

LIVRET
DE
FORMATION
MUSICALE

Table des matières

1. Portée, clés, notes, tessitures	3
1. 1. Portée, clés	3
1. 2. Notes repères	5
1. 3. Placement des notes sur la portée	6
1. 4. Apprendre à lire les notes	7
2. Rythmes, mesure et chiffrages de mesure	9
2.1. Pulsation et temps.....	9
2.2. Rythmes, liaison, point et mesure.....	9
2.3. Silences	10
2.4. Chiffrages de mesure	11
2.5. Division du temps	12
3. Intervalles, gammes, degrés, accords	14
3.1. Tons, demi-tons, altérations	14
3.2. Intervalles	15
3.3. Intervalles mineurs, majeurs, justes	17
3.4. Gammes et degrés	19
<i>Gamme majeure.....</i>	<i>19</i>
<i>Gamme mineure.....</i>	<i>20</i>
<i>Noms des degrés</i>	<i>24</i>
3.5. Gamme majeure et intervalles.....	25
3.6. Accords parfaits.....	26
4. Tonalités	28
4.1. Définition.....	28
4.2. Ordre des dièses et des bémols	28
4.3. Tons relatifs	29
4.4. Retrouver une tonalité à partir d'une armure	29

4.5. Retrouver une armure à partir d'une tonalité	33
4.6. Tons voisins	34
4.7. Modulation	35
5. Chiffrages d'accords et cadences	36
5.1. Etat fondamental et renversements d'accords.....	36
5.2. Chiffrages d'accords parfaits et de 7 ^e de dominante.....	37
5.3. Chiffrages d'accords (cas généraux).....	39
5.4. Cadences	41
<i>Cadence parfaite</i>	41
<i>Demi-cadence</i>	41
<i>Cadence imparfaite</i>	42
<i>Cadence plagale</i>	42
<i>Cadence évitée</i>	42
<i>Cadence rompue</i>	43

Bienvenue dans ce livret de formation musicale !

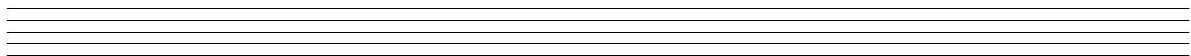
Il contient tous les éléments dont vous avez besoin pour comprendre comment fonctionnent les partitions, ainsi que quelques éléments d'analyse harmonique. Il est volontairement détaillé afin d'en saisir la construction élément par élément. Quelques encarts sont à lire pour satisfaire votre curiosité insatiable, ils sont colorés en vert ou orange. Certains éléments sont à savoir par cœur pour un effet durable sur votre pratique, dans ce cas le cadre est bleu. Pensez à vous exercer un maximum pour chaque élément qui figure dans ce livret. Nous espérons que ces quelques pages seront le parfait compagnon de route tout au long de votre voyage dans le pays Musique ! Bonne lecture. :-)

1. Portée, clés, notes, tessitures

1. 1. Portée, clés

La **portée** est l'élément principal de la partition. C'est une superposition de cinq lignes sur lesquelles on place les notes.

Exemple de portée vierge :



La **clé** est le premier élément qui apparaît sur la portée. Elle permet de repérer la hauteur des notes que l'on va jouer.

On utilise la **clé de sol** pour écrire des notes **aigues**, la **clé d'ut** pour écrire des notes **medium**, la **clé de fa** pour écrire des notes **graves**.

Clé de sol



Clé d'ut



Clé de fa



Selon la **tessiture** de l'instrument que l'on joue, c'est-à-dire selon si c'est un instrument grave, medium ou aigu, notre partition démarrera par une clé différente.

Par exemples :

- une partition de violon, de flûte traversière ou de clarinette sera écrite en clé de sol, car ce sont des instruments aigus.



- une partition de trombone, de tuba, de basson ou de violoncelle sera écrite en clé de fa, car ce sont des instruments graves.



- une partition d'alto sera écrite en clé d'ut car c'est un instrument medium.



- une partition de piano, de harpe ou de marimba sera écrite en clé de sol et en clé de fa avec 2 portées, car ce sont des instruments qui peuvent jouer 2 voix en même temps et qui ont une très grande tessiture (ils vont du grave à l'aigu). Dans ce cas, les deux portées sont rassemblées par une accolade à gauche pour montrer qu'il s'agit d'un seul instrument.



1. 2. Notes repères

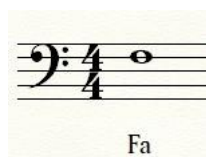
Les clés portent bien leur nom, car elles indiquent quelle note prendre pour référence et où cette note se place.

Par exemples :

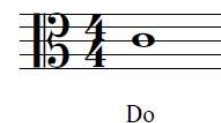
La clé de **sol** démarre son dessin sur la **deuxième ligne de la portée en partant du bas**, donc lorsque l'on écrit une note sur cette ligne, c'est un sol.



La clé de **fa** démarre son dessin sur la **quatrième ligne de la portée en partant du bas**, donc lorsque l'on écrit une note sur cette ligne, c'est un fa.



La clé d'**ut 3** a le centre de son dessin sur la **troisième ligne de la portée en partant du bas**, donc lorsque l'on écrit une note sur cette ligne, c'est un do (ut est l'ancien nom de do).



Avec le temps et l'évolution des usages, nous utilisons couramment aujourd'hui 4 clés :

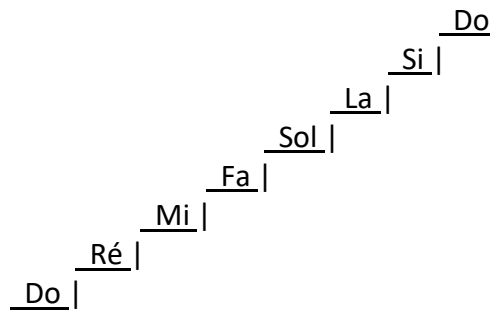
- clé de sol
- clé de fa
- clé d'ut 3
- clé d'ut 4



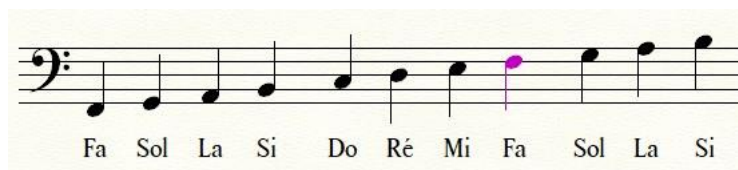
1. 3. Placement des notes sur la portée

Le fonctionnement d'une portée est très simple et est toujours le même, quelle que soit la clé qui se place à son début.

Prenons notre gamme de notes sur une octave en partant de do et en allant vers l'aigu :



Chaque note a sa marche de l'escalier et plus les notes sont aiguës, plus leur marche de l'escalier est haute. C'est exactement le fonctionnement d'une portée : plus les notes sont écrites vers les **hautes lignes** de la portée, plus elles sont **aiguës**. A l'inverse, plus elles sont écrites **bas** dans la portée, plus elles sont **graves**. **Chaque ligne et chaque interligne compte comme une marche de l'escalier.**



On peut agrandir temporairement la portée en mettant des lignes supplémentaires sur les notes qui le nécessitent.

Note avec deux lignes supplémentaires au-dessus de la portée :



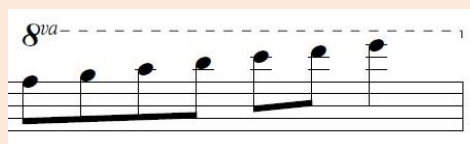
Cela nous permet de dessiner beaucoup plus de notes dans le grave comme dans l'aigu :



Pour les plus curieux...

Nous pouvons ajouter autant de lignes supplémentaires que nécessaire selon les notes que l'on souhaite écrire. Cependant, lorsqu'il y a trop de lignes supplémentaires, cela peut devenir très difficile à lire. Dans ce cas, nous pouvons choisir de changer temporairement de clé pour faciliter la lecture, ou bien utiliser une octaviation (signe *8va*) (c'est-à-dire écrire une octave plus bas ou plus haut que les notes que l'on souhaite entendre et mettre le signe *8va* pour indiquer à l'interprète à quelle hauteur les notes doivent réellement être jouées).

