage	153
5.2 Exemples d'utilisation	154
5.3 Échelle et mode associés à l'accord appoggiaturé	156
5.4 Fonctionnalité de l'accord appoggiaturé	157
<b>⑥ Appoggiature de la septième</b>	<b>162</b>
6.1 Conduites de voix	163
6.2 Chiffrage	163
6.3 Exemples avec l'accord de sous-dominante	164
6.4 Exemples avec l'accord de dominante	165
<b>⑦ Corrigés</b>	<b>168</b>
<b>Chapitre 7 Annexes</b>	<b>173</b>
<b>① Les vingt-quatre positions d'un accord à quatre sons</b>	<b>173</b>
<b>② Tableau récapitulatif des modes par gammes mères</b>	<b>174</b>
<b>③ Tableau des modes par nom</b>	<b>175</b>
<b>④ <i>Re: Person I Knew</i></b>	<b>176</b>
<b>⑤ Une biographie de Bernard Maury</b>	<b>177</b>
<b>Chapitre 8 Index des deux tomes</b>	<b>178</b>

# Les auteurs

Lilian Dericq



## Parcours

Lilian Dericq a étudié le piano avec Samy Abenaïm, l'harmonie avec Bernard Maury et la musicologie à l'université Paris 8.

## Enseignant

Professeur de piano et d'harmonie depuis 1996 à la Bill Evans Piano Academy. Il enseigne l'harmonie à l'université de Paris 8 depuis 1999.

Étienne Guéreau



## Parcours

Étienne Guéreau étudie le piano classique, la fugue et le contrepoint au conservatoire d'Issy-les-Moulineaux, sous la direction d'Isabelle Duha, notamment. Il aborde le jazz au sein de la Berkovitz Music School (méthode de Berklee), se familiarise avec les techniques d'improvisation de Charlie Banacos, puis perfectionne son apprentissage de l'harmonie auprès de Bernard Maury pendant plusieurs années. Cette rencontre aura pour effet de modifier radicalement son approche stylistique. Passionné par le chant, il étudie cette discipline avec divers professeurs.

## Interprète

Il met ses compétences de pianiste et de choriste au service d'artistes de tous horizons. Il intègre le big band de Frédéric Manoukian, collabore, entre autres, avec Hervé Meschinet, Jean-Patrick Capdevielle, accompagne des comédiens tels que Guy Marchand ou encore Michael Grégorio.

## Enseignant et auteur

Au sein de la Bill Evans Piano Academy, il enseigne le piano et l'harmonie dans l'esprit et à la suite de son fondateur, Bernard Maury.

Depuis les années 1990, il collabore à la rédaction de livres à vocation pédagogique : *Le Piano blues* (Musicom); *Great Jazz Standards* (EMF); *Great Latin Standards* (EMF); *The Best Songs of Piano Bar* (EMF); *Piano Score Unlimited* (IPE).

Il est également romancier (*Le Clan suspendu*, Éditions Denoël).

## Compositeur

Il enregistre un premier disque en piano solo « Influences » (Bebe Records) dans lequel il rend hommage à ses maîtres et qui lui vaut d'être remarqué par Clare Fischer; puis, un second, « À l'Orient de Rio » (Bebe Records), contenant exclusivement des compositions originales.

**WEB** [www.etienneguereau.com](http://www.etienneguereau.com)

# Préface

---

La multiplicité actuelle des traités d'harmonie rend difficile, pour celui qui étudie le jazz ou la musique en général, le choix d'un texte de référence satisfaisant. Nombre de ces traités ont une approche extrêmement théorique avec un excès de descriptions *a priori* et des explications abstraites de points d'harmonie très éloignés des problèmes sonores concrets auxquels l'étudiant est confronté.

Cette méthode de Lilian Dericq et Étienne Guéreau diffère des autres en raison de l'extraordinaire équilibre auquel elle parvient entre les éléments théoriques (explications du comment et du pourquoi des phénomènes harmoniques) et l'aspect physique et empirique de ces phénomènes, à savoir celui qui a trait aux exigences du jeu proprement dit et qui permet à l'étudiant d'appliquer ses connaissances théoriques.

