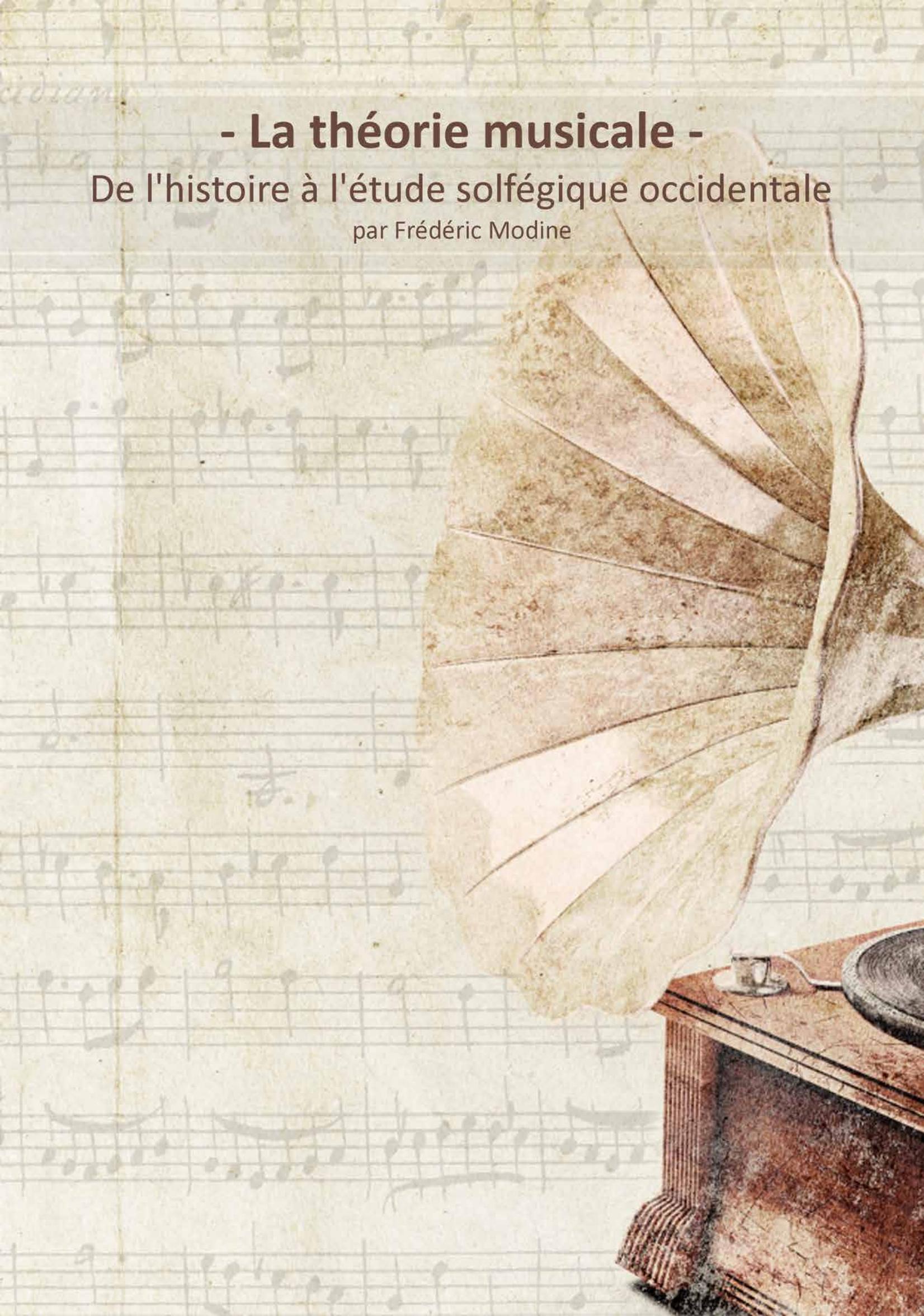


- La théorie musicale -

De l'histoire à l'étude solfégique occidentale

par Frédéric Modine



- La théorie musicale -

De l'histoire à l'étude solfégique occidentale
par Frédéric Modine

TABLE DES MATIÈRES

I - La musique	1
- Définition.....	1
II - La hauteur	2
<i>La mélodie et l'harmonie</i>	2
- L'écriture à travers les âges.....	2
La notation sur portée.....	5
Autres méthodes d'écritures.....	7
La hauteur absolue.....	12
- La dénomination des notes.....	13
De la solmisation au solfège.....	13
- Les clés.....	16
Les subtilités de la partition.....	19
- Les altérations.....	20
- Les intervalles.....	22
Mesure des intervalles.....	25
Demi-ton diatonique et demi-ton chromatique.....	25
Les enharmonies.....	27
Le tempérament.....	28
Les micro-intervalles.....	30
- Les degrés.....	31
- Les modes.....	32
Le tétracorde et la modalité.....	32
Conception de la modalité diatonique.....	36
- Les tonalités.....	37
Construction des tonalités Majeures.....	37
Procédés mnémoniques pour tonalités Majeures.....	40
Construction des tonalités mineures naturelles.....	42
Les tonalités relatives.....	45
Procédés mnémoniques pour tonalités mineures.....	46
Mode mineur harmonique, mélodique ascendant et descendant.....	46
Tonalités homonymes et enharmoniques.....	47
Les tons voisins.....	48
- Systèmes particuliers et extra-européens.....	48
Le chromatisme.....	48
L'atonalisme.....	49
Le dodécaphonisme et le sérialisme.....	49
Le système par tons.....	50
L'échelle pentatonique.....	50

