

# La méthode Rochon



Harmonisation et  
musique populaire

André  
Lambert



# LA MÉTHODE ROCHON

HARMONISATION ET MUSIQUE POPULAIRE





LA MÉTHODE ROCHON  
HARMONISATION ET MUSIQUE POPULAIRE

ANDRÉ LAMBERT



Presses de  
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Mise en pages : Diane Trottier

Maquette de couverture : Laurie Patry

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 4<sup>e</sup> trimestre 2013

ISBN : 978-2-7637-1920-7

PDF : 9782763719214

Les Presses de l'Université Laval

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

**Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.**

# TABLE DES MATIÈRES

---

Avant-propos . . . . .	IX
Symboles d'analyse . . . . .	XI
Les accords diatoniques . . . . .	XII
Les tensions naturelles des accords diatoniques . . . . .	XIII
Les tensions naturelles des accords de dominante secondaire . . . . .	XIV
Le plan de l'ouvrage . . . . .	XV
<b>1 – La grille harmonique . . . . .</b>	<b>1</b>
1.1 Les piliers et II-V . . . . .	3
1.2 Les prolongements . . . . .	7
1.3 Le relatif mineur . . . . .	12
1.4 Les modulations passagères . . . . .	14
1.5 Le balancement I-IV . . . . .	18
1.6 Le #IV et les substitutions tritoniques . . . . .	19
<b>2 – Sélection des accords . . . . .</b>	<b>23</b>
2.1 Enrichir l'harmonie . . . . .	23
2.1.1 L'accord sus4 . . . . .	23
2.1.2 L'accord diminué . . . . .	24
2.1.3 Régions tonales . . . . .	25
2.2 Le cycle des quintes . . . . .	27
2.3 Les « dix commandements » de Rochon . . . . .	29

2.4	Choix des accords, thème A	30
2.5	Choix des accords, thème B	33
<b>3</b>	<b>– Thème modulant</b>	<b>35</b>
3.1	Définir les régions tonales	35
3.2	Choix des accords	37
3.3	Analyse harmonique	39
<b>4</b>	<b>– Harmonisations-pastiches : application progressive du choix des accords dans la grille</b>	<b>41</b>
<b>5</b>	<b>– Exercices</b>	<b>49</b>
<b>6</b>	<b>– Corrigés</b>	<b>61</b>
	<b>Bibliographie</b>	<b>85</b>



## AVANT-PROPOS

---


Quoique méconnu auprès du public québécois, Gaston Rochon (1932-1999) est un des musiciens d'ici les plus importants de notre époque. Violoncelliste de formation, il quitta l'Orchestre symphonique de Québec pour faire ses premiers pas comme arrangeur, chanteur et chef d'orchestre avec les Collégiens troubadours. Au célèbre cabaret de Québec Chez Gérard, il rencontra Trenet, Bécaud, Leclerc et combien d'autres qui marquèrent la chanson francophone. Sa rencontre avec Gilles Vigneault fut déterminante dans sa carrière puisque leur collaboration (de 1958 à 1978) a donné lieu à quelque 3 000 spectacles et 140 chansons enregistrées sur 30 albums. Leur travail a fait de Vigneault un modèle unique dans le champ musical québécois et une figure de proue de la culture québécoise. Outre son travail de musicien, Gaston Rochon a consacré plusieurs années de sa vie à la pédagogie. Il a exercé son travail de pédagogue principalement à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) où il a mis sur pied le premier programme de baccalauréat en interprétation de la musique populaire au Québec. Il prit aussi le soin d'élaborer sa propre méthode d'harmonisation afin de transmettre son savoir et d'expliquer sa démarche. Malheureusement, il n'a pas eu le temps de la terminer ni de la publier. J'ai eu la chance de très bien connaître Gaston Rochon qui m'a enseigné sa méthode.

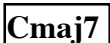
La plupart des ouvrages traitant de l'harmonie populaire et jazz ont une approche analytique. La particularité et la singularité de cette méthode, c'est son approche créatrice. Cette méthode est conçue pour vous donner les outils nécessaires qui vous permettront de créer des harmonisations allant des plus simples aux plus complexes selon les désirs et les capacités de chacun. Cette approche peut aussi vous inciter à explorer des chemins où votre oreille vous guide sans savoir comment y parvenir. Cette méthode s'adresse à tous les musiciens et musiciennes, de tous les niveaux, que l'harmonisation intéresse.


# SYMBOLES D'ANALYSE


---

**Cmaj7** : (caractère gras) accord sélectionné dans le premier choix

 : accord sélectionné dans le deuxième choix

 : accord sélectionné dans les deux choix

 : substitution tritonique

 : patron II-V

 : résolution de dominante

----- : mouvement dans le cycle des quintes

# LES ACCORDS DIATONIQUES

---

Les accords diatoniques sont construits sur les notes de la gamme majeure :

## Triades

A musical staff in C major showing seven diatonic triads. Above the staff are the chord names: C, Dm, Em, F, G, Am, B dim. Below the staff are the Roman numerals: I, II min, III min, IV, V, VI min, VII dim. The triads are represented by three notes on a five-line staff.

Chord Name	Roman Numeral
C	I
Dm	II min
Em	III min
F	IV
G	V
Am	VI min
B dim	VII dim.

## Accords de 7<sup>e</sup>

A musical staff in C major showing seven diatonic 7th chords. Above the staff are the chord names: Cmaj<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Bm<sup>7(b5)</sup>. Below the staff are the Roman numerals: I maj<sup>7</sup>, II min<sup>7</sup>, III min<sup>7</sup>, IV maj<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, VI min<sup>7</sup>, VII min<sup>7</sup> b<sup>5</sup>. The chords are represented by four notes on a five-line staff.