Elle est basée sur les enseignements et l'approche pratique transmis par notre cher et regretté collègue Bernard Maury et indirectement liée aux concepts de Bill Evans, maître incontesté de l'harmonie. Je trouve très intéressant que ceux-ci, tels qu'ils ont été érigés en système et superbement mis à la portée des musiciens par Maury, trouvent son prolongement dans l'ouvrage de Dericq et Guéreau. Grâce à cette méthode, le précieux legs d'Evans et de Maury est désormais accessible à tous.

Avec un savoir impressionnant, Dericq et Guéreau montrent ici comment utiliser ce legs, dont la validité sera pérenne, tout en mettant l'accent sur sa grande vitalité et sa valeur sur le plan à la fois théorique et pratique.

Enrico Pieranunzi, mai 2015

# Avant-propos

---

*« L'harmonie est une question de logique et d'oreille, mais il ne faut pas pour autant la réduire à une science trop abstraite : elle doit vivre. »* (Bernard Maury)

Ce Tome 2 est le prolongement logique du Tome 1 sur lequel il s'appuie et dont il reprend la plupart des notions et des termes. Si l'étude du premier tome d'*En Harmonie* n'est pas un prérequis indispensable, une parfaite connaissance des intervalles et du matériau harmonique de base (tonalité, triades, tétrades, cadences, dominantes secondaires ou chromatiques, notes d'extension, etc.) est toutefois nécessaire pour bien appréhender les informations qui seront ici développées.

*En Harmonie* s'adresse à tous les pianistes, arrangeurs et compositeurs disposant d'un solide bagage et qui souhaitent acquérir de nouveaux éléments de langage. Même si certains exemples sont pianistiques, ce livre n'est pas l'apanage des claviéristes. La notation traditionnelle (système clé de Sol et clé de Fa) est une convention d'écriture qui permet d'être le plus lisible possible. Pour autant, rappelons que tous

les élèves s'intéressant sérieusement à l'harmonie devraient assimiler les rudiments du clavier, car en matière de tessiture ou de « projection » visuelle (toutes les notes étant logiquement ordonnées), ce dernier offre des avantages incomparables.

Si la plupart des notions développées dans *En Harmonie* préexistent dans la musique classique ou dans certains ouvrages généralistes (où elles sont évoquées), leur agencement et les outils pédagogiques que nous présentons ici sont à notre connaissance inédits. Notre étude des modes, par exemple, repose sur l'analyse des **degrés caractéristiques naturels** ou **altérés**, comprend cinq systèmes (contre deux habituellement : le majeur et le mineur mélodique) et se propose de classer ces systèmes selon des nomenclatures et des rapports nouveaux et bien spécifiques. Plus encore, nous avons tenu à ce que la singularité de chaque mode soit, le plus souvent possible, illustrée par un exemple concret. En effet, les modes sont presque toujours enseignés de façon isolée, sans lien contextuel avec des standards, ce qui tend à laisser aux élèves un sentiment de complexité ou pire, d'inutilité. Quoique l'harmonie jazz demeure un champ d'étude théorique, nous avons, en concevant ce livre, l'ambition d'en fournir une version pratique et immédiatement applicable. Ajoutons que notre approche pédagogique de certains types de pédales, des échelles symétriques ou des appoggiatures nous semble sans précédent éditorial.

Ce Tome 2 codifie et systématise bon nombre de notions qui permettent de comprendre et de s'appropriier le langage de Bill Evans ou encore celui de Clare Fischer, sans toutefois se limiter à eux. Ce choix s'explique par le fait que ces deux immenses artistes incarnent l'essence du vocabulaire harmonique moderne et tonal (ce qui exclut *de facto* le *free jazz* ou ce que d'aucuns appellent le jazz « chromatique », c'est-à-dire atonal) et que leur place dans l'histoire de la musique en fait des précurseurs (dont Keith Jarrett, Herbie Hancock ou Chick Corea reconnaissent l'influence, pour ne citer qu'eux.)

Cet ouvrage a pour ambition d'étudier l'harmonie jazz, tant du point de vue vertical qu'horizontal. Car si le jazz reste un genre essentiellement basé sur l'enchaînement d'accords (chaque accord étant entendu à un moment donné, **verticalement**), l'ignorance des mécanismes linéaires qui font également partie de son identité prive l'élève de concepts précieux et souvent nécessaires à son expression musicale. Ces mécanismes se caractérisent par les différents mouvements mélodiques conjoints (comme les conduites de voix) qui permettent d'excéder l'expression isolée de chaque élément harmonique. En d'autres termes, ces deux axes d'approche sont complémentaires, voire indispensables lorsqu'il s'agit de saisir la spécificité de techniques (telles que les appoggiatures) qui reposent sur une dynamique horizontale.

