

## 4<sup>e</sup> PARTIE – LES AUTRES FONCTIONS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME

La cadence parfaite: Il s'agit d'un phénomène musical évident pour l'auditeur, même néophyte. Si la fonction première de l'accord de dominante est de résoudre dans le cycle des quintes descendantes, cet accord remplit également d'autres rôles. L'objet de cette partie est d'en étudier les différentes facettes.

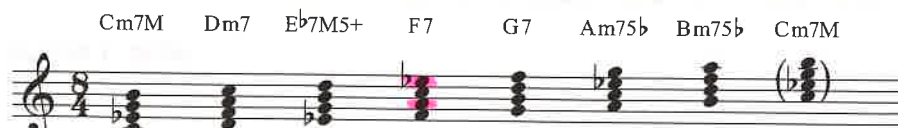
Dans les harmonisations de **gamme majeure** et **mineure harmonique**, l'accord de 7<sup>e</sup> est unique et reste placé sur le degré V dans le but de conclure sur le premier degré. Il en est toujours ainsi dans l'harmonisation de la **gamme mineure mélodique**, mais, l'échelle particulière de cette gamme, va permettre l'harmonisation du quatrième degré par un autre accord de 7<sup>e</sup>.

### HARMONISATION DE LA GAMME MINEURE MÉLODIQUE

do mineur mélodique :



Harmonisons-la par tierces en accords de quatre sons.



Le **la naturel** et le **mi bémol** de cette gamme donnent naissance à un accord 7 sur le degré IV que nous nommerons, **accord de septième de sous-dominante**. Enchaînons les cinq premiers accords et arrêtons-nous : notre oreille réclame aussitôt la résolution sur le premier degré. **G7 est en effet attiré par Cm (cadence parfaite)**. À présent, enchaînons les quatre premiers accords en nous arrêtant sur F7. Nous remarquons que cet accord n'en induit pas un autre après lui : il semble suspendu.

Dans une logique de cadence parfaite, nous pouvons essayer de conclure sur Bb après F7. Pourtant, cette solution ne semble pas naturelle.

Dans le cas suivant, partons d'un II V I en do mineur, et remplaçons le degré I du mineur par le degré IV issu du mineur mélodique :

À la place de :

Dm75b	G7	Cm	Cm
-------	----	----	----

Jouons :

Dm75b	G7	F7	F7
-------	----	----	----



F7 remplace sans grande difficulté Cm. À l'effet de surprise s'ajoute une impression de suspension. Nous en concluons donc qu'à l'opposé de l'accord de septième de dominante, l'accord de septième de sous-dominante produit un effet contraire : **celui de ne pas résoudre sur le degré I**, ce qui est tout à fait logique, vu sa position. Étudions à présent les enrichissements possibles et l'improvisation sur ce type d'accord.



## LE MODE LYDIEN $\flat 7$

Après le mode dorien sur le premier degré dans la tonalité mineure, nous parlerons d'improvisation à base d'un mode. Le terme mode prête souvent à confusion. On parle bien de mode majeur et mineur dans la musique tonale, mais le terme peut s'avérer gênant. En effet, la "logique modale" s'oppose à la "logique tonale".

Un mode est une échelle de notes constituée d'une suite de tons et demi-tons (voire quarts de tons dans certaines musiques traditionnelles). Cette succession de tons et demi-tons donne sa couleur au mode et permet d'identifier son origine ethnique. Par exemple, le mode de *mi* (*mi fa sol la si do ré*) est celui utilisé dans le Flamenco en Espagne. Si les modes sont d'abord utilisés dans la musique modale, on peut aussi les retrouver dans un cadre tonal.