Chord Name	Roman Numeral
Cmaj <sup>7</sup>	I maj <sup>7</sup>
Dm <sup>7</sup>	II min <sup>7</sup>
Em <sup>7</sup>	III min <sup>7</sup>
Fmaj <sup>7</sup>	IV maj <sup>7</sup>
G <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>
Am <sup>7</sup>	VI min <sup>7</sup>
Bm <sup>7(b5)</sup>	VII min <sup>7</sup> b <sup>5</sup>

# LES TENSIONS NATURELLES DES ACCORDS DIATONIQUES

T: indique une tension

S: indique une note non compatible avec l'accord

**I maj 7 - I 6**                      6   T7   T9

1   T9   3   (S4)   5   6   T7

**II-7**                                      T9   T11

1   T9   b3   T11   5   (S6)   b7

**III-7**                                      T11

1   (Sb2)   b3   T11   5   (Sb6)   b7

**IV maj7- IV 6**                      T7   T9   T#11   T13

1   T9   3   T#11   5   6   T7

**V7**    T9   T13

1   T9   3   (S4)   5   T13   b7

**VI-7**                                      T9   T11

1   T9   b3   T11   5   (Sb6)   b7

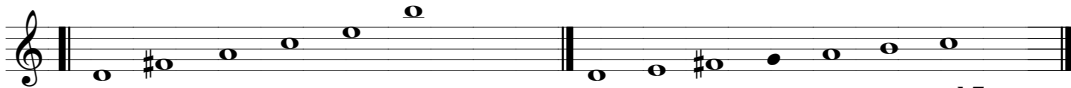
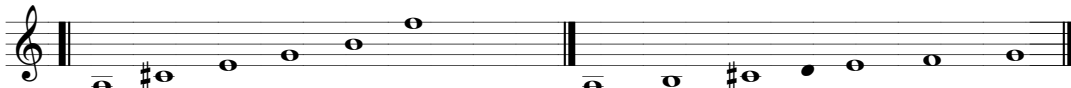
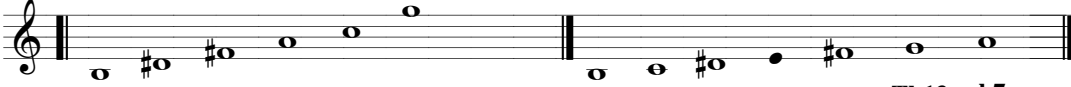


**VII-7 b5**                                      T11   Tb13

1   (Sb2)   b3   T11   5   Tb13   b7

# LES TENSIONS NATURELLES DES ACCORDS DE DOMINANTE SECONDAIRE


---

Les seules notes non diatoniques sont les notes qui forment l'accord, soit, mis à part la tonique, la tierce, la quinte et la septième.

V7/V	T9 T13	
		1 T9 3 (S4) 5 T13 b7
V7/II	T9 Tb13	
		1 T9 3 (S4) 5 Tb13 b7
V7/III	Tb9 Tb13	
		1 Tb9 3 (S4) 5 Tb13 b7
V7/IV	T9 T13	
		1 T9 3 (S4) 5 T13 b7
V7/VI	Tb9 Tb13	
		1 Tb9 3 (S4) 5 Tb13 b7

## LE PLAN DE L'OUVRAGE

---

 Cet ouvrage comprend trois volets : 1) la description de la méthode, 2) treize mélodies à harmoniser et 3) les corrigés.

La méthode Rochon, dans son ensemble, comprend trois étapes. La première étape est de déterminer la tonalité de la mélodie ou, dans le cas d'un thème modulant, des segments mélodiques. La deuxième étape consiste à trouver les accords possibles à l'aide de la grille harmonique. Et la dernière étape est de choisir, parmi les accords placés dans la grille, ceux qui peuvent créer la meilleure progression harmonique.

Il y a plusieurs façons d'utiliser cette méthode. Les enseignants et les musiciens plus aguerris ont intérêt à la parcourir en entier. Les musiciens débutants ou moins avancés dans ce domaine devraient commencer simplement avec les piliers et avancer le plus loin possible dans la grille harmonique. Selon les connaissances de chacun, il est possible d'utiliser des accords de 3 à 6 sons, il en va de votre désir et de vos capacités.

Amusez-vous et commencez à harmoniser, vous y trouverez un grand plaisir et une grande satisfaction.





# LA GRILLE HARMONIQUE


---

L'outil central conçu par Rochon consiste en une grille harmonique fournissant le cadre de départ à l'harmonisation d'une mélodie (voir exemple 1.1). Cette grille se divise en trois parties principales : A) la portée sur laquelle est écrite la mélodie à harmoniser ; B) au-dessus de la portée, les accords choisis ; et C) sous la portée, la grille proprement dite, laquelle se divise en huit lignes. L'objectif premier est de dresser la liste des accords qu'il est possible d'utiliser pour soutenir la mélodie. Chaque ligne s'attarde à une fonction précise et permet d'ajouter des accords à la liste. Au fur et à mesure que l'on descend dans la grille, les accords se complexifient et les possibilités s'additionnent.