*En Harmonie* ne prétend pas être exhaustif. Nous l'avons écrit avec le souci de réunir les notions qui nous paraissent les plus importantes, mais aussi les plus originales. Ce choix impliquait d'éliminer certaines notions (déjà largement traitées dans d'autres ouvrages théoriques) ainsi que toute considération musicologique et acoustique qui, pour notre étude, semblait superflue. De plus, nous avons tenu à ce qu'il se présente comme une **méthode progressive**, chaque notion étant exposée, mise en contexte à l'aide d'un exemple puis validée par une série d'exercices.

Pour une très large part, *En Harmonie* reprend le cours d'harmonie de Bernard Maury (voir biographie) que nous nous sommes efforcés de restituer dans toute sa logique et sa subtilité, en y ajoutant, chaque fois que c'était nécessaire, des éclaircissements ou de menues « simplifications » dictés par notre expérience. Bernard Maury est à l'origine d'un paradigme harmonique sans égal, ambitieux, dont l'apparente complexité trouve sa pleine justification dans les bénéfices musicaux que chaque élève peut en retirer. Ses découvertes musicales (certains diraient son « génie ») étaient jusqu'à aujourd'hui réservées aux personnes ayant eu la chance de recevoir son enseignement. Avec *En Harmonie*, nous avons souhaité mettre ces trésors à la portée de tous.

Notre rencontre avec Bernard Maury fut une révélation musicale. Il était un maître et un ami sincère. C'est un honneur de pouvoir proposer cet ouvrage issu de son enseignement.

Les auteurs



# Chapitre 5

## Les pédales

1

### Notions préliminaires

#### 1.1 Définition

Une • **pédale** • (*pedal point*) est une note tenue plus longtemps que les autres (ou une note répétée), exprimée à l'une des parties. Cette note produit un ancrage tonal, un point de référence par rapport auquel la grille d'accord et la mélodie continuent d'évoluer; elle est le plus souvent exprimée à la basse, mais elle peut également être jouée au soprane, voire à l'une des parties internes.

Une pédale peut-être *doublée*, c'est-à-dire qu'elle peut faire entendre la même note à deux parties distinctes.

L'exemple ci-dessous illustre les différents emplacements possibles de la pédale au sein d'un même morceau. Le thème, en Si, fait entendre une pédale à la basse pendant presque tout le thème; une pédale au soprane (mesure 8 où le Si est répété); une pédale de basse et de soprane sur les mesures 1 et 7.

*My Bells* • BILL EVANS

The image shows two systems of musical notation for the piece 'My Bells' by Bill Evans. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first system consists of four measures. The bass line features a long, sustained note of B2 (the first ledger line below the staff) throughout the first three measures, with a final measure showing a double pedal point where both the bass and soprano lines have a sustained B. The second system starts at measure 5. The soprano line has a sustained B4 (the second line of the staff) in measure 8, which is the measure where the melody repeats the B note. The bass line continues with its sustained B2 throughout the second system.

Une pédale fait presque toujours entendre la dominante ou la tonique. Lorsqu'elle exprime une seule de ces deux notes, il s'agit d'une **pédale simple**; lorsqu'elle exprime les deux à la fois, il s'agit d'une **double pédale**, c'est-à-dire qu'elle fait entendre deux notes différentes à deux parties distinctes.

Dans l'exemple ci-dessous, en Do, les accords évoluent sur pédale : la 1<sup>re</sup> mesure exprime la tonique à la basse (pédale simple); la 2<sup>e</sup> mesure exprime la dominante à la basse (pédale simple); la 3<sup>e</sup> mesure exprime la tonique à la basse et la dominante à l'alto (double pédale).

Tonique
Dominante
Dominante + tonique

Lorsque l'on parle de dominante et de tonique, on fait soit référence :

- au contexte général du thème, c'est-à-dire les degrés de la tonalité;
- au contexte particulier d'un thème : les degrés font alors référence à un passage spécifique.

Dans l'exemple ci-dessous, la basse exprime une pédale de dominante (Ré) en référence à la tonalité de Sol.