La note bleue	51
- Les accords	51
Naissance de l'harmonie	51
Consonance et dissonance	53
Le modèle harmonique	54
Classification des accords	55
Les triades (accords de quintes)	56
Accords enrichis	57
Accords suspendus	59
Accords de cinquième	59
Accords demi-diminués	60
Accords avec ajout	60
Chiffrage d'accords	60
Récapitulatif des accords	62
Le renversement d'accords	63
- Particularités liées au principe harmonique	64
L'arpège	64
Les cadences	64
La modulation	66
La marche d'harmonie	67
Le mouvement mélodique obligé	69
III - La durée	70
<i>Le temps et la musique</i>	70
- Le rythme	70
Notation rythmique des siècles précédents	70
L'imprimerie	73
- Les figures de notes	76
La ligature	77
- Les silences	79
Le point et le double point de prolongation	79
Le point d'orgue et le point d'arrêt	81
La liaison de prolongation	81
- Organisation temporelle de la musique	82
Les temps	82
La battue de pulsation	83
Le métronome	83
Le tempo et le mouvement métronomique	85
Les mesures	88
L'anacrouse	91
Le chiffrage de mesure	92
Le mètre	95
Les n-olets	96

La battue de mesure	98
Calculs métriques et temporels.....	99
- Structure musicale.....	100
- Procédés compositionnels.....	103
Les ornements	108
Improvisation	111
IV - L'intensité	112
<i>L'expression</i>	112
- Le caractère	112
- Les nuances	113
- L'accentuation	114
Les points d'accentuation.....	114
Le legato	115
La liaison d'expression.....	116
- Techniques instrumentales	116
V - Le timbre	123
<i>Identité et qualité</i>	123
Introduction à l'acoustique	123
- Les familles	125
Développement des instruments de musique	125
Classification instrumentale.....	126
- Tessitures et registres.....	136
- Rôles et associations	143
L'orchestration et sa direction	143
Les orchestres	146
Le chœur	151
Evolution de la formation instrumentale	152
VI - Le genre et la forme	153
<i>L'Homme et la musique</i>	153
- Le genre	153
Musique antique	154
Musique médiévale	155
Musique de la Renaissance	157
Musique baroque	158
Musique classique	159
Musique romantique.....	160
Le blues	161
Le jazz	161
Musique moderne.....	162

La country.....	163
Le rhythm and blues.....	164
Musique contemporaine.....	165
Le rock and roll.....	166
Le funk.....	166
Le rock.....	167
Le ska.....	169
Le reggae.....	170
Le heavy metal.....	171
Le rap.....	172
La house.....	174
La techno.....	175
- La forme.....	176
Index alphabétique	184
Bibliographie	196

I - LA MUSIQUE

- Définition

"La musique, c'est du bruit qui pense." *Victor Hugo*

Le **son** est une perturbation de l'air provoquée par la vibration d'un corps fluide ou solide et qui se propage sous forme d'ondes dans son environnement. Par extension physiologique, le son désigne également la sensation auditive perçue quand l'onde sonore est transformée en signal électrique par l'oreille interne. L'étude scientifique portée ainsi sur ces ondes s'appelle l'**acoustique** et l'étude artistique que l'on peut en avoir se nomme la **musique**.

Il existe deux approches des sons : l'intrinsèque (immanente) et l'extrinsèque (fonctionnelle). Dans l'approche intrinsèque, les sons ont une existence par eux-mêmes sans la nécessité d'une intervention humaine. Ainsi, on peut les percevoir dans la nature, de la rivière aux oiseaux en passant par le bruit du vent.

Ils peuvent également être le résultat d'une cause industrielle (voitures, trains avions...) ou être une action directe de l'être humain (impact d'un marteau, ouverture d'un placard...) mais ne sont générés que par incident.

Dans l'approche extrinsèque, les sons ont une fonction projetée par l'homme et comprennent un rôle sociologique soit en transmettant une information simple et directive (sonnette de porte, bouton d'ascenseur...), soit en devenant un ensemble régi par des règles instaurées dans le but de communiquer des sentiments, des émotions et de créer un plaisir d'écoute à l'auditeur. Cette dernière expression devient artistique et amène à l'écriture, c'est pourquoi l'on parle d'un langage à part entière. Un langage universel donnant accès à un échange culturel entre individus de toutes civilisations et nationalités confondues. Car si nous ne parlons pas la même musique, nous la pratiquons tous pour ces mêmes raisons de partage depuis le commencement.

S'il est question de sons quand on traite de l'acoustique, en musique (du grec *musikós* signifiant à la fois "qui concerne les Muses" et "qui cultive la musique" — Dans la mythologie grecque, les muses sont les neuf filles de Zeus et de Mnémosyne et représentent l'art et plus particulièrement la poésie, la danse et la musique), il est question de **notes** et chacune d'elles contiennent quatre **paramètres** permettant leur dissociation et leur unicité :

- La **hauteur**, une échelle déterminée par la notion de grave et d'aigu donnant son nom à chaque note.
- La **durée** d'une note est une valeur de temps traduite par un son court ou long.
- L'**intensité** permet de donner un volume faible ou fort à chaque note.
- Le **timbre** est la signature de l'instrument. Cette caractéristique permet d'identifier un instrument parmi d'autres par simple écoute.

Nous allons dans cet ouvrage aborder ces notions de solfège afin de vous permettre d'apprendre et comprendre le fonctionnement et les codes de la musique, dans le but de vous donner la possibilité de lire, écrire et interpréter toutes les œuvres que vous souhaitez.

II - LA HAUTEUR

La mélodie et l'harmonie

En musique, la hauteur fait appel à deux modes d'analyse : la mélodie et l'harmonie :

- La **mélodie** est l'étude d'une suite de notes jouées les unes après les autres. Il est question de comprendre et déchiffrer la logique de cette succession évolutive. La distance dessinée entre chaque note sera donc de première importance, la lecture se faisant de manière horizontale, dans le sens habituel de la littérature occidentale. Ce terme sera également employé pour qualifier l'objet de son étude c'est à dire une suite de notes plus ou moins importante.
- L'**harmonie** (du grec *harmonía* signifiant "union") est l'étude d'un ensemble de notes effectuées cette fois-ci simultanément. Le procédé est de connaître la place de chacune des notes et leur importance afin retrouver la forme d'origine de cette relation harmonique. Ainsi, la lecture est cette fois-ci verticale. Et de même que pour la mélodie, une harmonie désigne aussi le composant de son étude, soit un groupe de notes jouées en même temps.