Sur la première ligne (1), on doit tenter de repérer les piliers, et leurs prolongements doivent être écrits sur la deuxième ligne (2). La troisième ligne (3) est consacrée à la relative mineure harmonique de la tonalité choisie. Par la suite, on y voit les modulations passagères n° 1 (4) et les modulations passagères n° 2 (5) (cette ligne peut être divisée en deux lignes accommodant chacune un ton voisin différent). Dessous, on place le balancement I-IV (6) et le « #IV » (7) s'il y a lieu. La dernière ligne (8) est réservée aux substitutions tritoniques « sub ». Le but est de dégager les accords de chaque catégorie qui fonctionnent avec la mélodie et, par la suite, d'opérer un choix pouvant créer la meilleure progression harmonique possible. Dans cette section, nous allons suivre les étapes de cette méthode en harmonisant deux thèmes simultanément.

**Exemple 1.1 – La grille harmonique**

Accords choisis →



<b>II-V</b> <b>Piliers</b>	
<b>Prolongements</b>	
<b>Relatif mineur</b>	
<b>Modulation</b> <b>passagère 1</b>	
<b>Modulation</b> <b>passagère 2</b>	
<b>I-IV</b> <b>IV-I</b>	
<b>#IV</b>	
<b>Sub</b>	

## 1.1 LES PILIERS ET II-V

Après avoir déterminé la tonalité de la mélodie, la première étape est de poser les piliers. Considérant le système diatonique selon lequel tout est une variation de la gamme majeure, la tonalité doit toujours être majeure et les piliers doivent donc impérativement être majeurs. Les piliers sont les trois accords majeurs contenus dans la gamme : le I et le IV doivent être des accords à trois sons, donc les notes principales de la mélodie doivent être la fondamentale, la tierce ou la quinte de l'accord pilier ; l'accord de dominante (V) peut être placé à trois sons ou à quatre sons lorsque la 7<sup>e</sup> de l'accord est dans la mélodie. Il est donc important de bien analyser la mélodie et de bien poser les piliers puisque la majorité des autres étapes découlent de celle-ci. On peut aussi considérer cette étape comme une façon de ramener une mélodie à son harmonisation la plus simple. Il faut donc placer le pilier qui pourra soutenir le plus longtemps possible le segment mélodique. Rochon a aussi intégré le IImin7-V7 dans la section des piliers. On doit donc poser le IImin7-V7 à quatre sons et considérer ces deux accords comme une formule. Ces deux accords ne peuvent être utilisés séparément. Il n'y a pas de règle précise déterminant le choix de poser le pilier du V<sup>e</sup> degré ou la formule IImin7-V7, cependant, il faut privilégier généralement le IImin7-V7. Comme le montre l'exemple 1.2, la mélodie est en *do* majeur. Il s'agit donc (selon le profil mélodique) de chercher à placer les accords suivants : C (I), F (IV) et G (V) ainsi que Dmin7-G7 (IImin7-V7).

### Exemple 1.2 – Piliers (a)

Accords choisis →

The musical notation shows a melody in C major, 2/4 time. The notes and their fingerings are: C (1), E (3), G (5), F (5), E (3), D (1), C (3), G (5), C (1), E (3), G (3), F (5), C (1), E (3), G (1), F (3), C (5). The chosen chords (accords choisis) are: C, C, F C, Dmin7 G7, C, Dmin7 G7, C, G Dmin7 G7.

II-V  
Piliers

La mélodie dans les deux premières mesures contient exclusivement les notes *do*, *mi* et *sol*; ces notes étant respectivement la fondamentale, la tierce et la quinte de l'accord de C, on pose donc cet accord comme pilier pour les deux premières mesures<sup>1</sup>. À la troisième mesure, les notes *mi* et *fa* ne sont pas contenues dans le même accord, il faut donc les traiter séparément. La note *fa* est la fondamentale de l'accord de F et *mi* la tierce de l'accord de C; nous devons donc poser ces deux piliers. À la quatrième mesure, tout comme à la huitième, sous la note *ré*, il faut placer l'accord de G et aussi le Dmin7-G7. Les mesures 5 et 7 présentent le même problème, soit la présence de la note *ré* entre *do* et *mi* respectivement fondamentale et tierce de l'accord de C. La note *ré* est considérée à cet endroit comme une note de passage, il faut donc éviter de la traiter comme la quinte de l'accord de G (ce qui ajouterait un pilier inutile) et ne poser à ces endroits que le pilier de C. La sixième mesure présente le même profil que la troisième, les notes *mi* et *ré* ne pouvant être contenues dans le même accord; il faut alors placer l'accord de C pour la note *mi* (la tierce) et l'accord de G pour la note *ré* (la quinte). On peut aussi placer le Dmin7-V7, transgressant ainsi la règle sur le nombre de notes que doivent contenir les accords lors de cette étape. En plaçant le Dmin sous la note *mi*, nous avons un accord de Dmin9, soit un accord de cinq sons. Cependant, comme nous le verrons ultérieurement, cela n'aura aucune incidence sur le choix final. Généralement on arrive à placer l'accord de dominante à trois sons et le Imin7-V7 dans une région de dominante, mais il y a une exception à cet usage. Lorsque la tierce (*si*) de l'accord de dominante (G) est la note principale de la mélodie, il ne faut pas placer le Imin7-V7, afin d'éviter un accord min6 comme II<sup>e</sup> degré. Lorsque la mélodie ne comporte qu'une note, il peut arriver que nous ayons à placer deux piliers de fonction différente dans la même mesure, comme nous allons le voir dans l'exemple suivant avec notre second thème.