Dans notre exemple précédent, F7 est issu de *do* mineur mélodique (degré IV). Nous jouerons donc sur F7 les notes de *do* mineur mélodique. Démarrons cette gamme sur le *fa* pour obtenir le quatrième mode issu du mineur mélodique. Nous l'appellerons mode de *fa lydien  $\flat 7$*  (prononcer lydien bémol 7), en référence au mode lydien (quatrième mode issu de *do* majeur) mais avec la septième mineure. Voici le mode de *fa lydien  $\flat 7$*  :



Les autres appellations de ce mode sont : mode Bartók (en référence au compositeur hongrois qui l'a souvent utilisé), mode acoustique, ou mode lydien dominant. On peut entendre ce mode dans de nombreuses musiques traditionnelles (Inde, Europe de l'est), dans le jazz à partir du be-bop, ainsi que dans la période moderne de la musique savante (XX<sup>e</sup> siècle.) L'intervalle de quarte augmentée entre les degrés I et IV est déstabilisant pour le néophyte. Il faudra donc apprendre à chanter cet intervalle puis ensuite le mode lui-même, pour s'imprégner de sa couleur. Chaque mode possède sa note caractéristique qui doit être mise en valeur dans le cadre par exemple d'une improvisation. Ici, c'est la quarte augmentée. Comme l'accord sur lequel il va être joué (l'accord 7 degré IV), ce mode semble se suspendre dans le temps, en partie à cause de sa 4<sup>e</sup> augmentée.

Entraînez-vous à chanter l'intervalle de 4<sup>e</sup> augmentée.



Intervalle de quarte augmentée

## LES ENRICHISSEMENTS DE L'ACCORD 7 DE SOUS-DOMINANTE

L'accord de F7, degré IV en C mineur mélodique, supportera les enrichissements contenus dans le mode lydien  $\flat 7$ . Si l'on écarte *fa la do* et *mi*, successivement la fondamentale, la tierce majeure, la quinte et la septième mineure de F7, il nous reste *sol* (la seconde), *si* (la quarte augmentée) et *ré* la sixte majeure. Ces notes, transposées une octave au-dessus deviendront la 9<sup>e</sup>, la 11<sup>e</sup> puis la 13<sup>e</sup> de F7. Cet accord ne résolvant pas sur un premier degré, il est normal que la 9<sup>e</sup> puis la 13<sup>e</sup> ne soient pas altérées (9 $\flat$  13 $\flat$ ) car sinon la résolution devient automatique.

Le seul enrichissement altéré de cet accord est la 11<sup>e</sup> qui suspend l'accord.

Voici l'accord de F7 avec tous ses enrichissements. Notons de quelle façon le compositeur russe Alexandre Scriabine - 1872-1915 - utilise ce même type d'accord harmonisé en quarts dit accord de "Prométhée" en référence à l'une de ses œuvres.

L'accord de F7 enrichi  
F9, 11 $\sharp$ , 13

L'accord de "Prométhée"





3.

Plaquez l'accord de F7.

Chanter le mode lydien  $b7$  jusqu'au moment où cela devient naturel.

Dans l'harmonie tonale, il existe quatre cas différents d'accords 7 n'ayant pas vocation à résoudre sur un premier degré dans le cycle des quintes. La logique de ces accords est identique. Ils peuvent être enrichis avec la neuvième, la onzième dièse et la treizième (sur les grilles, on les retrouve souvent chiffrés 11#), le mode lydien  $b7$  est le mode d'improvisation par excellence. Chacun de ces accords a un rôle bien précis, avec des mouvements harmoniques identifiables. On les retrouve partout dans la musique tonale. Il convient donc de bien étudier cette partie.

## L'ACCORD 7 SUR LE DEGRÉ IV

Nous commençons évidemment par ce cas, étudié plus haut. Il est l'accord mère des différents cas que nous verrons dans cette partie.

Dans les deux exemples suivant la tonalité est tour à tour majeure et mineure. L'accord 7, comme attendu, ne débouche sur rien car la grille tourne en boucle.

C7M	C7M	F7	F7
Cm7M	Cm7M	F7	F7

Nous improviserons avec *fa* lydien  $b7$  sur F7 et l'accord pourra être enrichi avec 9 11# 13.