- L'écriture à travers les âges

La naissance de la notation musicale occidentale date de l'Antiquité grecque. Avec des théoriciens comme Pythagore, Socrate, Platon et Aristote, la musique devient sujet d'études mathématiques, physiques et philosophiques. La première volonté de ces scientifiques est de comprendre la relation des sons sur la hauteur et de trouver un système de mesure permettant de les classer.

Aussi, pendant tout ce temps la musique sera la plupart du temps improvisée et apprise par imitation. Ce ne sera qu'au Moyen Âge que l'on commencera vraiment à ressentir le besoin, non plus de comprendre les phénomènes acoustiques, mais d'écrire les œuvres interprétées en créant des codes qui deviendront le solfège que nous connaissons aujourd'hui.

A cette époque, seuls les instituts religieux et les seigneurs avaient accès à l'enseignement culturel. Ce sont les moines copistes qui, par la rédaction sur manuscrit, transmettaient à travers les âges la tradition.

Les cantiques étaient ainsi rédigés en manuscrit puis, récités à voix haute afin d'assurer la transmission mélodique. Cependant, afin d'unir leurs voix avec plus de précision sur les déplacements de hauteurs et d'améliorer la transmission de ces chants aux générations futures, ils décidèrent d'enrichir le système de notation.

C'est ainsi qu'à Byzance du Ve au XIII siècle, la **notation ekphonétique** apporta aux textes bibliques une nouvelle composante écrite en rouge au-dessus des mots : des **tropes**, représentation visuelle des diverses nuances phoniques à exercer.

Développée à partir du système d'accentuation métrique de la poésie alexandrine, cette notation retranscrivait ainsi la musicalité de la voix lors de l'incantation religieuse. Alors, même si la hauteur de ces variations n'était pas fixée sur une échelle, on pouvait tout de même percevoir les mouvements vocaux. Par exemple : une courbe vers le haut (*oxeia*) était une seconde ascendante, une courbe vers le bas (*bareia*) était une seconde descendante.



- Évangiles grecs du XIIe siècle en notation ekphonétique -

Cependant, le concile de Trente réduira considérablement l'usage des tropes afin que la notation liturgique romaine soit souveraine.

Apparaissant à Rome vers l'an mille, l'**écriture neumatique** est inscrite au-dessus des paroles du **graduel** (pièce de chant grégorien du propre de la messe) et sa forme primitive ainsi que sa fonction est très similaire à la notation ekphonétique.

De multiples signes sont exploités comme le **pes**, symbolisant une intonation ascendante ou le **clivis**, qui à l'inverse indique un mouvement descendant ou encore le **punctum**, simple syllabe détachée. Certains neumes peuvent être aussi composés d'une association de ces signes comme le **scandicus** (punctum + virga), le **climacus** (virga + punctum), le **torculus** (pes + clivis) et le **porrectus** (clivis + pes). Cette notation poursuivra toutefois son évolution en se détachant de plus en plus de notre langue pour en devenir une à part entière. C'est alors qu'à la fin du XIIIe siècle, les symboles devinrent carrés et sont placés sur une portée de quatre lignes munie d'une clé. Mais ce ne sera qu'après l'Ars nova, période où l'on commença à exiger de la reproduction liturgique sur manuscrit une plus grande fidélité mélodique, que l'écriture deviendra véritablement celle que nous connaissons.

Figures	Ecritures						
	Saint-Galloise	Française	Aquitaine	Bénéventaine	Gothique	Carrée	Transcription moderne
Virga	/		∩	∩	↑	∩	∩
Punctum	∩
Pes	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
Clivis	∩	∩	:	∩	∩	∩	∩
Scandicus	∩	:	∩	∩	∩	∩	∩
Climacus	∩	∩	:	∩	∩	∩	∩
Torculus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
Porrectus	∩	∩	:	∩	∩	∩	∩
Pes subbipunctis	∩	∩	∩		∩	∩	∩
Torculus resupinus	∩	∩	∩	∩		∩	∩
Porrectus flexus	∩	∩		∩		∩	∩

- Représentation des différentes formes neumatiques du Moyen Âge -

Apportant à l'ancienne codification phonétique une précision quant aux différents déplacements produit par la voix, ces **neumes** regroupent une ou plusieurs notes et sont chantés sur une syllabe unique. Cet ensemble se compose de : la **note initiale**, la **note finale** et, s'il y en a, de notes intermédiaires appelées **moyennes**. Concernant leurs durées, elles seront définies selon la place de chaque note au sein de la ligature mais également en fonction de l'inclinaison de la hampe et enfin, selon la présence ou non d'hampes. Ainsi, la note initiale sans hampe sera longue lorsque la note suivante descend et brève si celle-ci monte. La note initiale ayant une hampe tracée à gauche sera brève dans le cas où la hampe descend et semi-brève si elle monte. Concernant les notes moyennes, elles prennent la valeur de la note initiale et la note finale d'une ligature droite est brève en montant ou longue en descendant. Enfin, la note finale d'une ligature oblique sera brève.

	Mouvement Ascendant	Mouvement Descendant
Brève-longue		
Longue-longue		
Brève-brève		
Longue-brève		
Semibrève-semibrève		

- Les ligatures neumatiques -

Si l'écriture neumatique ne définit pas la hauteur absolue des notes, elle est toutefois **diastématique**, offrant donc la possibilité de distinguer les propriétés intervalliques. De plus, n'étant pas mesuré autrement que par la métrique de la poésie, le chant grégorien est destinée à être un simple support mnémotechnique permettant de visualiser la direction et l'interprétation du chant dans son ensemble. Car la durée des notes n'étant pas indiquée, c'est le contexte syllabique qui déterminera qu'une note soit exécutée longue ou courte. Des inscriptions pourront cependant être présente comme le **point mora** qui soulignera les ralentissements rythmiques en fin de phrases ou d'incises. Ces éléments, portant le nom d'**épisèmes** (terme grec signifiant "signe placée autour"), ne font cependant pas partie de l'édition vaticane officielle. En effet, l'intonation, l'accentuation ou le rythme des neumes étant induit par l'écriture neumatique, l'épisème est disposé afin de guider les chantres débutants et être certain que l'exécution sera respectée. Ces notes informatives sont également employées sur les partitions contemporaine sous le nom d'agogies.