Exemple :



1. 4. Apprendre à lire les notes

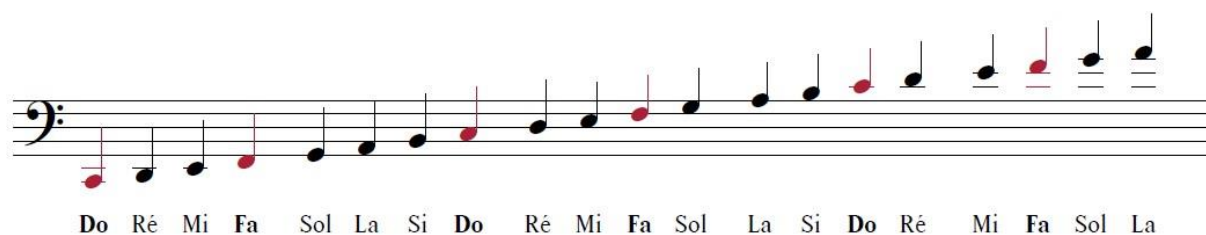
Maintenant que nous avons vu le fonctionnement d'une portée, voyons comment l'appivoiser.

Nous avons pour chaque clé au moins une note repère. Nous allons en trouver d'autres afin d'orienter nos yeux vers elles pour nous entraîner à lire de la manière la plus fluide possible.

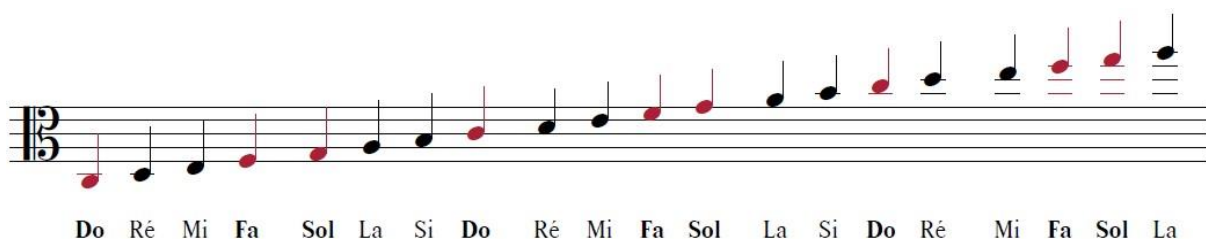
En clé de sol, nous allons chercher à repérer les do et les sol :



En clé de fa, nous allons chercher à repérer les do et les fa :

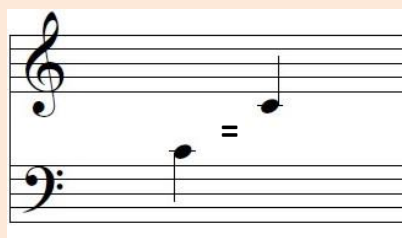


En clé d'ut 3, nous allons chercher à repérer les do et les sol, ou les do et les fa, ou les trois !



Pour les plus curieux...

La particularité entre la clé de sol et la clé de fa est qu'elles ont une note commune qui s'écrit presque pareil... Mais pas tout à fait ! Le do du milieu du piano s'écrit en haut de la portée en clé de fa, alors qu'il s'écrit en bas de la portée en clé de sol. Attention de ne pas oublier le fonctionnement de la portée : plus on monte les marches de l'escalier, plus c'est aigu ! Et à l'inverse, plus on descend, plus c'est grave.



Le do du milieu en clé de sol et en clé de fa

2. Rythmes, mesure et chiffrages de mesure

2.1. Pulsation et temps

Un peu comme le cœur est le moteur de l'être humain, la musique fonctionne grâce à un battement régulier qui peut être plus ou moins rapide : c'est la **pulsation**.

Ce que l'on appelle un **temps** est la **durée qui sépare 2 pulsations**. Ce temps sera plus ou moins long selon le tempo (= la vitesse) choisi.

On utilise aussi le mot temps à la place du mot pulsation (par exemple 1^{er} temps = 1^{ere} pulsation).

2.2. Rythmes, liaison, point et mesure

Le rythme utilise plusieurs éléments que l'on peut mettre ensemble. Chaque signe a une durée différente.

La ronde est 2 fois plus longue que la blanche, qui est 2 fois plus longue que la noire, qui est 2 fois plus longue que la croche, qui est 2 fois plus longue que la double-croche, etc.



Ronde



Blanche



Noire



Croche



Double-croche

Grâce à la pulsation et à ces différents signes, on peut écrire des mélodies que l'on peut ensuite interpréter (et inversement).

La **liaison** allonge le rythme de gauche de la durée du rythme de droite.

Par exemple :



dure l'équivalent de trois noires (2 noires pour la blanche + 1 noire).

Le **point** . ajoute la moitié de sa valeur au rythme sur lequel il est apposé. Le rythme est donc rallongé de la moitié de sa durée.

Par exemple : une noire pointée vaut une noire + la moitié d'une noire, soit une noire + une croche.



Autres exemples :



La **mesure** contient **plusieurs pulsations** (le plus souvent le même nombre à chaque fois, cela dépend du chiffrage de mesure (voir partie 2.4)). Elle nous aide à rendre la partition logique et cohérente.

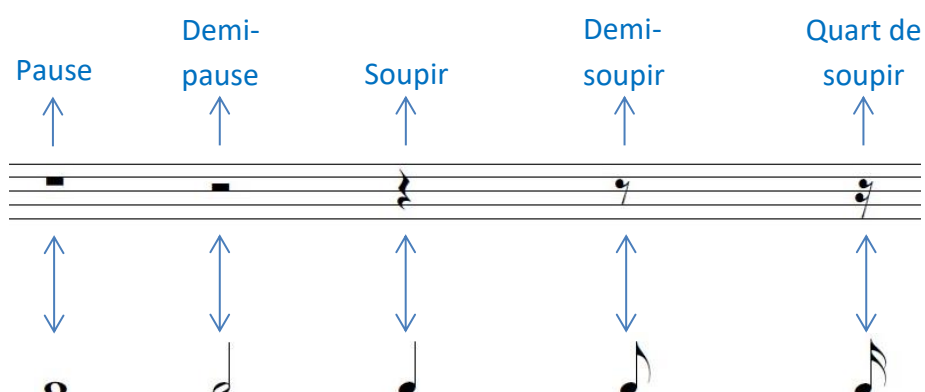
Au début et à la fin de chaque mesure sur une partition, figure un trait vertical que l'on appelle **barre de mesure**. On la met dès que l'on a le bon nombre de temps dans chaque mesure.



2.3. Silences

Pas de musique sans silences ! Un son continu ne permet pas au cerveau humain de rester pleinement attentif à ce qu'il entend. C'est pourquoi **les silences sont très importants quand on fait de la musique** ! (Et même quand on parle...)

Il y a un signe pour chaque silence en fonction de sa durée. On peut les exprimer en équivalences de rythmes.



- La **pause** est un silence qui équivaut à une **ronde**
- La **demi-pause** est un silence qui équivaut à une **blanche**
- Le **soupir** est un silence qui équivaut à une **noire**
- Le **demi-soupir** est un silence qui équivaut à une **croche**
- Le **quart de soupir** est un silence qui équivaut à une **double-croche**

2.4. Chiffrages de mesure

Après la clé, au début de la première portée, figurent deux chiffres superposés. Ces chiffres permettent de savoir ce que l'on met à l'intérieur d'une mesure. C'est le **chiffre de mesure**.



Le **chiffre du bas** permet de savoir **de quel rythme on parle** : ronde, blanche, noire, croche, double-croche, etc. Le **chiffre du haut** permet de savoir **combien de rythmes du bas (ou équivalents) figurent dans chaque mesure**.

Par exemple :

 est un chiffrage qui dit qu'il y aura l'équivalent de 3 noires dans chaque mesure.

Les chiffres du bas (à connaître par cœur !) :

- **1** : ronde 
- **2** : blanche 
- **4** : noire 
- **8** : croche 
- **16** : double-croche 
- Etc.

Les chiffrements de mesure les plus fréquents (à retenir !) : $\frac{4}{4}$ = 4 noires
par mesure $\frac{3}{4}$ = 3 noires
par mesure $\frac{6}{8}$ = 6 croches
par mesure $\frac{2}{4}$ = 2 noires
par mesure $\frac{9}{8}$ = 9 croches
par mesure $\frac{12}{8}$ = 12 croches
par mesure $\frac{3}{8}$ = 3 croches
par mesure $\frac{3}{2}$ = 2 blanches
par mesure

Parfois, au lieu de chiffres on trouve un c ou un c barré. Le c barré signifie 2/2 et le c signifie 4/4.

 $\text{C} = \frac{2}{2}$ $\text{C} = \frac{4}{4}$ **2.5. Division du temps**

Un temps peut être divisé en deux parties égales ou en trois parties égales.