### Harmonisation au piano :

Dans l'harmonisation au piano à 4 voix main droite, certaines notes laissent place à des enrichissements : la fondamentale pour la 9<sup>e</sup> et la quinte pour la 13<sup>e</sup>. La 11# pourra être jouée à la place de la tierce ou de la quinte.

### Harmonisation au piano sur D7

La 11# s'écrit à la place de la tierce (exemples 1 et 2) mais peut aussi être jouée à la place de la quinte (exemple 3). Le dernier accord, à la couleur intéressante, fait frotter la 13<sup>e</sup> avec la 7<sup>e</sup>. C'est un accord très utilisé par les pianistes.

Dans un premier temps, les accords ne sont pas enrichis. Les trois premiers exemples commencent par la tierce ou la septième, le dernier par la quinte. Certaines fois, pour obtenir des couleurs un peu différentes, on ne joue pas systématiquement la tierce ou la septième à la base de l'accord.

Exemple 1: Harmonisation de D7 en piano à 4 voix.

Exemple 2: Harmonisation de D7 en piano à 4 voix, enrichie.

La 11#, à la couleur moderne, peut s'avérer gênante ou hors propos dans la chanson ou la musique populaire, par exemple. Dans ce cas la 9<sup>e</sup> et la 13<sup>e</sup> seront les seuls enrichissements utilisés. Voici deux harmonisations différentes pour la même grille.

4.

C7M9 C7M9 F9,13 F9,13

classique

C7M9 C7M9 F9,11#,13 F9,11#,13

moderne

Voici une pièce originale mettant en pratique l'accord 7 sur le quatrième degré.

**VENDREDI SOIR**

### Analyse :

Le titre est en **sol mineur**

Mesures 3 et 4 : le quatrième degré est un accord 7. Il faudra l'enrichir au maximum avec 9, 11#, 13 et improviser avec **do lydien b7**. Nous retrouverons cet accord mesures 15, 16, et 23.

Dans ce titre on peut reconnaître un II V I en **sol mineur**, une modulation furtive en **la mineur** (mesures 11 à 12) par un II V avec retour dans la tonalité de **sol mineur**, mesure 13.

Mesures 17 à 22, progression dans le cycle des quintes de type *Autumn Leaves* (fa bécarré joué sur D7 qui sonne comme une neuvième dièse. À noter [l'altération du cinquième degré])

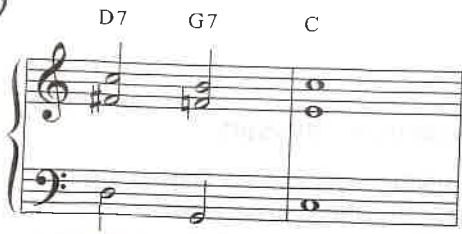
### L'ACCORD 7 SUR LE DEGRÉ II

Dans la tonalité majeure, le second degré, accord mineur 7 (Dm7 en **do majeur**), peut se trouver majorisé (devient donc D7). Cette pratique est courante dans la chanson, le jazz, la bossa nova et la musique classique (depuis l'époque baroque). Cet accord de 7<sup>e</sup> sur le second degré est la plupart du temps suivi par l'accord 7<sup>e</sup> degré V, dans le cadre d'une demi-cadence, logique du cycle des quintes oblige. Pour cette raison il est souvent nommé **dominante de dominante**.