D Ped.

L'exemple ci-dessous, toujours en Sol majeur (1 dièse à la clé), fait entendre un II - V - I en Fa majeur; la note à la basse, un Do, est une pédale de dominante; cette fois, le mot « dominante » fait référence au contexte tonal passager.

## 1.2 Contexte d'utilisation

Les pédales s'emploient en majeur comme en mineur. Elles peuvent être brèves ou longues. Elles s'utilisent pour faire entendre des cadences (II - V - I, III - VI - II - V, etc.) ou des accords dénués de liens fonctionnels.

L'exemple ci-après, en Si<sup>b</sup> majeur, fait entendre un long enchaînement cadentiel tonal sur la note Fa répétée chaque mesure à la basse; il s'agit d'une pédale de dominante (PD).

Cm9 F7 B♭maj9 G7 (♭9, ♭13) Cm9 F13 (♭9) B♭ (add 9) /

F Ped.

L'exemple ci-dessous, en Ré mineur, fait entendre une cadence tonale sur la note Ré répétée chaque mesure à la basse; il s'agit d'une courte pédale de tonique (PT).

Dm Em7 (♭5) / D A7 (♭9) / D Dm6

L'exemple suivant, en Ré majeur, fait entendre une série d'accords sans lien cadentiel particulier sur pédale de dominante; le La est répété sur chaque accord, à la basse.

Gmaj9 / A A♭maj9 / A B9 / A Gm7 / A

Stables par nature, les pédales autorisent une certaine liberté harmonique; elles autorisent aussi l'enchaînement d'accords pouvant produire une certaine dissonance. Elles peuvent être indiquées par le compositeur et faire partie intégrante du thème, ou bien être mises en place librement pour modifier la sonorité d'un passage spécifique. Dans ce dernier cas, le choix d'utiliser une pédale sera toujours motivé par la volonté de :

- créer un ancrage propice à de nouvelles couleurs harmoniques ou modales;
- unifier la réalisation;
- rompre avec le cycle des quintes;
- créer un effet d'attente.

Dans l'exemple ci-dessous, la pédale est indissociable de la composition: le thème ne saurait être joué sans elle.

**Naima • JOHN COLTRANE**


B♭m7 E♭m7 B7 (♭5) A7 (♭5) A♭maj7

E♭ Ped.




## Tome 2 - Errata

Page 25

### Transposition sur une même tonique

Modes issus de Do majeur	Transposition sur une même tonique
<b>Mi phrygien</b> <span style="float: right;">Xm7 (♭9, 11, ♭13)</span> 	

Page 26

<b>Sol mixolydien</b> <span style="float: right;">X7 (9, 11, 13)</span> 	
<b>Do ionien</b> <span style="float: right;">Xmaj7 (9, 11, 13)</span> 	
<b>Fa lydien</b> <span style="float: right;">Xmaj7 (9, ♯11, 13)</span> 	

Page 27 **3.1 La tonalité**

Ces huit premières mesures sont dans la tonalité de Do majeur, bien qu'il y ait la présence de notes étrangères avec le A7, D7, A♭m7, D♭7 et Em7 (♭5). L'attraction tonale se fait autour de Do.

Page 35

### Éolien

IVm7 – Im7                      ♭VII7 – Im7  
 Fm7 – Cm7                      B♭7 – Cm7

### Locrien

♭IIIIm7 – Imaj

Page 38

*On Green Dolphin Street* • BRONISLAU KAPER & NED WASHINGTON

F7 / E♭	Emaj7 / E♭	E♭maj7	/
Mi♭ lydien	Mi♭ phrygien	Mi♭ ionien	

Page 47

### EXERCICES 2

1

Les termes **DCN**, **Emprunt modal**, **Gamme mère**, **Fragment modal**, **Modes homonymes**, **Modulation**, **Modulation parallèle**, **Tétracorde**, **Tonalité**, **Transposition** renvoient au Tome 2 (et non au Tome 1).

Page 62

6

Fa♯ ionien ♭3 : La♯	La♭ phrygien ♯6 : Fa♯	Si lydien ♯5 : Fa×	Sol lydien ♭7 : Fa
Do mixolydien ♭6 : La♭	Mi locrien ♯2 : Fa♯	La locrien ♭4 : Ré♭	