Si on le divise en **deux parties égales**, on dit alors que la musique est **binaire**.

Si on le divise en **trois parties égales**, on dit alors que la musique est **ternaire**.

Lorsque le chiffre du bas est 8 et que le chiffre du haut est 3, 6, 9 ou 12, alors c'est du ternaire. Dans (presque) tous les autres cas, c'est du binaire.

Si le morceau est **binaire**, alors
ce que l'on met dans 1 temps dépend du chiffre du bas.

Si c'est **2**, alors **1 temps = 1 blanche** 

Si c'est **4**, alors **1 temps = 1 noire** 

Si le morceau est **ternaire (chiffrement de mesure avec 8 en bas)**, alors

1 temps = 3 croches  **= 1 noire pointée** 

Pour les plus curieux...

Lorsque le chiffre du bas est un 8 et que le chiffre du haut n'est pas divisible par 3 (comme dans le chiffrage 7/8), alors ce n'est pas du ternaire, ni vraiment du binaire. La manière dont on va placer les pulsations au sein de ces 7 croches peut prendre plein de formes différentes. Parfois, on peut préciser ce découpage en créant ce que l'on appelle un chiffrage de mesure composé (par exemple 4/8 + 3/8) qui nous indique comment répartir les pulsations au sein de chaque mesure (dans cet exemple, 2 temps binaires + 1 temps ternaire, cela formera donc une pulsation irrégulière). Il s'agit de cas relativement rares dans la musique occidentale mais très fréquents dans les musiques traditionnelles de certains pays d'Europe de l'Est.

$$\frac{7}{8}$$
$$\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$$

3. Intervalles, gammes, degrés, accords

3.1. Tons, demi-tons, altérations

En musique occidentale, le plus petit écart entre deux notes qui se suivent s'appelle un **demi-ton**. Deux demi-tons forment un **ton**.

Point sur les altérations :

Une altération est un signe qui modifie la hauteur de la note que l'on interprète. On utilise (majoritairement) deux altérations :

- **Le dièse #**, qui fait monter la note d' $\frac{1}{2}$ ton. Par exemple, fa# est un demi-ton plus aigu que fa.
- **Le bémol b**, qui fait baisser la note d'un demi-ton. Par exemple, lab est un demi-ton plus grave que la.

Si on veut annuler une altération, on place le signe **bécarre** $\natural$ devant la note concernée.

On utilise de manière équivalente le mot « bécarre » et le mot « naturel » (par exemple, mi bécarre = mi naturel, c'est-à-dire sans altération).

Par exemple :

Entre do et do#, et entre do# et ré, on trouve **un demi-ton**, il y a donc **un ton** entre do et ré.

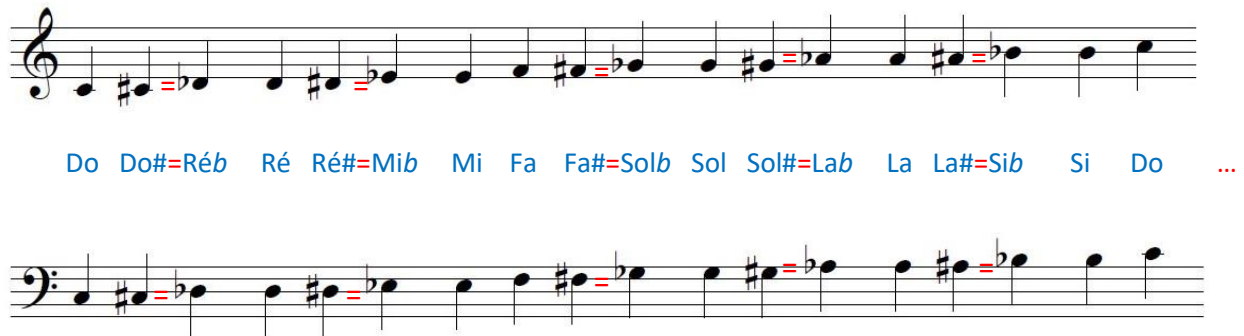
Lorsque l'on prend les notes « naturelles » (sans dièses # ni bémols *b*), cela donne **la règle suivante (à retenir absolument !)** :

Il y a un ton entre deux notes naturelles qui se suivent, SAUF entre mi-fa et si-do, où il n'y a qu'un demi-ton.

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		1 ton					
Do	->	Ré	->	Mi	->	Fa	->	Sol	->	La	->	Si	->	Do
				$\frac{1}{2}$ ton								$\frac{1}{2}$ ton		

Nous avons donc en tout 12 notes, dont **7 notes naturelles** (do, ré, mi, fa, sol, la, si) et **5 notes altérées** (do# = réb, ré# = mib, fa# = solb, sol# = lab, la# = sib).

Voici l'ensemble des notes que l'on utilise :



Pour les plus curieux...

Il existe des endroits du monde où la musique s'interprète avec plus que 12 notes. On appelle cela la musique micro-tonale. Certaines peuvent utiliser des quarts de tons, donc jusqu'à 24 notes par octave ! Cela peut aussi être moins. Dans tous les cas, notre oreille qui n'est pas habituée peut vite être surprise !

On peut trouver de la musique micro-tonale dans certains pays du Maghreb ou dans des pays asiatiques, par exemple.

3.2. Intervalles

Un **intervalle** est l'écart de hauteur qui sépare deux notes.

Par exemple :

Entre ces deux notes, il y a un intervalle qu'on appelle une tierce :



Les intervalles peuvent être **ascendants** ou **descendants**. Ils sont ascendants si la deuxième note est plus aigüe que la première, et descendants si la deuxième note est plus grave que la première.

Par exemple :

Tierce ascendante



Tierce descendante



Il existe une infinité d'intervalles, mais nous allons nous concentrer sur tous ceux qu'on connaît jusqu'à l'octave.

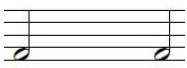
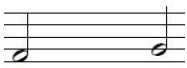
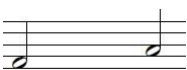
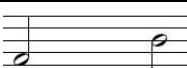
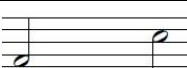
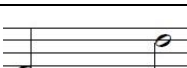
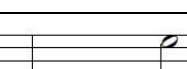
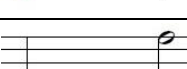
Voici la méthode à suivre pour trouver l'intervalle entre deux notes :

Nous allons **compter à partir de 1** pour la première note, puis **ajouter 1** en disant chaque note qu'il y a entre la première et la deuxième note, jusqu'à ce qu'on tombe sur la deuxième note.

Par exemple :

Si je cherche l'intervalle entre sol et si, je compte *1 sol, 2 la, 3 si*. Donc grâce au tableau ci-dessous, je sais que l'intervalle entre sol et si est une tierce.

Nous avons donc les intervalles suivants :

Intervalle		Définition	Comptage
Unisson		Même note	1
Seconde		2 notes qui se suivent	2
Tierce		1 note entre deux	3
Quarte		2 notes entre deux	4
Quinte		3 notes entre deux	5
Sixte		4 notes entre deux	6
Septième		5 notes entre deux	7
Octave		6 notes entre deux	8

Quelques exemples d'application :

L'intervalle entre do et fa est une quarte ascendante (1 do, 2 ré, 3 mi, 4 fa).



L'intervalle entre ré et la est une quinte ascendante (1 ré, 2 mi, 3 fa, 4 sol, 5 la).



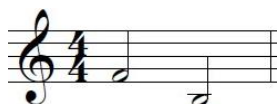
L'intervalle entre mi et ré + aigu est une septième ascendante (1 mi, 2 fa, 3 sol, 4 la, 5 si, 6 do, 7 ré).



L'intervalle entre mi et ré + grave est une seconde descendante (1 mi, 2 ré).



L'intervalle entre fa et si + grave est une quinte descendante (1 fa, 2 mi, 3 ré, 4 do, 5 si).



3.3. Intervalles mineurs, majeurs, justes

Un intervalle peut être **majeur** ou **mineur**. Cela dépend du nombre de demi-tons qu'il contient.

Certains intervalles ne sont ni majeurs, ni mineurs, on dit alors qu'ils sont **justes**. Il s'agit de **l'unisson**, de la **quarte**, de la **quinte** et de **l'octave**.

Le tableau ci-dessous récapitule les intervalles et le nombre de tons et demi-tons qui les composent.

Intervalle	Mineure	Majeure	Juste
Unisson			0 demi-ton
Seconde	½ ton	1 ton	
Tierce	1 ton ½	2 tons	
Quarte			2 tons ½
Quinte			3 tons ½
Sixte	4 tons	4 tons ½	
Septième	5 tons	5 tons ½	
Octave			6 tons

Par exemples :

Ré -> mi est une seconde majeure (1 ton).