ANECDOTES -----

a) Le concile de Trente est le dix-neuvième concile œcuménique (assemblée réunissant tous les évêques et autorités ecclésiastiques du christianisme afin de prendre des décisions engageant la foi et la discipline de tous) reconnu par l'Église catholique romaine. Convoqué par le pape Paul III en réponse aux demandes formulées par Martin Luther dans le cadre de la Réforme protestante, il débute le 13 décembre 1545 et se termine le 4 décembre 1563, soit après dix-huit ans, vingt-cinq sessions et cinq pontificats. Ces sessions se tiendront principalement à Trente, ville italienne romaine.

b) Destiné à faciliter la lecture neumatique, le **guidon** (*custos* en latin) est un signe placé en fin de ligne, indiquant à quelle hauteur commencera le premier neume de la ligne suivante.

c) Les plus anciennes traces neumatiques ont été retrouvées dans le traité *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, écrit en paléo-francs vers 840.

d) Si pendant le Moyen-Âge certains instruments de musique comme la cithare et l'orgue n'étaient tolérés lors des offices religieux uniquement entre les récitations, c'était simplement pour ne pas interférer dans la bonne compréhension du texte liturgique.

La notation sur portée

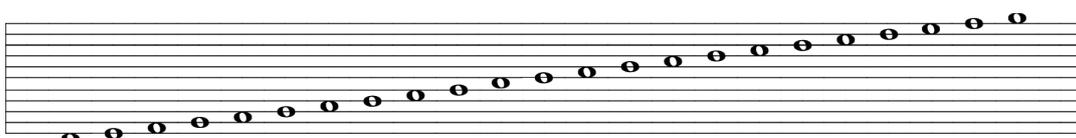
Entre le IXe et Xe siècle, un moine copiste imagina d'utiliser une ligne de référence représentant un son fixe. Cette ligne colorée en rouge fut associée au FA, écrit en minuscule au début de celle-ci, et servit de référence aux autres notes qui pouvaient ainsi se répartir au-dessus et au-dessous. C'est ainsi que naquit le principe de la portée qui fut peu de temps après enrichi d'une seconde ligne de couleur jaune ou vert, établissant la hauteur de UT (DO). Désormais, la théorie musicale conscientise les hauteurs de notes en distinguant parfaitement le texte de la mélodie. La durée restera toutefois encore étroitement liée aux motifs mélodiques. Concernant l'intensité, ce paramètre restera encore dans l'ombre jusqu'au XVIIe siècle où les nuances commenceront à être symbolisées mais ne deviendront courantes que le siècle suivant.



- Anciennes portées -

En 1026, une troisième ligne fut placée pour le LA et une quatrième ligne sera rajoutée au XIVe siècle. À ce moment, la fonction des clés sera définie et que les couleurs associées aux premières lignes, devenues caduques, seront supprimées. Ensuite, c'est seulement à partir du XVe siècle que l'on voit apparaître la portée définitive de cinq lignes avec les barres de mesure. Cette normalisation du nombre de lignes sera justifiée par le fait que l'ambitus du chant liturgique qui n'ira rarement au-delà de cette étendue. Dans le cas échéant, une ligne peut à l'époque être rajoutée si nécessaire.

En parallèle, une échelle théorique fut inventée pour l'enseignement. Elle est représentée sur une portée de onze lignes et permet d'y inscrire les tessitures de toutes les voix humaines. S'étendant à l'origine de SOL1 à MI4, la *scala generalis* finit par remplir l'entièreté de la portée afin de s'extraire de son contexte liturgique et permettre une meilleure compréhension des propriétés de la hauteur. Ce changement effectué, elle fut par la suite nommée la **portée générale**.

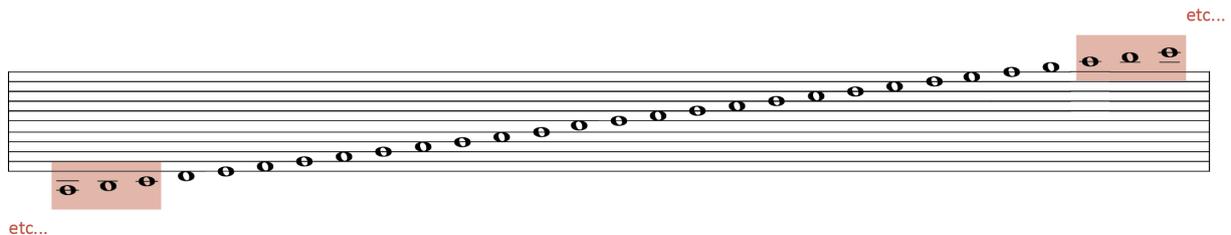


- Portée générale -

Comme nous pouvons le constater, deux états sont alors possibles pour les notes inscrites sur la **portée** : soit elles sont sur une **ligne**, soit elle se situe entre deux lignes c'est-à-dire dans un **interligne**.

Concernant celles au-dessus et en dessous de la portée, le principe de cette verticalité restant le même, elles auront le même état que celles situées entre deux lignes.

La portée générale, ayant été étudiée à l'origine pour les chants religieux, est devenue trop petite pour les instruments de musique. C'est pourquoi des **lignes supplémentaires** ont été mises à disposition quand les notes vont au-delà de cette portée sans limite déterminée.



- Portée générale avec lignes supplémentaires -

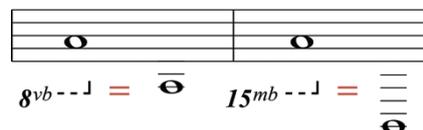
La lecture des notes dans la portée étant plus facile que lorsqu'elles sont situées sur les lignes supplémentaires, des abréviations ont été employées si le déplacement dans les extrêmes perdure. Cela s'appelle faire de l'**octaviation**. Voici les abréviations utilisées pour ce procédé :

- Pour les notes aiguës, l'indication *8va* qui signifie **ottava alta** (à l'octave au-dessus), redescend d'une octave les notes délimitées par les pointillés. *15ma* signifiant **quintadecima alta** (à la quinzième au-dessus) est également possible, redescendant de deux octaves les notes affectées.