---

1. Les chiffres au-dessus des notes indiquent la position de cette note dans l'accord.

À l'exemple 1.3, en *fa* majeur, il ne fait aucun doute que le pilier de F doit être placé sous les deux premières mesures, puisque la mélodie qui alterne entre les notes *do* et *la* implique un accord du 1<sup>er</sup> degré. Par contre, le *si<sup>b</sup>* à la troisième mesure offre deux possibilités : la première est de considérer cette note comme étant la fondamentale du IV<sup>e</sup> degré et de définir cette région comme une région de sous-dominante ; la deuxième est de considérer le *si<sup>b</sup>* comme la septième de l'accord de dominante, et par conséquent de déterminer cette région comme étant une région de dominante.

### Exemple 1.3 – Piliers (b)

Accords choisis →

II-V Piliers

F F Bb C Gmin7 C7 F F C Gmin7 C

Dans ce cas, il est préférable de poser les deux piliers (sous-dominante et dominante) afin d'avoir un choix d'accords plus diversifié. À la quatrième mesure, tout comme aux mesures 7 et 8, la note *sol* (seule note de la mélodie) donne l'indication de poser l'accord de C comme pilier ainsi que le II-V, soit Gmin7-C7. Pour ce qui est des mesures 5 et 6, il faut y poser le pilier de F, les notes *la* et *fa* étant respectivement la tierce et la tonique de l'accord.

Cette étape permet déjà de produire une harmonisation simple. En cas de doute sur la pose d'un pilier, fiez-vous à votre oreille et choisissez celui qui supporte le mieux la mélodie.

**Exercice : pour les travaux 1, 2, 3 et 4, posez les piliers et tentez de produire une première harmonisation.**

**N° 1**

Accords choisis →

II-V  
Piliers

Prolongements

**N° 2**

Accords choisis →

II-V  
Piliers

Prolongements

**N° 3**

Accords choisis →

II-V  
Piliers

Prolongements

**N° 4**

Accords choisis →

II-V  
Piliers

Prolongements

Une fois les piliers déterminés, passez aux étapes suivantes, en commençant par les prolongements.

## 1.2 LES PROLONGEMENTS

Les prolongements sont l'extension vers le haut ou vers le bas des accords piliers, cette extension étant le résultat de l'ajout d'une quatrième note à l'accord. Si on utilise des accords à quatre sons, on peut facilement trouver deux ou trois notes communes qui unissent ces accords. Les prolongements ne sont ni plus ni moins que les autres accords diatoniques correspondant à une des trois fonctions, soit [1] tonique, [2] sous-dominante et [3] dominante. Les accords de tonique sont les plus stables, ce sont les accords qui ne contiennent pas le 4<sup>e</sup> degré de la tonalité. Les prolongements de l'accord du 1<sup>er</sup> degré sont les accords commençant sur la tierce et la sixte, soit, dans la tonalité de *do*, *Emin7* et *Amin7*. Comme le montre l'exemple 1.4, les accords de tonique à quatre sons ont toujours trois notes communes.

### Exemple 1.4 – Accords de tonique

I maj 7	III min 7	VI min 7	I 6
Cmaj7	Em7	Am7	C <sup>6</sup>

Le *Cmaj7* et le *Emin7* partagent les notes *mi*, *sol* et *si*. Le *Cmaj7* et le *Amin7* partagent les notes *do*, *mi* et *sol*. Le *Emin7* et le *Amin7* partagent les notes *mi* et *sol*, ces notes étant respectivement la tierce et la quinte de l'accord de tonique. Donc, pour le pilier du premier degré, les prolongements seront le *IIImin7* et le *VImin7*. Les accords de sous-dominante sont ceux qui contiennent le 4<sup>e</sup> degré de la gamme, soit, dans la tonalité de *do*, la note *fa*. Pour l'accord du IV<sup>e</sup> degré (*Fmaj7*), le prolongement est l'accord bâti sur la tierce inférieure, donc le II<sup>e</sup> degré (*Dmin7*). Comme on peut le voir à l'exemple 1.5, le *IVmaj7* et le *IImin7* ont aussi trois notes en commun.

**Exemple 1.5 – Accords de sous-dominante**

The image shows a musical staff in 4/4 time. Above the staff, the first chord is labeled 'II min7' and 'Dm7'. The second chord is labeled 'IV maj7' and 'Fmaj7'. The notes for Dm7 are D, F, A, and C. The notes for Fmaj7 are F, A, C, and E.

Dans la tonalité de *do* majeur, les accords de Dmin7 et Fmaj7 partagent les notes *fa*, *la* et *do*<sup>2</sup>. Les accords de dominante sont ceux qui contiennent le 4<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degré de la gamme, soit le triton. Donc, pour l'accord de dominante, le prolongement est le VIImin7(*b*5), seul accord encore disponible parmi les sept accords diatoniques. On peut aussi constater, en regardant l'exemple 1.6, la récurrence de la règle des notes communes et que les deux accords partagent les notes *si*, *ré* et *fa*.

**Exemple 1.6 – Accords de dominante**

The image shows a musical staff in 4/4 time. Above the staff, the first chord is labeled 'V7' and 'G7'. The second chord is labeled 'VII min b5' and 'Bm7(b5)'. The notes for G7 are G, B, D, and F. The notes for Bm7(b5) are B, D, F, and A.

- 
2. On doit tenir compte du fait que, selon l'harmonie jazz, l'ajout de la quatrième note à l'accord du deuxième degré et sa relation avec le quatrième degré en font un accord de sous-dominante.