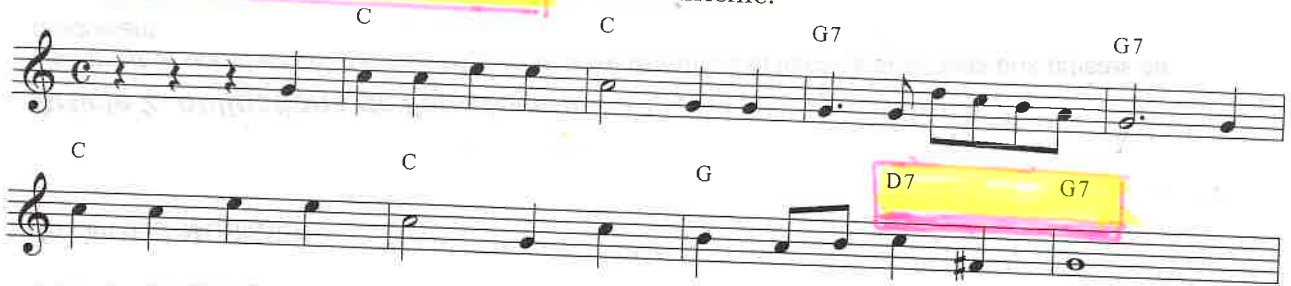
Le phénomène d'attraction des notes est le suivant : la tierce majeure de D7 est attirée par la septième mineure de G7 tandis que la septième mineure de D7 est attirée par la tierce majeure de G7. G7 résout ensuite sur C pour conclure.



5.



C'est le cas dans "La Truite" de Schubert où, en fin de cycle, le D7 résout sur G7. Avec l'apport de ce nouvel accord, la demi-cadence (mesures 7 et 8) est ainsi enrichie.



D7 peut également produire un sentiment de suspension, de la même façon que l'accord 7 sur le degré IV (F7). Rappelons-nous que dans l'harmonisation de la gamme mineure mélodique le degré IV est précédé du degré III qui est un accord 7M (5+). Imaginons que cet accord 7M devienne le degré I ; celui qui le suit sera donc un degré II 7 au lieu d'un IV7. La couleur de ce dernier accord est toujours la même. Il semble suspendu.

Voyons cela de plus près en harmonisant la gamme de A mineur mélodique :

Am7M Bm7 C7M5+ D7 G7 Am75b Bm75b  
I II III IV V VI VII

Nous remarquons que C7M et D7 se suivent : le D7 est IV et ne résout pas. À présent C7M devient I (laissons de côté la quinte augmentée).

C7M D7 G7  
I II V

D7 est maintenant degré II tandis que G7 résout sur C.

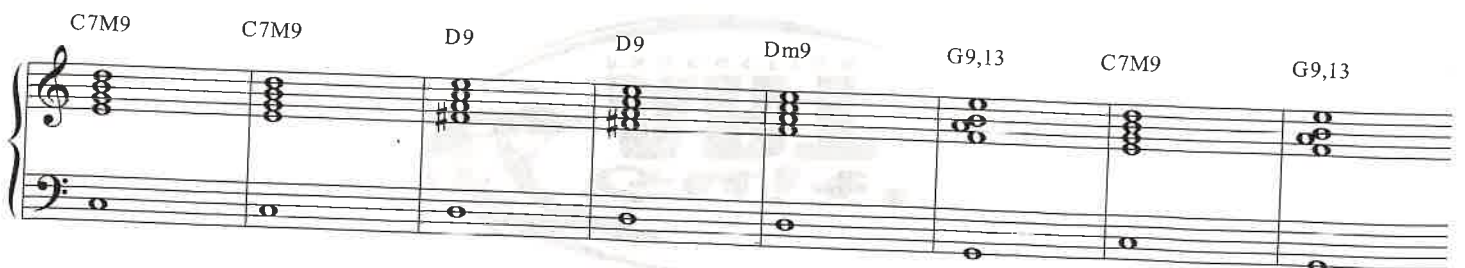
Cet accord, pour les raisons évoquées plus haut, pourra donc être enrichi avec la 9<sup>e</sup>, la 11<sup>e</sup> et la 13<sup>e</sup>. Mélodiquement, le mode lydien b7 sera employé. Évidemment, du fait de sa couleur tendue, la 11<sup>e</sup> en tant qu'enrichissement ne sera utilisée que dans le jazz et autres musiques dérivées. Dans les autres cas, l'on utilisera la 9<sup>e</sup> et la 13<sup>e</sup>, la 9<sup>e</sup> seule, voire uniquement l'accord de 4 sons.