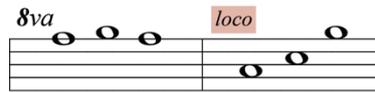
- Octaviation aigu -

- Pour les notes graves, l'indication *8vb* qui veut dire **ottava bassa** (à l'octave en dessous), remonte d'une octave les notes délimitées par les pointillés. *15mb* soit **quintadecima bassa** (à la quinzième en dessous) est aussi possible, remontant de deux octaves les notes affectées.



- Octaviation grave -

En sachant que s'il n'y avait pas de pointillés délimitant la zone affectée, il sera indiqué **loco** (*en place*) pour revenir à une lecture normale.



- Octaviation suivi d'un *loco* -

Il est également possible d'octavier une clé en ajoutant le chiffre 8 ou 15 en dessous de celle-ci afin de simplifier la lecture de l'interprète. Cette méthode est utilisée quand le registre de l'instrument est trop décentré par rapport à la clé, obligeant à utiliser régulièrement plusieurs lignes supplémentaires.



- Clé de SOL octaviée et non octaviée -

Autres méthodes d'écritures

Si l'écriture sur portée traditionnelle resta la plus courante, diverses méthodes d'écriture furent employées et certaines le sont encore de nos jours.

Méthode de pédagogie musicale élaborée au XI^e siècle par Guido d'Arezzo, la **solmisation** (son étymologie provient de la note la plus grave et la plus aiguë de l'hexacorde dur) consistait à chanter les notes à l'aide de syllabes au lieu de les désigner par des lettres. Afin de mettre cette démarche en pratique, il n'utilisa non pas le tétracorde comme ses prédécesseurs, mais créa une nouvelle échelle de six degrés diatoniques nommée **hexacorde** qui restera en usage pendant plus de six siècles et sera employée par l'ensemble des compositeurs occidentaux.

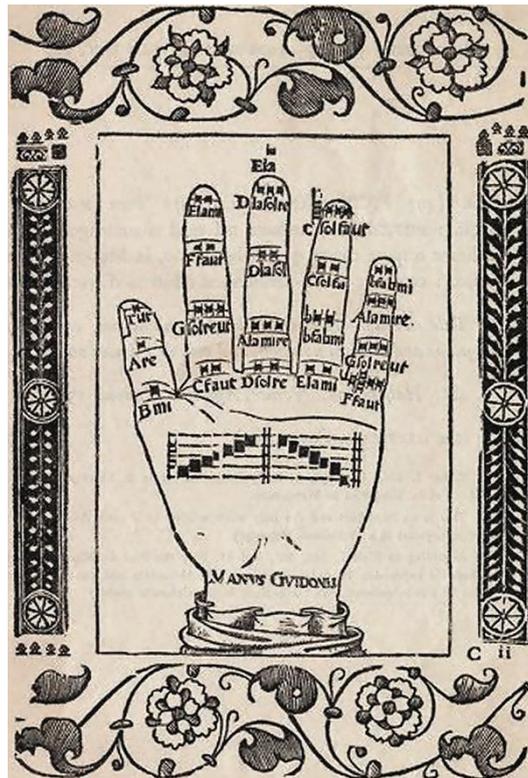
Le principe de ce système consistait à extraire de l'échelle diatonique, des séries de six sons dont chacune ne contient qu'une fois l'intervalle de demi-ton, toujours placé entre le III^e degré (MI) et le IV^e degré (FA). Aussi, la première tâche du compositeur consistait à choisir l'hexacorde afin que ce demi-ton soit disposé à l'endroit approprié.

Ce procédé permit ainsi de solfier tous les sons possibles avec exclusivement ces six noms de base : UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA. Cela étant possible car une syllabe ne se réfère pas à une note réelle mais à une position dans l'hexacorde. Alors, une même syllabe peut être attribuée à différentes notes. La syllabe UT, par exemple, désignera tantôt un C (DO), tantôt un F (FA) ou tantôt un G (SOL), ceci dépendra de la transposition de l'hexacorde.

Sept **muances** (*mutatio*), transposition d'un hexacorde à un autre, seront donc nécessaires pour solmiser la *scala generalis*, ce qui induit que la plupart des œuvres nécessitent également plusieurs hexacordes. C'est pourquoi, trois catégories furent créées :

- Lorsque la première note de l'hexacorde est DO, celui-ci est qualifié de **naturel** et est composé des notes C, D, E, F, G, A.
- S'il débute au FA, il est qualifié de **mou** (*mollis*) car il contient un bémol correspondant aux notes F, G, A, B \flat , C, D.
- S'il commence à partir du SOL, c'est un **hexacorde dur** (*durum*), contenant un bécarre et correspondant alors aux notes G, A, B, C, D, E \natural .

Pour simplifier la mémorisation de l'hexacorde, Guido d'Arezzo imagina une représentation mnémotechnique sur les phalanges de la main gauche nommée **main guidonienne**.



- Représentation de la main guidonienne -

ANECDOTES

Le principe des hexacordes et la portée de cinq lignes constitueront ce que l'on nommera la **musica recta** (terme latin signifiant "musique conforme"). Mais dans la pratique, d'autres altérations que celles prévues pouvaient intervenir. Un RÉ pouvait, par exemple, être brodé par un DO#. De plus, les nuances provoquaient quelques fois des altérations accidentelles. Cette démarche pratiquée couramment sans que la notation n'en tienne compte faisait partie de la **musica ficta** (terme latin signifiant "musique feinte"). Ainsi, dans de nombreuses partitions, y compris pendant la Renaissance, l'interprète doit déduire certaines altérations en prenant en compte le contexte musical et notamment intervallique. Cependant, des doutes pouvaient toutefois survenir entre plusieurs exécutions plausibles.