La pose des prolongements dans la grille nous ramène à une donnée fondamentale : un prolongement ne peut exister par lui-même, il est donc l'extension d'une autre entité. Donc, on ne peut placer que les prolongements des piliers posés préalablement sur la première ligne. Il faut aussi noter que l'on doit utiliser des accords à quatre sons dans les prolongements. En général, lorsqu'on a posé un pilier, le choix de son ou de ses prolongements ne cause aucun problème, sauf dans les rares cas où une note de passage serait incompatible avec l'accord choisi. Il n'y a qu'une règle sur la pose des prolongements : le  $\text{IIImin7}$  ne doit pas être posé si l'on trouve la tonique de la tonalité dans la mélodie, puisque la note *do* sur l'accord de  $\text{Emin}$  est une note incompatible, soit le  $\flat 6$ . Cela correspond aussi à ces deux règles de base de l'harmonie et de l'arrangement : (1) jamais d'intervalle de seconde mineure entre les deux voix supérieures et (2) jamais d'intervalle de  $\flat 9$  entre les voix internes, sauf si, bien sûr, il faut harmoniser un accord de dominante  $\flat 9$  dans lequel on retrouve un intervalle de  $\flat 9$  avec la tonique. Les prolongements sont donc (1) pour le pilier I :  $\text{IIImin7}$  et  $\text{VImin7}$ , (2) pour le pilier IV :  $\text{IImin7}$  et (3) pour le pilier V :  $\text{VIImin7}(\flat 5)$ .

Comme on peut le constater à l'exemple 1.7, aux mesures 1 et 5, l'accord de  $\text{Amin7}$  ne cause aucun problème comme prolongement de l'accord de tonique, tandis qu'on ne peut placer le  $\text{Emin7}$  que dans la deuxième moitié de la mesure.

### Exemple 1.7 – Prolongements (a)

Accords choisis →

II-V Piliers	<p>C C F C G Dmin7 G7 C C Dmin7 G7 C G Dmin7 G7</p>							
Prolongements	<p>Amin7 Emin7 Amin7 Emin7 Dmin7 Amin7 Bmin7(♭5) Amin7 Amin7 Amin7 Bmin7(♭5)</p> <p>— Emin7 Emin7 Bmin7(♭5)</p>							

À la septième mesure, il est impossible de placer le III<sup>e</sup> degré, la tonique étant présente au début et à la fin de la mesure. Par contre, à la deuxième mesure, les deux prolongements de l'accord de tonique ne causent aucun problème. À la troisième mesure, on trouve les prolongements (Dmin7, Emin7 et Amin7) des deux piliers (F et C) posés dans la même mesure. La note *fa* devient la tierce de Dmin7 et *mi* la quinte de Amin7 ou la fondamentale de Emin7.

Dans le deuxième thème (exemple 1.8), aux mesures 6 et 7, on ne posera pas l'accord du III<sup>e</sup> degré dans les prolongements, étant donné la présence de la tonique dans la mélodie. À la troisième mesure, la présence de deux piliers de différentes fonctions, soit l'accord de sous-dominante B $\flat$  et l'accord de dominante C7, permet de placer leurs prolongements respectifs, soit le Gmin7 et le Emin7(b5).

### Exemple 1.8 – Prolongements (b)

Accords choisis →

	1	2	3	4	5	6	7	8
II-V								
Piliers	F	F	B $\flat$ C7	C Gmin7 C7	F	F	C Gmin7	C C7
Prolongements	Amin7 Dmin7	Amin7 Dmin7	Gmin7 Emin7(b5)	Emin7(b5)	Dmin7	Dmin7	Emin7(b5)	Emin7(b5)

Une fois cette étape terminée, nous avons placé les sept accords diatoniques aux endroits où la mélodie le permet.

À titre d'exemple, voici ce que l'on peut obtenir avec la chanson *Ah! vous dirais-je maman* en (1) ajoutant des accords de la même fonction; (2) remplaçant des accords de la même fonction; (3) ajoutant et remplaçant des accords de la même fonction; (4) enlevant des accords de la même fonction. Pour cet exercice nous n'utiliserons que les trois piliers et leurs prolongements sans avoir recours aux II-V. Donc, si la mélodie le permet, les accords suivants pourront être utilisés : (a) les accords toniques : C, Amin7 et Emin7; (b) les accords de sous-dominante : F et Dmin7; et (c) les accords de dominante : G7 et Bmin7(b5).

Accords choisis →

	(4) Am <sup>7</sup>		Dm <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	Em <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	G <sup>7</sup>	C
	(3) C	Am <sup>7</sup>	F	Em <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	Em <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	G <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>
	(2) Am <sup>7</sup>		Dm <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	Am <sup>7</sup>		Bm <sup>7(b5)</sup>	G <sup>7</sup>	C
	(1) C	Am <sup>7</sup>	F	C	Bm <sup>7(b5)</sup>	C	Am <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	G <sup>7</sup>	C

II-V Piliers	C		F	C	G	C	G	C
Prolongements	Am <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup> Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup> Am <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	Em <sup>7</sup> Am <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	Am <sup>7</sup>