Voici deux cas typiques en do majeur. L'exemple 1 est un II V I avec D7 sur le degré II. L'exemple 2 une autre séquence courante.

II-7 → II7 V7 IM7 IM7

D7	G7	C7M	C7M				
C7M	C7M	D7	D7	Dm7	G7	C7M	G7
I	I	II7	II7	II-7	V7	I	V

Harmonisons maintenant pour le piano l'exemple 2. Dans un premier temps sans la 11<sup>e</sup> sur D7, comme pour l'accompagnement d'une chanson par exemple, dans un second temps avec elle.



6.

C7M9      C7M9      D9,11#,13      D9,11#,13      Dm9      G9,13      C7M9      G9,13

D'un point de vue mélodique, nous jouerons le mode lydien  $\flat 7$  sur le II7. La  $11^\sharp$ , note caractéristique de ce mode, a souvent été utilisée sur des thèmes célèbres comme *Take the "A" Train* (Billy Strayhorn), *Desafinado* (Jobim). Voici, sur la grille ci-dessus, une mélodie utilisant la  $11^\sharp$  en note d'appui sur D7 :

C7M      C7M      D7      D7

Dm7      G7      C7M      Am7      Dm7      G7

La  $11^\sharp$  (*sol#*) qui fonctionne si bien sur D7 peut être aussi considérée comme une *appoggiature* de la quinte (*la*) de Dm7 qui suit.

Étudions le standard *Take the "A" train* qui utilise l'accord 7 sur le II et la  $11^\sharp$  dans la mélodie.

C7M 1      C7M 2      D7 3      D7 4      Dm7 5      G7 6

C7M      Am7      Dm7      G7      C7M      F7M      F7M      F7M

1. 8      2. (G7 C7) 9      10      11      12

F7M 13      D7 14      D7 15      Dm7 16      G7 17      C7M 18

C7M 19      D7 20      D7 21      Dm7 22      G7 23      C7M 24      Am7      Dm7      G7 25

7.

Ainsi que le montre l'absence de dièse ou de bémol à la clé, le morceau est en **do majeur**. Tous les accords présents, à part D7, sont issus de **do majeur**. Le second degré, D7, est effectivement majorisé. Sur D7, la mélodie joue la **quarte augmentée (sol #)** qui résout sur la **quinte juste de Dm7 (la)**. Il faudra enrichir cet accord avec les enrichissements **9, 11#, 13** et improviser avec **ré lydien b7**.

C7M      C7M      D7      D7

enrichir avec : 9      9 11# 13

Dm7      G7      C7M      Am7      Dm7      G7

9      9 13      9      9      9      9b 13

## L'ACCORD 7 DANS LA CADENCE PLAGALE

La cadence plagale enchaîne un accord de sous-dominante et un accord de tonique. Elle est présente dans l'harmonie tonale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cadence plagale en **do majeur** :

F      C

IV      I

Souvent, le IV laisse place à un IV mineur qui accentue la résolution sur le premier degré. En effet la tierce majeure de F (**la**) est attirée par la tierce mineure (**lab**) qui résout à son tour sur la quinte de C (**sol**). Dans le jazz traditionnel, les musiques pour le cinéma des années 30 et 40, la pop et la variété, le IV majeur et le IV mineur vont se succéder pour donner naissance à la cadence : IV **IVm** I (F Fm C en **do majeur**). Une variante avec l'accord **m6** est aussi utilisée.



## LE IV, IV m, I

F Fm C F Fm6 C

IV IVm I IV IVm6 I

Le côté désuet de cette cadence est indéniable, si bien qu'à l'époque du be-bop, le degré IV est remplacé par un accord 7 placé sur le degré VII $\flat$  (B $\flat$  en *do* majeur). La cadence F Fm C devient F B $\flat$ 7 C. En effet, le Fm6 est composé d'un intervalle de triton (*la*  $\flat$  *rê*). Ces 2 notes sont aussi le 7<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> de B $\flat$ 7.