Système de notation utilisé par les musiciens depuis le XVI^e siècle, la **tablature** (du latin *tabula* signifiant "table" qui désignait aussi un tableau) moderne ne contient toutefois aucun élément de la théorie musicale.

MI	-----
SI	-----
SOL	-----
RÉ	----- 5-2----- 5-6-----
LA	-2----- 3----- 4----- 3-----
MI	-----

- Tablature standard de guitare à 6 cordes -

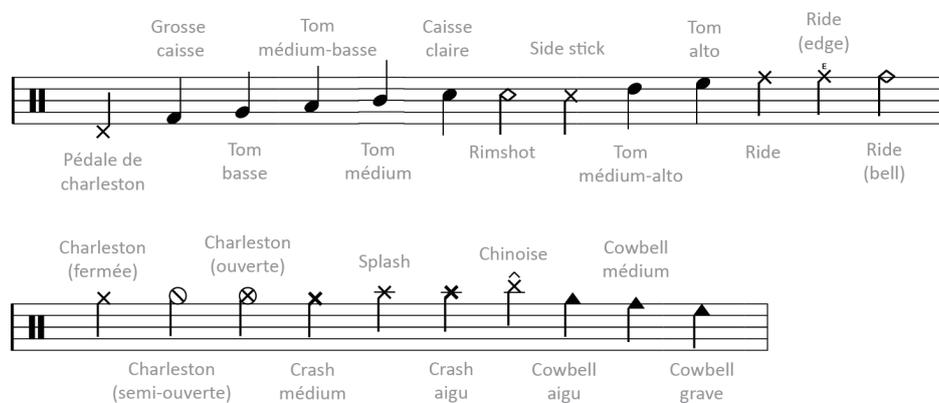
En effet, sur une représentation schématisée des cordes ou touches de l'instrument, il est indiqué par des chiffres où le musicien doit appuyer. Si l'approche du déchiffrage est ainsi indéniablement facilitée, ce système ne donne toutefois aucune information musicale sur la musique qui doit être exécutée et le rythme n'est donc connu que si l'interprète a déjà entendu le morceau

Les coups sur les cymbales sont représentés par des croix, au-dessus de la cinquième ligne de la portée avec une forme qui lui est propre.

Pour la charleston, on distingue le cas ouvert au fermé par un rond autour de la croix. Concernant les toms, les aigus sont représentés sur les lignes les plus hautes, les médiums seront insérés au centre de la portée et les basses en bas mais sans descendre en dessous de la première ligne. En sachant que les toms sont toujours représentés avec des têtes de note.

Comme précédemment énoncé, la caisse claire sera située généralement soit sur la troisième ligne ou le troisième interligne et inscrite avec une tête de note. Toutefois, si le jeu se fait en **rimshots**, technique consistant à frapper le cercle de la caisse claire en même temps que la peau, une croix remplacera la tête. De même que lorsque l'on percute une cymbale autrement qu'avec la tranche de la baguette, le symbole change : un losange pour la ride frappée sur sa cloche ou un petit "e" si elle est frappée sur le bout de la baguette.

Les accents et les nuances sont représentés de la même manière que sur une partition standard.



- Portée rythmique pour batterie -

Comme les percussions n'ont pas de tenue de son que l'on peut contrôler au moment de l'exécution, les figures de note n'indiquent pas la durée du son mais le moment de frappe. Les figures longues n'auront donc ainsi pas d'intérêt mais on utilisera toutefois les figures à crochets quand on souhaite un rythme plus rapide. Et dans le cas où la vibration d'une percussion doit être interrompue en posant, par exemple, une main contre la peau ou la cymbale frappée, un staccato pourra être placée.

Si la batterie est un instrument qui n'a pas vraiment de notation musicale stricte, ce qui vient d'être défini reste toutefois présent sur la plupart des notations. En sachant qu'une légende peut quelquefois être placée avant la partition avec la correspondance de chaque signe.

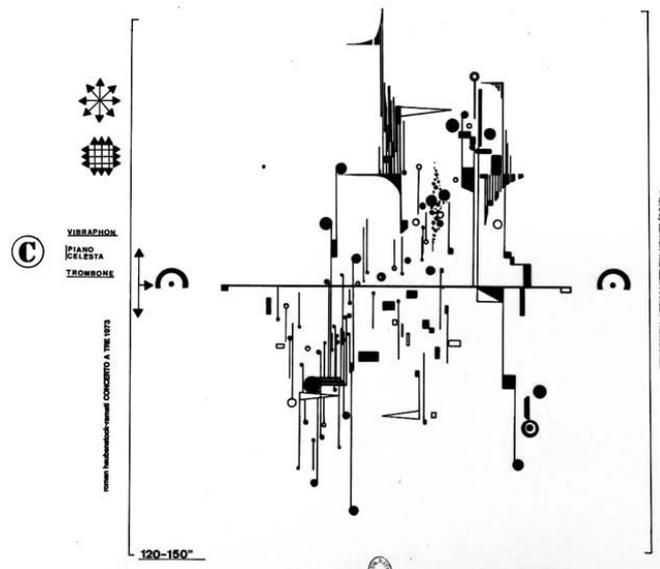
Malgré qu'une portée rythmique ne se soucie pas de la hauteur des notes, il faudra toutefois faire attention à l'accord de votre batterie ou instrument à percussion. Pour les timbales, la tension des peaux influe sur la hauteur du son produit. Aussi il est important de définir la ou les notes vous retiendrez pour votre instrument. Si votre instrument est un ensemble de percussion, il faudra également choisir un intervalle fixe entre chaque percussion.

Voici les deux configurations récurrentes pour un ensemble de trois toms :

- Accord parfait Majeur : tom basse = fondamentale / tom médium = tierce Majeure / tom alto = quinte juste.
- Accord de cinquième : tom basse = fondamentale / tom médium = quinte / tom alto = octave.

Concernant les cymbales pas d'accord nécessaire ou possible aussi, vous devrez choisir à l'acquisition sa hauteur au même titre que son timbre. Et s'il n'y a pas de clé sur la portée rythmique, un symbole est tout de même souvent placé (un rectangle ou deux barres horizontales).