En premier lieu, on peut voir que les piliers de C (tonique) aux mesures 1 et 2, F (sous-dominante) à la mesure 3, C (tonique) à la mesure 4, G (dominante) à la mesure 5, C (tonique) à la mesure 6, G (dominante) à la mesure 7 et C (tonique) à la mesure 8 soutiennent bien le profil mélodique et que le placement de ces accords à ces endroits constitue en soi une harmonisation de base déterminant les secteurs de tonique, sous-dominante et dominante. Si l'on désire enrichir l'harmonie, on peut, comme le montre la ligne (1) ajouter des accords de la même fonction. Ainsi on peut voir l'ajout de l'accord de Amin<sup>7</sup> (tonique) à la 2<sup>e</sup> mesure, Dmin<sup>7</sup> (sous-dominante) à la 3<sup>e</sup> mesure, Amin<sup>7</sup> (tonique) aux mesures 4 et 6 et le Bmin<sup>7(b5)</sup> (dominante) aux mesures 5 et 7. Il est aussi possible de changer la couleur harmonique en changeant des accords de la même fonction. Comme on peut le voir à la ligne (2), le pilier de C a été remplacé par son prolongement Amin<sup>7</sup> aux mesures 1, 2 et 6, celui de F par Dmin<sup>7</sup> à la mesure 3, à la mesure 4 le C a été remplacé cette fois par son prolongement Emin<sup>7</sup> et le G par Bmin<sup>7(b5)</sup> à la mesure 5. À la ligne (3), suivant le même principe, on peut voir que des accords de la même fonction ont été soit ajoutés, soit remplacés. Aux mesures 5 et 6, le placement des accords Emin<sup>7</sup> – Amin<sup>7</sup> en remplacement de l'accord de C est un bel exemple du résultat que l'on peut obtenir avec cette façon de faire. Pour ce qui est de la ligne (4), des accords de la même fonction ont simplement été enlevés aux mesures 2, 3, 4 et 5, ce qui donne une couleur harmonique différente. On peut donc constater que, malgré un choix restreint d'accords, il est possible d'obtenir une harmonisation convenable. En ajoutant simplement le II-V au répertoire, vous aurez un outil de plus qui vous donnera d'autres possibilités d'harmonisation.

***Exercice : Reprenez les travaux n<sup>os</sup> 1, 2, 3 et 4. Ajoutez les prolongements et harmonisez les mélodies. Vous possédez déjà un choix suffisant d'accords pour produire une harmonisation différente et intéressante. En cas de doute, fiez-vous à votre oreille...***

La prochaine étape est de placer les piliers de la tonalité relative mineure harmonique et c'est à partir de cette étape que l'on peut généralement commencer à placer des accords à cinq ou six sons, si on le désire.

### 1.3 LE RELATIF MINEUR

---

Quoique très simple, cette étape peut souvent porter à confusion. Il s'agit ici de poser les piliers et le II-V de la tonalité relative mineure «harmonique». Contrairement à l'étape (1) qui consiste à poser les piliers à 3 sons, il faut ici placer des accords à 4 sons ou plus. Donc, on doit tenter de placer le Imin(maj7), le IVmin7 et le IImin7(b5)-V7(b9)<sup>3</sup>. Ainsi pour la tonalité de *do* majeur, les accords possibles sont : Amin(maj7), Dmin7 et Bmin7(b5)-E7(b9). Pour le premier accord, soit le Amin(maj7), il est impossible de le placer si la note *sol* (5<sup>e</sup> degré de la tonalité de *do* majeur) est présente dans la mélodie, puisqu'on doit inclure impérativement la 7<sup>e</sup> majeure (*sol*<sup>#</sup>) dans l'accord, ou si la note *fa* (4<sup>e</sup> degré de la tonalité) est présente dans la mélodie, puisqu'elle entre en conflit avec la quinte de l'accord<sup>4</sup>. Il faut noter que : (1) bien que souvent inscrit à trois sons dans la grille, il faut pouvoir y inclure la septième majeure et (2) lors de la sélection des accords on pourra le placer à 3 et 4 sons. L'utilisation la plus fréquente du min(maj7) à quatre

- 
3. Le but premier de chaque étape de la grille étant d'ajouter de nouveaux accords au répertoire, l'utilisation de la tonalité relative mineure «naturelle» s'avère inutile puisqu'on y retrouve exactement les mêmes accords que dans la tonalité majeure dont elle est issue. Par contre, la présence de la 7<sup>e</sup> majeure dans la tonalité relative mineure «harmonique» permet l'utilisation de deux nouveaux accords. Ainsi, pour la tonalité de *do* majeur, la note *sol*<sup>#</sup> présente dans la gamme de *la* mineur harmonique donne accès aux accords de Amin(maj7) et E7(b9) jusque-là absents de la grille harmonique.
  4. À moins d'indication contraire, comme c'est le cas pour la tonalité relative mineure, lorsque je parle de tonalité, je fais toujours référence à la tonalité majeure, soit la tonalité du segment mélodique.

sons est de le placer en accord de passage entre le min et le min7, ce qui est en fait la technique du *Line Cliché*. Le deuxième pilier, soit le Dmin7, a généralement été posé au cours d'une étape préalable. Cependant, dans certains cas où cela eut été impossible (à cause du profil mélodique ou du pilier posé), cette étape offre une autre possibilité et permet souvent de le placer à cinq sons. Le cas le plus fréquent est lorsque le 3<sup>e</sup> degré (*mi*) de la tonalité est dans la mélodie: il est alors possible de placer un accord de Dmin9. On ne portera attention au Bmin7(b5) que dans l'éventualité où l'on peut le placer avec le E7(b9) à l'intérieur de la même mesure, si bien sûr on ne le trouve pas déjà dans les prolongements. Par contre, on devra s'attarder sur le V<sup>e</sup> degré, qui peut être placé à quatre, cinq ou six sons, selon la mélodie. À titre d'exemple, si, dans la tonalité de *do*, la mélodie est la note *ré* ou *mi*, il faut placer l'accord de E7[4 sons]; pour la note *fa*, il faut placer l'accord de E7(b9) [5 sons] et, pour la note *sol*, l'accord de E7(#9) [6 sons, le b9 étant toujours inclus]. Nous pouvons donc placer E7, E7(b9) ou E7(#9) selon le cas. Il en va aussi de votre choix de travailler à quatre, cinq ou six sons. Dans l'exemple 1.9, à la deuxième mesure, on ne peut placer le Amin, ni le E7 pour la première moitié de la mesure, puisque la mélodie est la note *sol*, soit le cinquième degré de la tonalité. Il en est de même à la troisième mesure, mais cette fois à cause de la présence du *fa* dans la mélodie. Dans cette même mesure, on peut placer le Bmin7(b5) suivi du E7. Le Bmin7(b5) à cet endroit n'a pu être placé dans les prolongements puisque le pilier est F. Aux mesures 2, 3, 4, 6 et 8, on peut voir que l'accord de E7 (quatre sons) supporte les notes *ré* et *mi* dans la mélodie.