Mi -> fa est une seconde mineure (1/2 ton).



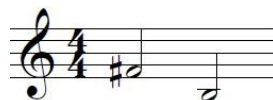
Ré -> la est une quinte juste (3 tons ½).



Do -> si + aigu est une septième majeure (5 tons ½).



Fa# -> si + grave est une quinte juste (3 tons ½).

**Pour les curieux...**

Nous considérons assez communément qu'un intervalle majeur n'a pas la même « couleur » qu'un intervalle mineur lorsqu'on l'écoute.

Nous vous invitons à faire des comparaisons avec votre instrument, afin d'entendre ces différences par vous-mêmes !

Pour les plus curieux...

Si on ajoute ½ ton à un intervalle majeur, alors c'est un intervalle **augmenté**. A l'inverse, si on enlève ½ ton à un intervalle mineur, alors c'est un intervalle **diminué**. Cette règle s'applique aussi pour les intervalles justes.

Par exemple :

Do -> la# (5 tons) est une sixte augmentée. Attention, do -> sib (5 tons) est une septième mineure, même si le nombre de demi-tons est identique à la sixte augmentée. C'est bien **la note** qui compte dans l'intervalle avant le nombre de demi-tons !

Autre exemple vu précédemment :

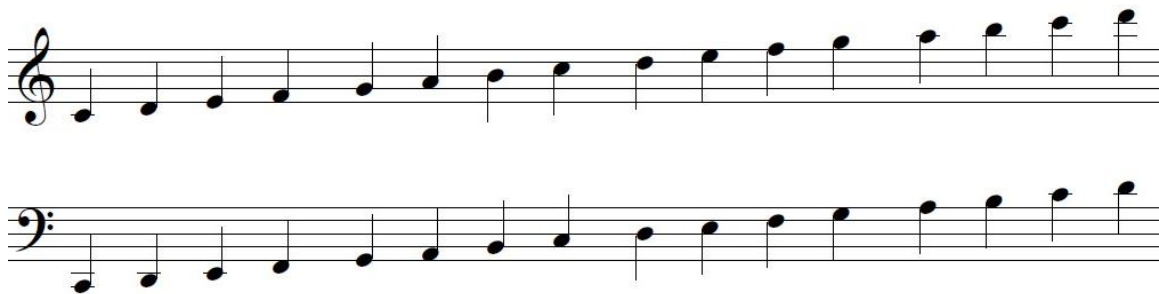
Fa -> si + grave est une quinte diminuée (3 tons).

3.4. Gammes et degrés

On parle de gamme lorsque l'on joue toutes les notes qui se suivent, dans l'ordre et selon des règles précises.

Par exemple :

Do – ré – mi – fa – sol – la – si – do – ré – mi ...



Cette gamme est une gamme de do. Do est donc la note par laquelle je démarre. C'est la note la plus importante de ma gamme. C'est le **premier degré I** (en chiffre romain).

Les autres notes de ma gamme sont aussi des degrés (ré est le deuxième degré II, mi le troisième degré III, etc...).

Notre gamme de do a donc les degrés suivants :

Notes :	Do – Ré – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do ...
Degrés :	I – II – III – IV – V – VI – VII – I ...

A l'image des intervalles, les gammes peuvent être **mineures** ou **majeures**.

Gamme majeure

Notre gamme de do ci-dessus est une gamme majeure. On dit alors que c'est une gamme de **do majeur**. C'est d'ailleurs la seule gamme majeure qui n'est composée que de notes

naturelles. C'est la raison pour laquelle nous allons l'étudier pour comprendre comment fonctionne une gamme majeure.

Reprenons les informations de la partie 3.1. en y ajoutant les degrés de notre gamme de do :

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		1 ton				
Do	->	Ré	->	Mi	->	Fa	->	Sol	->	La	->	Si -> Do	← Notes
				½ ton								½ ton	
I		II		III	IV		V		VI		VII	I	← Degrés

Si on remplace les notes par les degrés, nous obtenons alors **la construction d'une gamme majeure** :

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		
I	->	II	->	III -> IV	->	V	->	VI	->	VII -> I	
				½ ton						½ ton	

Tableau 1 : Structure d'une gamme majeure

Dans une gamme majeure, il y a :

- 1 ton entre le premier et le deuxième degré (1 ton entre I et II)
- 1 ton entre le deuxième et le troisième degré (1 ton entre II et III)
- ½ ton entre le troisième et le quatrième degré (½ ton entre III et IV)
- 1 ton entre le quatrième et le cinquième degré (1 ton entre IV et V)
- 1 ton entre le cinquième et le sixième degré (1 ton entre V et VI)
- 1 ton entre le sixième et le septième degré (1 ton entre VI et VII)
- ½ ton entre le septième degré et le premier degré (½ ton entre VII et I)

Gamme mineure

Il existe plusieurs modes mineurs (ou gammes mineures) qui coexistent. Nous croiserons l'un ou l'autre de ces modes selon le contexte mélodique. Cela signifie qu'un même morceau peut contenir une ou quatre de ces gammes mineures selon les passages.

Gamme mineure naturelle

De la même manière que dans la partie précédente, la gamme **mineure** ne comprenant que des notes naturelles est la gamme de **la mineur** :

	1 ton		1 ton	1 ton		1 ton	1 ton								
La	->	Si	->	Do	->	Ré	->	Mi	->	Fa	->	Sol	->	La	← Notes
		½ ton				½ ton									
I		II		III		IV		V		VI		VII		I	← Degrés

Cela nous donne le schéma suivant correspondant à la **construction d'une gamme mineure naturelle** :

	1 ton		1 ton	1 ton		1 ton	1 ton							
I	->	II	->	III	->	IV	->	V	->	VI	->	VII	->	I
		½ ton				½ ton								

Tableau 2 : Structure d'une gamme mineure

Dans une gamme mineure naturelle, il y a :

- 1 ton entre le premier et le deuxième degré (1 ton entre I et II)
- ½ ton entre le deuxième et le troisième degré (½ ton entre II et III)
- 1 ton entre le troisième et le quatrième degré (1 ton entre III et IV)
- 1 ton entre le quatrième et le cinquième degré (1 ton entre IV et V)
- ½ ton entre le cinquième et le sixième degré (½ ton entre V et VI)
- 1 ton entre le sixième et le septième degré (1 ton entre VI et VII)
- 1 ton entre le septième degré et le premier degré (1 ton entre VII et I)

Son utilisation dans les morceaux de musique tonale est assez rare.

Gamme mineure harmonique

La gamme mineure harmonique contient les mêmes notes que la gamme mineure naturelle, à l'exception du septième degré VII qui est augmenté d'un demi-ton. Il devient alors **sensible**.

Cela nous donne le schéma suivant correspondant à la **construction d'une gamme mineure harmonique** :

	1 ton		1 ton	1 ton		1 ton ½								
I	->	II	->	III	->	IV	->	V	->	VI	->	VII	->	I
		½ ton				½ ton						½ ton		

Tableau 3 : Structure d'une gamme mineure harmonique

Pour notre gamme de la mineur, cela donnera donc :

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton ½								
La	->	Si	->	Do	->	Ré	->	Mi	->	Fa	->	Sol #	->	La	← Notes
		½ ton				½ ton				½ ton					
I		II		III		IV		V		VI		VII		I	← Degrés

Dans une gamme mineure harmonique, il y a :

- 1 ton entre le premier et le deuxième degré (1 ton entre I et II)
- ½ ton entre le deuxième et le troisième degré (½ ton entre II et III)
- 1 ton entre le troisième et le quatrième degré (1 ton entre III et IV)
- 1 ton entre le quatrième et le cinquième degré (1 ton entre IV et V)
- ½ ton entre le cinquième et le sixième degré (½ ton entre V et VI)
- 1 ton ½ entre le sixième et le septième degré (1 ton ½ entre VI et VII)
- ½ ton entre le septième degré et le premier degré (½ ton entre VII et I)

Gamme mineure mélodique

La gamme mineure mélodique n'utilise pas les mêmes notes en fonction du mouvement. On distingue la gamme mineure mélodique **ascendante** et la gamme mineure mélodique **descendante**.

La gamme **mineure mélodique ascendante** est une gamme harmonique dans laquelle le sixième degré VI a été augmenté d'un demi-ton. Cela signifie qu'il y a un ton entre les degrés VI et VII. On retrouvera cette gamme uniquement si le mouvement mélodique est ascendant, c'est-à-dire s'il va vers l'aigu.