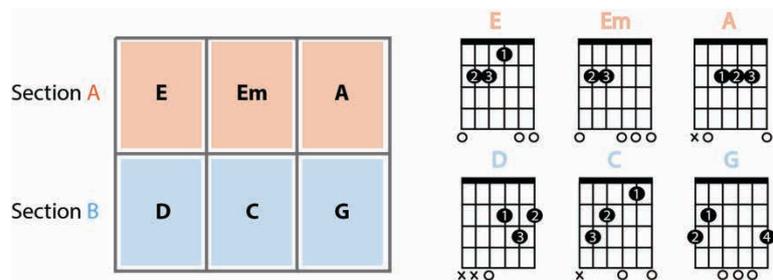
Système de notation usité à partir du XXe siècle dans la musique contemporaine, une **partition graphique** contient un ensemble de symboles et d'indications non conventionnels pour indiquer la manière dont doit être interprété l'œuvre. De plus, La plupart des partitions graphiques s'accompagnent d'un mode d'emploi permettant aux musiciens de déchiffrer le corpus dans le sens d'une intention première.



- Concerto a tre de Roman Haubenstock-Ramati (1973) -

Une **grille harmonique** (ou grille d'accords) est un système de notation utilisé à l'origine par les instrumentistes jazz qui vont se laisser une liberté rythmique et jouer la succession d'accords présentés par la grille en improvisant le rythme et en insérant à leur gré une contre-mélodie et des ornements. Mais de nos jours, il est récurrent de retrouver cette grille au début de la partition ou directement au-dessus des mesures où un changement s'opère, permettant d'indiquer la progression harmonique.

Cette grille harmonique peut se présenter sous deux aspects : le premier est un tableau comportant les accords chiffré anglo-saxon devant être exécuté et le second, uniquement pour instruments à frettes, est un ensemble de schéma représentant les différentes positions de doigts sur les cordes pour chacune des harmonies.



- grilles harmoniques -

Il est également possible de retrouver une grille sur des partitions où l'éditeur/le compositeur a souhaité permettre un accompagnement supplémentaire à l'aide d'un instrument extérieur aux œuvres, supprimant ainsi l'analyse harmonique préalable habituellement à cette démarche.

La hauteur absolue

Jusqu'au XVIIIe siècle aucune norme ne fixait le son. Si l'étude de la musique date de l'antiquité et que des calculs et des lois d'intervalles entre les notes ont été mises en place, rien ne déterminait dans la pratique la hauteur de chaque note.

La hauteur absolue fut mise en place en 1711 par John Shore, trompettiste du roi d'Angleterre qui, souhaitant mettre fin à l'anarchie qui résultait d'une telle imprécision, eut l'idée de construire un appareil donnant un son fixe sur lequel s'accorderaient les différents instruments de musique : le **diapason** (mot d'origine grec définissant anciennement l'octave et pendant le moyen-âge aussi bien la tessiture que l'ambitus des voix. Cette multiplicité d'usage a certainement été la cause de l'abus de langage qui est fait avec l'octave, souvent perçue comme une série de notes plutôt qu'une distance entre deux sons).



- Diapason -

Cet outil en acier est constitué d'un corps en forme de U, prolongé par une tige de maintien. Frappées à l'aide d'une baguette métallique, les lames se mettent alors à vibrer en émettant un son à la fréquence étalonée. Grâce à sa forme, une opposition de phase va se produire entre les branches, diminuant de ce fait considérablement les harmoniques pour obtenir un son pratiquement pure. Conséquence de ce phénomène physique, un nœud de pression va se créer au point de rencontre, permettant à l'utilisateur de conserver la tige du diapason dans sa main sans une quelconque altération sonore. La réduction des harmoniques ayant fortement diminué l'intensité du son, le bout de la tige a la possibilité d'être posé sur une surface afin d'amplifier sa résonance grâce

à la **vibration sympathique** (phénomène sonore caractérisé par la transmission d'un mouvement physique d'un corps à un autre via la résonance).

Si c'est bien le diapason qui apportera le changement historique attendu, il faudra cependant attendre jusqu'en 1834 pour que les vibrations résultantes soient mesurées et relevées. Et c'est un diapason de 880 vibrations (soit 440hz) par seconde que le physicien allemand Schleibel souhaite valider devant un congrès à Stuttgart (Allemagne). Mais malgré l'approbation de celui-ci, ce n'est qu'en 1939 que cette norme de 880 vibrations fut proposée par le comité allemand et adoptée par le congrès International de Londres.

C'est ainsi qu'après avoir connu des variations de vibrations allant de 377hz à 506hz, le diapason trouva une configuration normalisée et reconnue dans le monde entier.

Si la référence diapason a évolué au fil du temps, l'accord instrumentale implicitement aussi. Quand un pianiste joue une œuvre pour clavier de la période Baroque, le résultat n'est donc pas le même car à cette époque le LA était de 415hz (l'équivalent du SOL# actuel). De plus, le tempérament utilisé à lui aussi évolué, donnant lieu à des couleurs sonores différentes.

La raison pour laquelle la note de référence fut attribuée au LA (LA3) est que la corde LA est présente sur l'ensemble des instruments à cordes. Une fois ce LA accordé, les instrumentistes peuvent sans difficulté accorder les autres cordes. Aussi, si le DO3 est la note théorique fondamentale, le LA3 est de première importance aussi bien pour l'accord d'un orchestre entier qu'un instrument seul.

- La dénomination des notes

Depuis le XVII^{ème} siècle l'échelle diatonique est **heptatonique** et contient donc sept notes dites **naturelles** : DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI. Cet ensemble s'appelle une **série**, à ne pas confondre avec une octave qui détermine une distance entre deux notes. Cette série est ensuite répétée du grave à l'aigu.