### Exemple 1.9 – Relatif mineur (a)

Accords choisis →

	1	2	3	4	5	6	7	8
II-V Piliers	C	C	F C	G Dmin7 G7	C	C G Dmin7 G7	C	G Dmin7 G7
Prolongements	Amin7 Emin7	Amin7 Emin7	Dmin7 Amin7 Emin7	Bmin7(b5)	Amin7 Emin7	Amin7 Emin7 Bmin7(b5)	Amin7	Bmin7(b5)
Relatif mineur	Amin	Amin E7	Amin Bmin7(b5) E7	E7	Amin	Amin E7	Dmin9 Amin	E7

5. Voir Berklee on line: [http://www.berkleeshares.com/songwriting\\_arranging/line\\_cliches\\_jazz\\_reharmonization](http://www.berkleeshares.com/songwriting_arranging/line_cliches_jazz_reharmonization).



### Les modulations passagères n° 1 :

Cette étape consiste à transformer en accord de dominante les accords mineurs déjà placés dans la grille. Si un accord min7 a pu être placé, la seule note dans la mélodie qui peut être conflictuelle avec l'accord de dominante homonyme est la tierce mineure. Toujours dans la tonalité de *do*, les accords mineurs trouvés jusqu'à maintenant sont Dmin7, Emin7 et Amin7. En les transformant en accord de dominante, nous avons D7 qui est le V7/V, E7 le V7/VI et A7 le V7/II, donc des dominantes secondaires dans le langage harmonique usuel. Cependant les accords trouvés dans la grille (selon leur fonction première) peuvent avoir une fonction différente dans la progression harmonique finale, comme nous le verrons ultérieurement. On peut aussi considérer la possibilité de transformer le VIImin7(b5) en accord de dominante (b5), donc toujours dans la tonalité de *do*, l'accord de Bmin7(b5) peut, si la mélodie le permet (si la tierce de l'accord n'est pas présente dans la mélodie), être transmuté en un accord de dominante : B7(b5).

### Les modulations passagères n° 2 :

Pour les modulations passagères n° 2, il faut essayer de poser les piliers I et IV et les IImin7-V7 d'un ou des deux tons voisins les plus rapprochés, soit une quinte au-dessus et une quinte en dessous de la tonalité. Pour la tonalité de *do* majeur, les deux tons voisins sont *fa* et *sol*. Pour la tonalité de *fa* majeur, nous devons en principe chercher à placer les accords de Fmaj7, Bbmaj7 et Gmin7-C7. Le Bbmaj7 (bVIIImaj7 en harmonie diatonique) s'ajoute au répertoire. Le C7 peut être placé seul ou précédé du Gmin7 et est dans le langage habituel le V7/IV. Pour ce qui est du ton voisin de *sol* majeur, la tonalité voisine une quinte au-dessus, il est moins utilisé puisque le seul nouvel accord qu'il ajoute au répertoire déjà existant est le Gmaj7, qui est assez éloigné de la tonalité principale. Cependant, selon le profil mélodique, il permet occasionnellement d'aller chercher les accords Amin7-D7, ou la substitution tritonique Ebmin7-Ab7(b5) dans un contexte où il aurait été impossible de les placer dans la grille.

On pourrait aussi pousser l'exercice en allant puiser des accords dans des tons voisins plus éloignés, comme *sib*. Cela permettrait d'ajouter, outre le  $Bb\text{maj}7$  déjà trouvé, les accords de  $A\flat\text{maj}7$  ( $bVI\text{maj}7$ ) et  $C\text{min}7-F7$ . Il est toujours possible de le faire. Je le fais à l'occasion, très rarement, sans toutefois l'inclure dans la grille. Les plus avancés peuvent ajouter une ligne supplémentaire à la grille : modulation passagère n° 3, mais les possibilités sont tellement peu fréquentes que je n'en vois pas vraiment l'utilité.

### Exemple 1.11 – Modulations passagères (A)

Accords choisis →

II-V Piliers									
Prolongements	C Amin7 Emin7	C Amin7 Emin7	F Dmin7 Emin7	C Amin7 Emin7	G Dmin7 G7 Bmin7(b5)	C Amin7 Emin7	G Dmin7 G7 Emin7 Bmin7(b5)	C Amin7 Emin7	G Dmin7 G7 Bmin7(b5)
Relatif mineur	Amin	Amin E7	Amin Bmin7(b5) E7	Amin	E7	Amin	Amin E7	Dmin9 Amin	E7
Modulation passagère 1		A7			D7		A7 D7	D9	D7
Modulation passagère 2	1b) F	C7	Bbmaj7 Fmaj7	Gmin7 C7	Fmaj7	C7 Gmin7	C7	Gmin7 C9	