Cela nous donne le schéma suivant correspondant à la **construction d'une gamme mineure mélodique ascendante** :

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		1 ton					
I	->	II	->	III	->	IV	->	V	->	VI	->	VII	->	I
		½ ton								½ ton				

Tableau 4 : Structure d'une gamme mineure mélodique ascendante

Pour notre gamme de la mineur, cela donnera donc :

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		1 ton						
La	->	Si	->	Do	->	Ré	->	Mi	->	Fa#	->	Sol #	->	La	← Notes
		½ ton										½ ton			
I		II		III		IV		V		VI		VII		I	← Degrés

Dans une gamme mineure mélodique ascendante, il y a :

- 1 ton entre le premier et le deuxième degré (1 ton entre I et II)
- ½ ton entre le deuxième et le troisième degré (½ ton entre II et III)
- 1 ton entre le troisième et le quatrième degré (1 ton entre III et IV)
- 1 ton entre le quatrième et le cinquième degré (1 ton entre IV et V)
- 1 ton entre le cinquième et le sixième degré (1 ton entre V et VI)
- 1 ton entre le sixième et le septième degré (1 ton entre VI et VII)
- ½ ton entre le septième degré et le premier degré (½ ton entre VII et I)

La gamme **mineure mélodique descendante** contient les mêmes notes que la gamme mineure naturelle. Mais on ne la croise que dans un mouvement descendant, c'est-à-dire si la mélodie va vers le grave, et en concomitance avec la gamme mineure mélodique ascendante. Les deux gammes sont indissociables.

Cela nous donne le schéma suivant correspondant à la **construction d'une gamme mineure mélodique descendante** :

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		1 ton					
I	<-	II	<-	III	<-	IV	<-	V	<-	VI	<-	VII	<-	I
		½ ton						½ ton						

Tableau 5 : Structure d'une gamme mineure mélodique descendante

Pour notre gamme de la mineur, cela donnera donc :

	1 ton		1 ton		1 ton		1 ton		1 ton						
La	<-	Si	<-	Do	<-	Ré	<-	Mi	<-	Fa	<-	Sol	<-	La	← Notes
		½ ton						½ ton							
I		II		III		IV		V		VI		VII		I	← Degrés

Dans une gamme mineure mélodique descendante, il y a :

- 1 ton entre le premier et le septième degré (1 ton entre I et VII)
- 1 ton entre le septième degré et le sixième degré (1 ton entre VII et VI)
- $\frac{1}{2}$ ton entre le sixième et le cinquième degré ($\frac{1}{2}$ ton entre VI et V)
- 1 ton entre le cinquième et le quatrième degré (1 ton entre V et IV)
- 1 ton entre le quatrième et le troisième degré (1 ton entre IV et III)
- $\frac{1}{2}$ ton entre le troisième et le deuxième degré ($\frac{1}{2}$ ton entre III et II)
- 1 ton entre le deuxième et le premier degré (1 ton entre II et I)

Noms des degrés

Tu te poses peut-être cette question...

Puisque la gamme de do majeur et la gamme de la mineur naturelle ont exactement les mêmes notes, en quoi sont-elles différentes ?

Elles sont différentes parce que ces notes ne sont pas placées sur les mêmes degrés dans la gamme. Chaque degré a un **nom**. Les degrés qui ont des rôles particuliers sont les degrés I, V et VII.

Degré	Nom
I	Tonique
II	Sus-tonique
III	Médiate
IV	Sous-dominante
V	Dominante
VI	Sus-dominante
VII	Sensible Sous-tonique si l'intervalle I – VII est une septième mineure

Tableau 6 : Degrés dans une gamme

Pour les curieux...

La majorité des morceaux de musique occidentale sont construits autour de la tonique, de la dominante et de la sous-dominante. Ces trois degrés (et les accords parfaits qui leur correspondent, voir partie 3.6) vont donner une structure aux morceaux. C'est parce que **leurs rôles sont respectés** que l'on **comprend** par exemple que le **début** d'un morceau est un début, et que la **fin** est une fin.

Si on décidait de faire un morceau qui ne soit pas structuré grâce à ces degrés, alors on n'aurait pas cette perception de début, milieu et fin dans le morceau (cette approche se pratique en particulier dans les musiques expérimentales, improvisées libres ou contemporaines, par exemple).

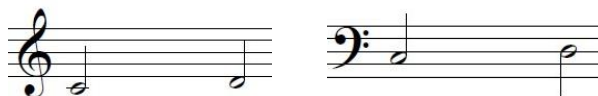
Pour les plus curieux...

Le septième degré VII s'appelle **sensible** lorsqu'il est à $\frac{1}{2}$ ton du premier degré I, car il est « attiré » par le premier degré. Cela signifie que lorsque cette note apparaît, elle se résout toujours sur la tonique I.

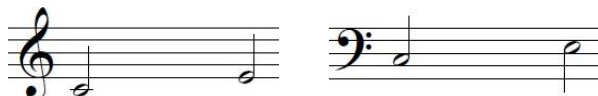
3.5. Gamme majeure et intervalles

Dans une gamme majeure, on retrouve les intervalles suivants depuis la tonique (1^{er} degré I) :

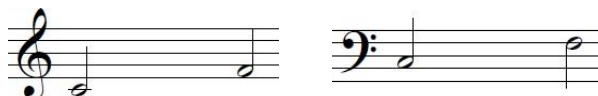
- I -> II : seconde majeure



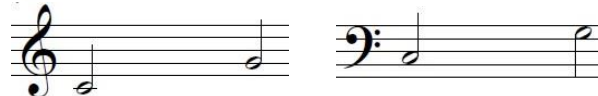
- I -> III : tierce majeure



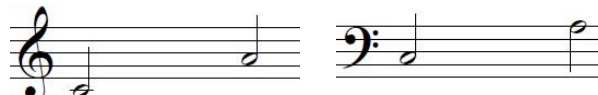
- I -> IV : quarte juste



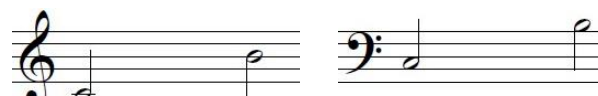
- I -> V : quinte juste



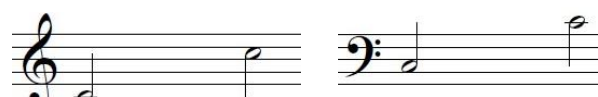
- I -> VI : sixte majeure



- I -> VII : septième majeure



- I -> I : octave juste



On peut donc en déduire la règle suivante :

Dans une gamme majeure, à partir de la tonique, tous les intervalles sont majeurs ou justes.

3.6. Accords parfaits

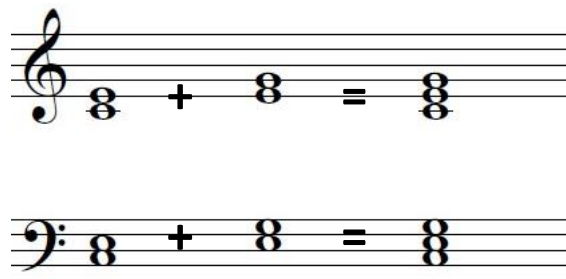
On parle d'**accord** lorsque l'on joue au moins 2 notes en même temps.

Les **accords parfaits** sont des accords qui contiennent **trois sons** qui sont **très harmonieux ensemble**. Leur structure est très simple et facilement reconnaissable.

En effet, on dit que pour construire un accord parfait il faut « empiler des tierces ».

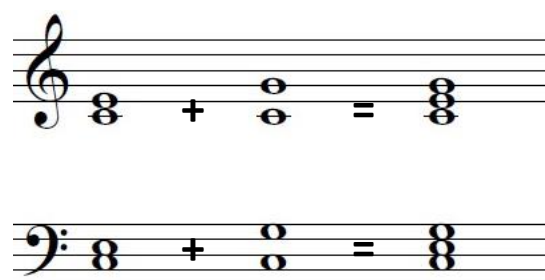
Par exemple :

Do -> mi : tierce + mi -> sol : tierce = do – mi – sol



Lorsque je joue les notes do, mi et sol en même temps, je joue un accord parfait, dont la **note fondamentale** est do.

En d'autres termes, un accord parfait contient trois notes, dont **une note fondamentale** à partir de laquelle on construit l'accord (par exemple, do), une **deuxième note** qui est à la **tierce** de la note fondamentale (dans notre exemple, mi), et une **troisième note** qui est à la **quinte** de la note fondamentale (dans notre exemple, sol).