F B $\flat$ 7 C

IV VII $\flat$ 7 I

L'accord 7 sur le VII $\flat$  (B $\flat$ 7) n'a évidemment pas la fonction de résoudre à la quinte descendante (E $\flat$ ). Le mode lydien  $\flat$ 7 sera donc tout à fait approprié pour jouer sur cet accord. Les enrichissements de l'accord seront 9, 11 $\sharp$  et 13.

Voici les deux possibilités d'évolution de la cadence plagale en *do* majeur et les gammes à utiliser dans l'improvisation :

F7M	Fm6	C7M	C7M
(F mineur mélodique)			
F7M	B $\flat$ 7	C7M	C7M
(si $\flat$ lydien $\flat$ 7)			

Remarquons que *fa* mineur mélodique et *si $\flat$*  lydien  $\flat$ 7 ont les mêmes notes. D'un point de vue mélodique, substitution de Fm6 par B $\flat$ 7 ne pose donc pas de difficulté.

Voici ces 2 cadences harmonisées pour piano.

F7M9 Fm69 C7M9 C7M9 F7M9 B $\flat$ 9,11 $\sharp$ ,13 C7M9 C7M9

Le célèbre *When the Saints Go Marching in* va nous servir d'application pour la cadence IV IV m.

C C C C C Am7 D7

G7 C C7 F Fm (B $\flat$ 7) C Am7 D7 G7 C C



9. Analyse : la tonalité est *do majeur*. Le D7 remplace le II<sup>m</sup>7 (voir plus haut) et résout sur G7. C'est une *demi-cadence*. Nous trouvons ensuite G7 C, la cadence parfaite. Deux mesures plus loin, c'est une cadence plagale avec le IV mineur. Ce dernier pourra être remplacé par B<sup>b</sup>7. Les enrichissements seront alors 9, 11<sup>#</sup>, 13.

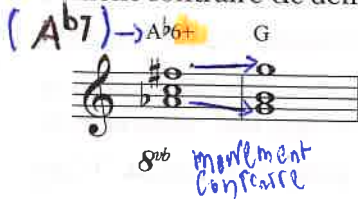
## LA CADENCE VI<sup>b</sup>7 V ET VI<sup>b</sup>7 I

Cette cadence, tant utilisée dans la musique populaire et le jazz, provient de la cadence issue de la sixte augmentée dans la musique classique. Deux résolutions pour cet accord :

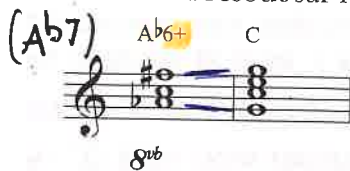
1. Vers un accord de dominante.

2. Vers un accord de tonique avec en général la quinte à la basse.

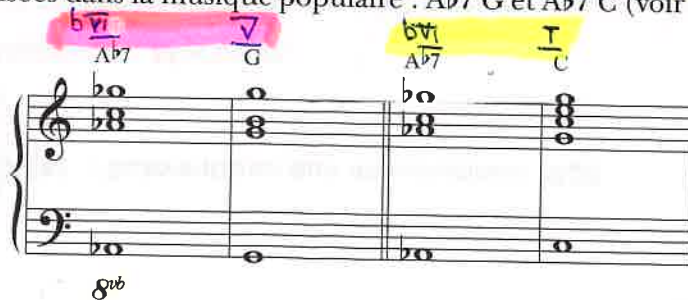
Le mouvement contraire de demi-tons (*fa<sup>#</sup> sol* et *la<sup>b</sup> sol*) permet la résolution vers l'accord de dominante.



Dans le cas suivant il résout sur l'accord de tonique renversé à sa quinte.



Cette sixte augmentée sonne par enharmonie comme une septième mineure et explique les cadences suivantes très utilisées dans la musique populaire : A<sup>b</sup>7 G et A<sup>b</sup>7 C (voir ci-dessous).