L'exemple 1.11 montre aux mesures 2, 4, 6, 7 et 8 que les accords de  $A\text{min}7$  et  $D\text{min}7$  ont été transmutés en accords de dominante dans les modulations passagères n° 1. Il n'est pas nécessaire d'inscrire l'accord de  $E7$  (mesures 2, 3, 4, 6 et 8) puisqu'on le trouve déjà dans le relatif mineur. On peut aussi remarquer à la mesure 7 que le  $D\text{min}9$  dans le relatif mineur est devenu un  $D9$  dans les modulations passagères n° 1<sup>6</sup>. Dans les modulations passagères n° 2, aux mesures 4, 6 et 8, dû à la présence de la note *ré* dans la mélodie, les accords  $G\text{min}7-C9$  (5 sons) ont été placés dans la grille. Cependant, si vous décidez de vous limiter à quatre sons, ne les inscrivez pas.

6. On peut voir ici la justification de la possibilité supplémentaire que permet la pose du  $D\text{min}7$  (IV<sup>e</sup> degré mineur) tel que discuté dans la section du relatif mineur.





## 1.5 LE BALANCEMENT I-IV

Le balancement I-IV//IV-I est simplement l'alternance entre le I<sup>maj</sup>7 et le IV<sup>maj</sup>7. Afin de mieux comprendre son utilisation, on peut se référer à la *Gymnopédie n° 3*, pour piano d'Érik Satie ou à *Tante Irène* de Vigneault et Rochon (voir exemple 4.7). De plus, on retrouve beaucoup de mouvements I-IV dans la musique populaire en général. Cette étape permet donc d'avoir accès le plus souvent possible à ces deux accords. Il s'agit aussi de justifier les accords de I<sup>er</sup> degré et de IV<sup>e</sup> degré à quatre ou cinq sons. Le principe est simplement de placer le I<sup>er</sup> degré maj7 ou le IV<sup>e</sup> degré maj7 en alternance lorsque la mélodie le permet, comme le montre l'exemple 1.13.

**Exemple 1.13 – Balancement I-IV**

II-V Piliers	C	C	F C	G Dmin7 G7	C	C G Dmin7 G7	C	G Dmin7 G7
<b>Prolongements</b>	Amin7 Emin7	Amin7 Emin7	Dmin7 Amin7 Emin7	Bmin7(b5)	Amin7 Emin7	Amin7 Emin7 Bmin7(b5)	Amin7	Bmin7(b5)
<b>Relatif mineur</b>	Amin	Amin E7	Amin Bmin7(b5) E7	E7	Amin	Amin E7	Dmin9 Amin	E7
<b>Modulation passagère 1</b>		A7		D7		A7 D7	D9	D7
<b>Modulation passagère 2</b>	lb) F	C7	Bbmaj7 Fmaj7	Gmin7 C7	Fmaj7	C7 Gmin7	C7	Gmin7 C9
<b>Balancement I-IV</b>	Fmaj7 Cmaj7	Cmaj7 Fmaj7	Fmaj7 Cmaj7		Cmaj7 Fmaj7	Fmaj7 Cmaj7	Cmaj7 Fmaj7	Cmaj9

Aux mesures 1, 3, 5 et 7, on voit que l'accord de Fmaj7 a déjà été placé à l'étape précédente (modulations passagères n° 2). Bien que j'aie mentionné plus tôt que, lorsqu'un accord est déjà inscrit dans la grille, il est inutile de l'inscrire à nouveau, pour cette étape nous devons le réinscrire. Cela permet entre autres de mieux visualiser toutes les possibilités d'alternance entre les deux accords.

On peut voir aux mesures 1, 2, 5, 6 et 7 que nous avons maintenant la possibilité de placer l'accord de Fmaj7 et de Cmaj7. Cela permettra entre autres de commencer la progression harmonique dans le cycle des quintes (dans le sens contraire des aiguilles d'une montre) avec un mouvement I-IV. À la mesure 3, la note *fa* sur le 1<sup>er</sup> temps oblige à ne placer l'accord de Cmaj7 que sur le 2<sup>e</sup> temps. En ce qui concerne les mesures 4 et 8, on y placera l'accord de Cmaj9 que si l'on travaille à 5 ou 6 sons.

## 1.6 LE #IV ET LES SUBSTITUTIONS TRITONIQUES

---

Le #IV est connu comme faisant partie d'un patron de deux accords commençant sur le quatrième degré diésé. Dans la tonalité de *do* majeur, les deux accords sont F#min7(b5) suivi du B7(b9). Traditionnellement ce patron est généralement précédé du IV<sup>e</sup> degré majeur ou mineur, ou peut remplacer un accord de tonique principalement au début d'un segment mélodique<sup>8</sup>. Il peut aussi être considéré comme une dominante secondaire II-V7/III. Pour placer le #IV dans la grille, il faut pouvoir placer les deux accords, ne jamais placer le F#min7(b5) seul. Dans les deux thèmes choisis, en raison de la mélodie, il est impossible d'ajouter le #IV à la liste des accords possibles.

Quant aux substitutions tritoniques, communément appelées *sub*, il s'agit de l'inversion du triton de l'accord de dominante qui enharmoniquement donne un accord de dominante, une quarte augmentée en dessous ou au-dessus, soit Db7 dans la tonalité de *do*<sup>9</sup>. Le même triton est donc partagé par les accords de G7 et Db7.

---

8. Berklee College of Music, 1978, «Harmony I-IV», notes prises par André Lambert.

9. Le triton est la division égale des 12 demi-tons.