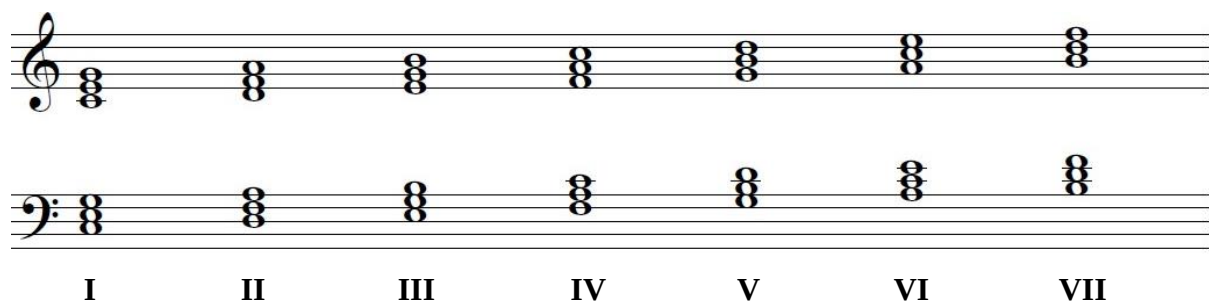
On a donc deux façons de construire notre accord parfait, qui mènent au même résultat : soit on fait un empilement de tierces, soit on met une tierce et une quinte à partir de la note fondamentale.

Notre accord parfait peut être **mineur** ou **majeur**, selon la **nature de la tierce** entre la note fondamentale et la deuxième note de notre accord. Si cette **tierce** est **mineure**, alors l'accord est **mineur**. Si elle est **majeure**, alors l'accord est **majeur**. La quinte est toujours **juste** (sinon ce n'est pas un accord parfait).

Par exemples :

- do – mi – sol est un accord parfait majeur avec do pour note fondamentale. La tierce do – mi est une tierce majeure. On dit aussi que c'est un accord de do majeur
- la – do – mi est un accord parfait mineur avec la pour note fondamentale. La tierce la – do est une tierce mineure. On dit aussi que c'est un accord de la mineur.

En reprenant notre gamme de do majeur, nous pouvons construire des accords parfaits à partir de chaque degré de la gamme :



- I Do – mi – sol : accord parfait majeur
- II Ré – fa – la : accord parfait mineur
- III Mi – sol – si : accord parfait mineur
- IV Fa – la – do : accord parfait majeur
- V Sol – si – ré : accord parfait majeur
- VI La – do – mi : accord parfait mineur
- VII Si – ré – fa : accord diminué (l'intervalle entre si et ré est une tierce mineure, et l'intervalle entre ré et fa est une tierce mineure, donc l'intervalle entre si et fa est une quinte diminuée. C'est pour cela que c'est un accord diminué)

4. Tonalités

4.1. Définition

Lorsqu'un morceau est construit selon une gamme donnée, on dit que cette gamme est la **tonalité du morceau**.

Par exemple :

Si un morceau utilise la gamme de fa majeur, et qu'on sait qu'il utilise bien la tonique I et la dominante V, alors la tonalité de ce morceau est fa majeur.

On peut déduire la tonalité d'un morceau en grande partie grâce à **l'armure**, c'est-à-dire la présence et le **nombre de dièses ou de bémols** que l'on voit à côté de la clé, au début de chaque système.

Pour les plus curieux...

Il est relativement courant de changer d'armure, donc de tonalité, au cours d'un même morceau. On appelle cela une **modulation**.

4.2. Ordre des dièses et des bémols

Les dièses et les bémols apparaissent toujours dans le même ordre à l'armure. Cet ordre est construit selon le cycle des quintes, car il y a une quinte entre deux dièses ou bémols qui se suivent.

L'ordre des bémols est inverse à l'ordre des dièses.

Il est possible de reconstruire cet ordre en comptant les quintes. Cependant, nous vous conseillons de **l'apprendre par cœur** afin de gagner en rapidité de lecture et de déchiffrage.

Par exemple :

Il est très utile, lorsque l'on voit 3 dièses à l'armure, de savoir que les notes concernées seront fa, do et sol, sans avoir à y réfléchir. Tout ce qui peut être automatisé dans notre cerveau laisse de la place pour le reste !

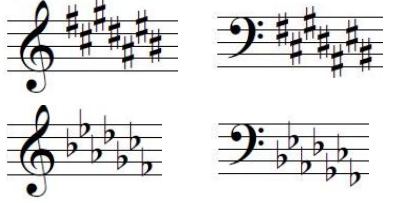
Ordre des dièses : Fa – do – sol – ré – la – mi – si	
Ordre des bémols : Si – mi – la – ré – sol – do – fa	

Tableau 7 : Ordre des dièses et des bémols, à apprendre par cœur !

4.3. Tons relatifs

Pour chaque gamme majeure, il existe une gamme mineure utilisant la même armure. On appelle ces deux gammes des **tons relatifs**.

Par exemples :

- Le ton relatif de do majeur est la mineur (et inversement).
- Le ton relatif de mi majeur est do# mineur (et inversement).
- Le ton relatif de fa mineur est lab majeur (et inversement).

Lorsque l'on a une gamme majeure, pour déterminer son ton relatif mineur, il faut prendre la **tonique** de la gamme et trouver la note qui est **une tierce mineure plus grave**.

Par exemple :

La est une tierce mineure plus grave que do. Donc la mineur est le ton relatif de do majeur.

Pour trouver le ton relatif majeur d'une gamme mineure, c'est l'inverse. Il faut trouver la note qui est **une tierce mineure plus aigüe que la tonique**.

Par exemple :

Si j'ai une gamme de mi mineur, alors son ton relatif est sol majeur.

4.4. Retrouver une tonalité à partir d'une armure

Il existe deux techniques simples pour **retrouver la tonalité majeure** correspondant à une armure donnée.

- Si l'armure contient des dièses, alors on prend le **dernier dièse** de l'armure et on lui **ajoute ½ ton**. Cela nous donne la tonique de la tonalité majeure correspondant à cette armure.

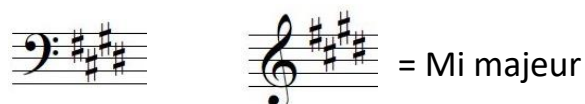
Par exemple :

Si j'ai un dièse à l'armure, c'est fa#. En ajoutant ½ ton à fa#, j'obtiens la note sol. Cette armure correspond à sol majeur.



Autre exemple :

Si j'ai quatre dièses à l'armure, le dernier dièse est ré#. En ajoutant ½ ton à ré#, j'obtiens mi. Alors cette armure correspond à mi majeur.



- Si l'armure contient des bémols, alors **l'avant-dernier bémol** de l'armure nous donne la tonique de la tonalité majeure correspondant à cette armure.

Par exemple :

Si j'ai deux bémols à la clé, ce sont sib et mib. L'avant dernier bémol est donc sib. Donc cette armure correspond à sib majeur.



Autre exemple :

Si j'ai 3 bémols à la clé, l'avant dernier bémol est mib. Cette armure correspond donc à la tonalité de mib majeur.

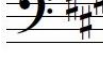


A retenir :

**S'il n'y a rien ∅ à l'armure, alors la tonalité correspondante est do majeur.
S'il y a un bémol b à l'armure, alors la tonalité correspondante est fa majeur.**

Une fois ces techniques exploitées, si l'on constate que le morceau est dans une tonalité mineure, il suffit de retrouver le ton relatif.

Liste des tonalités avec leurs armures (dièses) :

Armure (dièses)			Tonalités
∅			Do majeur / La mineur
1 dièse			Sol majeur / Mi mineur
2 dièses			Ré majeur / Si mineur
3 dièses			La majeur / Fa# mineur
4 dièses			Mi majeur / Do# mineur
5 dièses			Si majeur / Sol# mineur
6 dièses			Fa# majeur / Ré# mineur
7 dièses			Do# majeur / La# mineur

Liste des tonalités avec leurs armures (bémols) :

Armure (bémols)			Tonalités
1 bémol			Fa majeur / Ré mineur
2 bémols			Sib majeur / Sol mineur
3 bémols			Mib majeur / Do mineur
4 bémols			Lab majeur / Fa mineur
5 bémols			Réb majeur / Sib mineur
6 bémols			Solb majeur / Mib mineur
7 bémols			Dob majeur / Lab mineur

4.5. Retrouver une armure à partir d'une tonalité

- Si la tonique est une **note bécarre ou dièse** (par exemple sol ou do#), alors on prend la tonique et **on enlève ½ ton** pour obtenir le **dernier dièse** de l'armure.