Cet accord de A<sup>b</sup>7 ne résout pas à la quinte descendante (D<sup>b</sup>) et donc sous-entend le mode lydien <sup>b</sup>7 pour l'improvisation (avec les enrichissements 9 11<sup>#</sup> 13).

Voici quelques exemples avec enrichissements :

a) avec résolution vers la dominante avec cadence parfaite (VI7<sup>b</sup> V I) :



10.

Dans le cas suivant la 11<sup>#</sup> et la 13<sup>b</sup> sont des retards de la tierce et de la quinte.

Ab9 11<sup>#</sup>      G9 13<sup>b</sup>      Cm69

b) avec résolution sur la tonique dans le cas d'une cadence plagale :

F      Ab9      C7M9

Voici d'autres exemples de grilles utilisant cet accord 7 placé sur le degré VI<sup>b</sup> :

Blues en do mineur (résolution vers la dominante) :

Cm	Cm	Cm	Cm	Fm	Fm	Cm	Cm	Ab7	G7	Cm	G7
I				IV		I		bVI	V	I	V

Jazz traditionnel et jazz manouche (résolution vers la tonique)

C7M	Ab7	C7M	C7M	D7	G7	C7M	G7
I	bVII7	I		II7	V	I	V

Ou (résolution vers le II V)

C7M	C7M	Ab7	Ab7	Dm7	G7	C7M	G7
I		bVII7		II	V	I	V

À noter que les Beatles, précurseurs dans beaucoup de domaines, seront les premiers à utiliser ce type de cadence dans la pop sur des titres comme I Saw Her Standing There et It Won't Be Long datant de 1963.

Études à présent un thème du pianiste Brad Mehldau When it Rains qui utilise l'accord 7 sur le VI<sup>b</sup>. Le côté "pop" de cet accord intéresse beaucoup les musiciens de jazz souhaitant donner une couleur de cette nature à leur musique.

Le titre When it Rains peut être entendu sur l'album de Brad Mehldau, Largo. À noter que la grille du thème a été volontairement simplifiée.

♩ Lydien b7  
♩ A min. mél.

I      II7      IV-6      I      I      IVM7

C      D7      Fm6      C      C      F7M

1. 2. 3. 4. 5. 6.

♩ 7      8      9      10      11      12      13      D.S.

♩ D7      F7M      Ab7      C      A-7      Bb7      C

♩ Ab Lydien b7  
♩ Eb min. mél.



11.

## Analyse de la grille.

Le titre est en **do majeur**.

Mesure 2 : accord 7 sur le II (voir plus haut). Nous enrichirons cet accord avec 9 11# 13 et nous improviserons avec **ré lydien b7**.

Mesure 3 et 4 : **cadence plagale avec le IVm** (voir plus haut).

Mesure 6 : **F7M est le quatrième degré**.

Mesure 9 : **A7 (VIb) résout sur C**. C'est la cadence dite de la sixte augmentée avec résolution sur la tonique que nous venons d'étudier dans ce chapitre. Il faudra jouer **lab lydien b7** sur cet accord.

Mesure 12 : **l'accord 7 sur le VIIb** résout sur C. Il remplace le IVm (voir plus haut).

## TABLEAU RÉCAPITULATIF

Ici, l'accord 7 ne résout pas dans le cycle des quintes. La 11# est utilisée dans le jazz pour enrichir l'accord (avec la 9<sup>e</sup> et la 13<sup>e</sup>) ainsi que le mode lydien b7 dans l'improvisation.

TONALITÉ	DEGRÉ DE L'ACCORD 7	RÉSOLUTIONS
Majeure et mineure	IV7	De la tonique Vers la tonique (I IV7 I)
Majeure	II7	Vers la dominante et la sus-tonique (IIIm7)
Majeure	VII b7	Vers la tonique
Majeure ou mineure	VI b7	Vers la dominante Vers la tonique