Par exemple :

Si la tonalité est mi majeur, j'enlève ½ ton à mi et j'obtiens ré#. C'est le dernier dièse de mon armure. Grâce au cycle des quintes, je peux reconstituer cette armure : fa#, do#, sol#, ré#. En mi majeur, il y a donc 4 dièses à la clé.

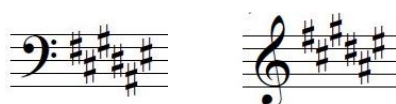
Mi majeur : mi – ½ ton = ré# →



Autre exemple :

Si la tonalité est fa# majeur, j'enlève ½ ton à fa# et j'obtiens mi#. C'est le dernier dièse de mon armure. Grâce au cycle des quintes, je peux reconstituer cette armure : fa#, do#, sol#, ré#, la#, mi#. En fa# majeur, il y a donc 6 dièses à la clé.

Fa# majeur : fa# – ½ ton = mi# →



- Si la tonique est une **note bémol**, alors la tonique correspond à **l'avant dernier bémol** de l'armure. Pour connaître le dernier bémol de l'armure, il faut ajouter un bémol en respectant le cycle des quintes.

Par exemple :

Si la tonalité est mi $\flat$ majeur, alors l'avant dernier bémol de l'armure est mi $\flat$. Grâce au cycle des quintes, je peux reconstituer l'armure en allant jusqu'au bémol qui suit mi $\flat$: si $\flat$, mi $\flat$, la $\flat$. En mi $\flat$ majeur, il y a donc 3 bémols à la clé.

Mi $\flat$ majeur : Si $\flat$ – Mi $\flat$ – La $\flat$ →



4.6. Tons voisins

Les tons voisins sont un ensemble de tonalités qui utilisent des gammes identiques ou presque (une seule note est différente au maximum). Chaque tonalité a 5 tons voisins qui sont assez simples à retrouver, ce qui nous fait un groupe de 6 tonalités en tout.

Tout d'abord, nous pouvons trouver le premier groupe de tons voisins en prenant une tonalité initiale. Les autres tonalités du groupe sont celles dont la tonique correspond à la **sous-dominante IV et la dominante V** de la tonalité initiale. Nous avons donc un premier groupe de 3 tons voisins mineurs ou majeurs selon le mode de la tonalité initiale.

Par exemple :

Le premier groupe de tons voisins de do majeur contient fa majeur et sol majeur, car fa est la sous-dominante IV en do majeur, et sol est la dominante V en do majeur.

Le deuxième groupe de tons voisins contient les **tons relatifs des tonalités du premier groupe**. La mineur est le ton relatif de do majeur, et selon la méthode ci-dessus on peut ajouter à ce groupe ré mineur (ré est la sous-dominante IV en la mineur) et mi mineur (mi est la dominante V en la mineur).

Si on récapitule, **do majeur** a donc pour tons voisins :

Fa majeur, Sol majeur, La mineur, Ré mineur, Mi mineur

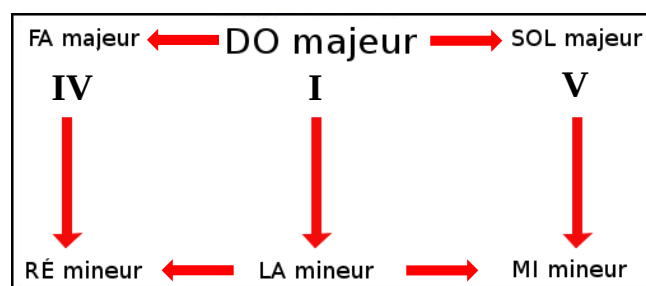


Figure 1 : Tons voisins de do majeur (src apprendrelesolfège.com - modifié)

En y regardant d'un peu plus près, nous pouvons remarquer que fa majeur et ré mineur ont 1 bémol *b* à leur armure, et que sol majeur et mi mineur ont 1 dièse *#* à leur armure.

Une autre méthode pour trouver les tons voisins consiste donc à **ajouter 1 dièse # et 1 bémol b** à l'armure de la tonalité initiale et de trouver les **tonalités majeures et mineures correspondant à ces nouvelles armures**. Le dernier ton voisin de ce groupe est le **ton relatif** de la tonalité initiale.

Grâce au cercle du cycle des quintes, il est facile de retrouver les tons voisins car ils sont à gauche et à droite de la tonalité initiale.

On constate également que c'est sur ce cercle qu'est basé l'ordre des dièses et des bémols (en partant de fa et en allant vers la droite pour les dièses, et en partant de si et en allant vers la gauche pour les bémols).

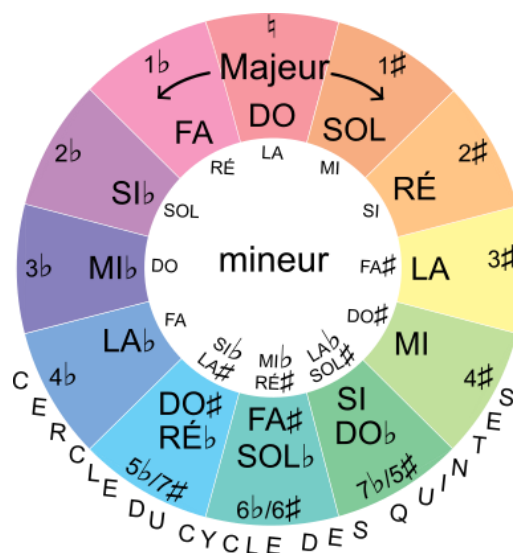


Figure 2 : Cercle du cycle des quintes (src apprendrelesolfège.com)

4.7. Modulation

Au sein d'un même morceau, la tonalité peut changer, avec ou sans changement d'armure. On parle alors de **modulation**.

Il est très aisé et très courant de passer d'une tonalité à un de ses tons voisins au cours d'un morceau. Dans ce cas, la dominante V jouera un rôle prépondérant, car on va s'appuyer sur les accords de dominante V de chaque tonalité pour passer d'une tonalité à l'autre (voir un exemple de modulation dans la partie 5.4). Ils ont la particularité de s'enchaîner de manière fluide, ce qui en fait un outil précieux pour les modulations.

5. Chiffrages d'accords et cadences

5.1. Etat fondamental et renversements d'accords

Un accord parfait est dit à **l'état fondamental** lorsqu'il est présenté sous sa forme d'empilement de tierces comme vu dans la partie 3.6. Cela signifie que **la note la plus grave de l'accord est sa note fondamentale**.

Par exemple :

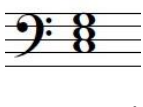
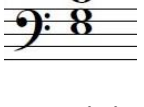
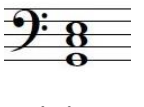
Cet accord  est un accord de do majeur à **l'état fondamental**, car il est composé des notes do, mi et sol, et **do est la note la plus grave de l'accord**.

Il est cependant possible de **modifier l'ordre des notes**. Dans ce cas, l'accord n'est plus à l'état fondamental. On dit alors qu'il est **renversé**.

Pour un accord à 3 sons, il y a **deux renversements possibles**. Dans le premier renversement c'est la **tierce de l'accord** qui devient la note la plus grave (= la basse). Pour le deuxième renversement, c'est **la quinte** qui devient la basse.

Par exemple :

Pour notre accord de do majeur, nous obtenons les états suivants :

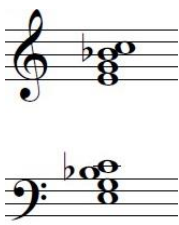
Etat fondamental	1 ^{er} renversement	2 ^e renversement
		
		
<i>Do-mi-sol</i> <i>La basse est do (note fondamentale de l'accord)</i>	<i>Mi-sol-do</i> <i>La basse est mi (tierce de l'accord)</i>	<i>Sol-do-mi</i> <i>La basse est sol (quinte de l'accord)</i>

Il y a un type d'accord particulier parmi les accords parfaits, qu'on appelle un **accord de septième de dominante**. C'est un accord parfait majeur qui intervient sur le degré de la dominante V, et auquel on ajoute une tierce mineure supplémentaire. **C'est donc un accord à 4 sons**, qui a un rôle particulièrement important dans les cadences (voir partie 5.4).

Par exemple :

Si on est dans un morceau en fa majeur et que notre accord de do majeur devient un accord de septième de dominante, alors on lui ajoute un sib.

Vu que cet accord a 4 sons, il y a ici 3 renversements possibles :

Etat fondamental	1 ^{er} renversement	2 ^e renversement	3 ^e renversement
			
Do-mi-sol-sib La basse est do (note fondamentale de l'accord)	Mi-sol-sib-do La basse est mi (tierce de l'accord)	Sol-sib-do-mi La basse est sol (quinte de l'accord)	Sib-do-mi-sol La basse est sib (septième de l'accord)

5.2. Chiffres d'accords parfaits et de 7^e de dominante

Historiquement, les partitions avaient pour rôle de servir de base, et l'interprète avait un certain degré de liberté d'exécution des notes (tandis que de nos jours, la partition intègre le plus souvent l'ensemble des volontés d'interprétation du compositeur/de la compositrice).

C'est pour donner quelques indications d'interprétation que les chiffres d'accords ont été mis en place. Aujourd'hui, ils nous servent à réinterpréter des morceaux notamment baroques, avec de l'improvisation, à l'image de ce qui se faisait à l'époque. Mais ils nous servent également à **analyser** les évolutions harmoniques (c'est-à-dire la manière dont les accords s'enchaînent entre eux) au sein des morceaux pour mieux les comprendre, les appréhender et les interpréter.

La façon de chiffrer les accords est relativement logique et simple.

Prenons par exemple de nouveau notre accord de do majeur à l'état fondamental :

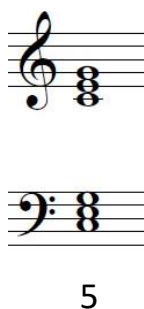


Si je prends l'intervalle entre la basse do, et la deuxième note mi, il y a une tierce que je vais chiffrer 3. De même, si je prends l'intervalle entre la basse do et la troisième note sol, il y a une quinte que je vais chiffrer 5. Je vais superposer ces deux chiffres dans l'ordre dans lequel je trouve les notes correspondantes lorsque je lis l'accord de bas en haut.

Le chiffrage de mon accord est donc

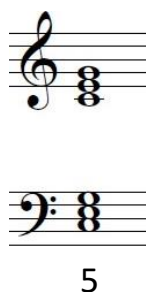
5
3

Afin de faciliter la lecture et l'interprétation, il a été décidé de ne pas écrire les tierces pour les accords parfaits qui sont dans la tonalité du morceau. Par conséquent, notre accord de do majeur sera chiffré 5 car on considère que notre morceau sera en do majeur.



On chiffre avec la même méthode l'ensemble des renversements. Cela nous donne les chiffrages suivants :

Etat fondamental



$$\text{Do-mi} = 3 + \text{do-sol} = 5$$

1^{er} renversement



$$\text{Mi-sol} = 3 + \text{mi-do} = 6$$

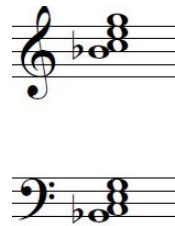
2^e renversement



$$\text{Sol-do} = 4 + \text{Sol-mi} = 6$$

Nous pouvons procéder de la même manière pour les accords de septième de dominante. Afin d'éviter les confusions entre accords, il y a tout de même des exceptions dans ces chiffres, il convient donc de les connaître par cœur.

Exemple en fa majeur :

Etat fondamental	1 ^{er} renversement	2 ^e renversement	3 ^e renversement
			
7 +	6 ♯	+6	+4
<i>Do-mi = +3 + do-sol = 5 + do-sib = 7 + car il contient la sensible mi</i>	<i>Mi-sol = 3 + mi-sib = ♯ + mi-do = 6 on n'indique pas la sensible car elle est déjà à la basse</i>	<i>Sol-sib = 3 + sol-do = 4 + sol-mi = +6 + car il contient la sensible mi</i>	<i>Sib-do = 2 + sib-mi = +4 + sib-sol = 6 + car il contient la sensible mi</i>

5.3. Chiffrages d'accords (cas généraux)

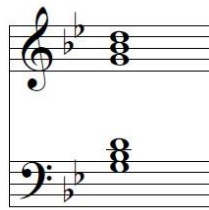
Comme détaillé précédemment, pour chiffrer les accords nous évaluons les intervalles entre la basse de l'accord et l'ensemble des autres notes qui le constituent.

De manière générale, un accord parfait dont l'ensemble des notes fait partie de la tonalité du morceau sera chiffré comme dans la partie précédente, selon son état (fondamental ou renversé).

C'est pour cela que le contexte a son importance pour le chiffrage. Par exemple, si l'accord a une tierce mineure mais qu'il n'y a pas d'altération accidentelle, alors le chiffrage sera 5. Alors que si la tierce mineure est liée à une altération accidentelle, dans ce cas le chiffrage sera

$\begin{matrix} 5 \\ b3 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} 5 \\ b \end{matrix}$ ou b

Voici ci-dessous des exemples de chiffrages (pêle-mêle) :



5

car l'armure nous indique que le sib fait partie de la tonalité du morceau.

The first system contains chords 1 through 4, and the second system contains chords 5 through 9. Each chord is shown in both treble and bass staves. Below each chord is its figured bass notation, which includes accidentals (sharps, flats, naturals) and numbers (1-7) indicating the intervals from the bass note.

Chord Number	Figured Bass
1	b
2	$\#5$
3	$\flat$
4	7
5	6 5
6	4 3
7	2
8	7 b
9	$\#7$
10	$\flat$
11	$+6$ 3
12	6 $+4$
13	7 $\flat$
14	$\flat$

Description dans l'ordre d'apparition :

- 1 Accord parfait mineur dans une tonalité majeure
- 2 Accord de quinte augmentée (ou accord augmenté)
- 3 Accord de quinte diminuée (ou accord diminué)
- 4 Accord de 7^e d'espèce et ses trois renversements
- 5 Accord de 7^e mineure
- 6 Accord de 7^e majeure
- 7 Accord diminué de sensible VII et ses deux renversements
- 8 Accord de 7^e demi-diminué
- 9 Accord de 7^e diminuée

5.4. Cadences

A la fin d'une phrase musicale, on examine **comment s'enchaînent les deux derniers accords**. C'est ce qu'on appelle une **cadence**. Il existe plusieurs types d'enchaînement, donc plusieurs types de cadences.

Cadence parfaite

La cadence parfaite donne une fin **conclusive** à une phrase musicale. Il s'agit de l'enchaînement d'accords **V → I (Dominante → Tonique)**, tous deux à l'état fondamental.

Exemple en Fa majeur →

II V I

Demi-cadence

La demi-cadence, comme son nom l'indique, ne reprend que **la première moitié** d'une cadence parfaite. Elle donne une fin **suspensive** à la phrase musicale. Il s'agit donc d'une phrase qui **se termine par un accord de dominante V**, et la nature de l'accord précédent n'a pas d'importance.

Exemple en Fa majeur →

II V

Cadence imparfaite

La cadence imparfaite est une cadence parfaite dont l'accord de tonique I n'est pas à l'état fondamental.

Exemple en Fa majeur →

II V I

Cadence plagale

La cadence plagale est un enchaînement d'accords IV → I (Sous-dominante → Tonique). Elle donne une fin **conclusive** à la phrase musicale.

Exemple en Fa majeur →

II IV I

Cadence évitée

Une cadence évitée est l'enchaînement d'accords V → ? (**Dominante** → ?) (remplacer ? par n'importe quel degré) sans changement de tonalité. Cette cadence intervient lorsque l'on attend la fin d'une phrase musicale, mais que le compositeur ou la compositrice choisit de la poursuivre.

Exemple en Fa majeur →

II V VI III

Cadence rompue

Une cadence rompue est l'enchaînement d'accords V -> ? (**Dominante** -> ?) (remplacer ? par n'importe quel degré) **avec changement de tonalité**. A la fin de la cadence, on est dans une autre tonalité, on a donc une **modulation**. Cette cadence intervient lorsque l'on attend la fin d'une phrase musicale, mais que le compositeur ou la compositrice choisit de la poursuivre avec une modulation.

Exemple en Fa majeur →

Modulation en ré mineur

Do# = sensible en ré mineur

II V V I

NB : Dans cet exemple, ré mineur est le ton relatif de fa majeur. C'est pour cela qu'il n'y a pas de changement d'armure, mais il y a bien une modulation ici.

Et voilà, vous avez maintenant tous les éléments en votre possession pour tout comprendre ! La suite n'est qu'approfondissement. Bonne route ! :-)