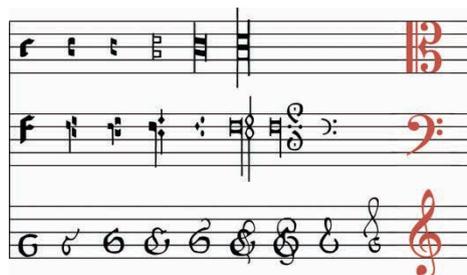
De la solmisation au solfège

Si le nom de ces notes naturelles est valable en France, en Italie et en Espagne, ce n'est pas une désignation employée dans le monde entier. Les pays anglophones et germanophones utilisent une notation alphabétique pour désigner les notes. Ainsi, nous avons la lettre A pour LA, B pour SI (H pour l'Allemagne), C pour DO, D pour RÉ, E pour MI, F pour FA et G pour SOL. La raison pour laquelle la lettre A n'est pas attribué au DO, est une raison historique.

En effet, prenant son essence dans la Grèce antique, le système d'écriture alphabétique fut latinisé au Xe siècle par le moine Odon de Cluny dans le traité *Dialogus de Musica* et repris dans toute l'Europe jusqu'à devenir le système d'écriture le plus utilisé dans le monde entier. Cependant, au XI^{ème} siècle, le moine italien de l'Abbaye de Pompose nommé Guido d'Arezzo décide de modifier la terminologie des notes qu'il juge inadaptée à la solmisation, étude de la théorie par le chant. Ainsi, en utilisant un extrait de *l'hymne à Saint-Jean-Baptiste* du VIII^{ème} siècle composé par le moine et poète carolingien Paul Diacre, il prendra les syllabes de chaque premier hémistiche (moitié d'un vers) qu'il appliqua sur un degré différent de l'hexacorde afin d'obtenir : **UT** (*Ut queant laxis*), **RÉ** (*Resonare*

fibris), **MI** (*Mira gestorum*), **FA** (*Famuli tuorum*), **SOL** (*Solve polluti*), **LA** (*Labii reatum*). UT étant également difficile à utiliser dans la diction, l'écrivain et dramaturge Pierre l'Arétin attestera en 1536, la syllabe **DO** provenant du mot latin *Domine* (seigneur). La dénomination UT est cependant conservée pour désigner la clé située à cette hauteur (la clé d'UT) ainsi que certains instruments particuliers comme la trompette en UT ou la clarinette en UT. Concernant la note **SI**, il faudra attendre la fin du XVI^e siècle pour qu'elle soit ajoutée officiellement par Anselme de Flandres qui prit les initiales de *Sancte Iohannes* que l'on retrouve également dans l'hymne de Paul Diacre. Devenu alors heptatonique, cette échelle sera alors détachée du principe de la solmisation et de son DO mobile pour devenir diatonique, fixant chaque note sur une hauteur immuable. Toutefois, étant la première note de l'hexacorde naturel, elle resta la référente des pays employant l'écriture guidonienne.

Jusqu'au XIX^e siècle, de multiples propositions pour la nomination des notes ont été faite pour remplacer celle utilisée avec l'hexacorde mais le **solfège** (terme faisant référence à l'étendue de l'échelle heptatonique en prenant pour première note celle utilisée pour l'étymologie de la solmisation soit SOL-FA) conservera celle-ci et ce, jusqu'à aujourd'hui. Les clés resteront toutefois inscrites en lettre alphabétique même si leurs formes seront modifiées à travers les siècles avec l'exercice de l'enluminure.



- Evolution des clés -

Si la lettre H est en Allemagne attribuée à la note SI, c'est parce qu'ils ont préservé la distinction d'usage de SI bémol et bécarre, que l'on employait au Moyen Âge avec l'**écriture neumatique**.

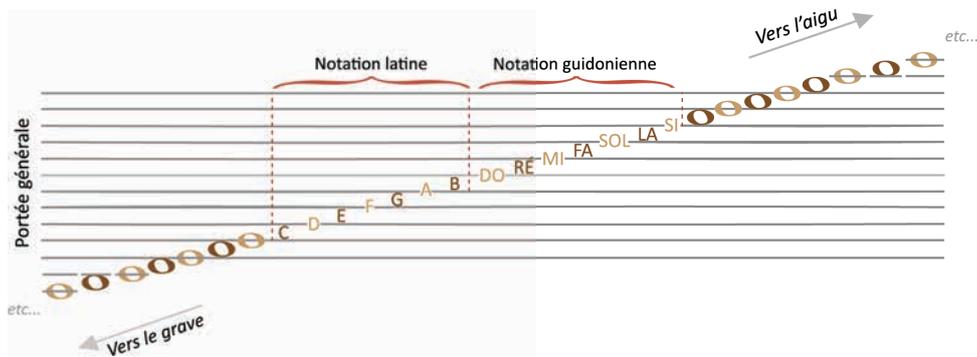
En effet, au XII^e siècle, la note présente sur le septième degré est mobile et peut prendre deux formes distinctes selon la direction de la mélodie. Ainsi, la seule altération qui existait était attribuée au SI (B) qui devenait "mou" (soit l'altération qui deviendra plus tard commune aux autres notes : le bémol) ou "dur" (donc naturel) selon la partie concernée. Toutefois, dans ce pays germanique, la différence était indiquée avec l'inscription d'un b minuscule ou d'un h minuscule alors que dans les autres pays, si le "b" minuscule désignait également un SI mou, aucune marque n'était écrite quand le SI restait dur. Il conservait donc sa forme neumatique carrée que l'on qualifiera oralement de "B carré" (soit l'altération que l'on attribuera ultérieurement à n'importe quelle note : le bécarre). Au XV^e siècle, un nouveau signe sera usité : le *b cancellatum*. Traversé par une croix, il servait à hausser le SI d'un demi-ton chromatique et est la forme primitive du dièse.

ANECDOTES -----

a) L'extrait de l'hymne à Saint-Jean-Baptiste utilisé par Guido d'Arezzo signifie une fois traduit : "Afin que tes serviteurs puissent faire entendre à pleine voix les merveilles de tes exploits, absous les péchés de leurs lèvres souillées, Saint Jean".

b) Le changement entre le système modale et tonale aura suscité beaucoup d'animosité au XVIIIe siècle, notamment entre Jean-Jacques Rousseau qui jugea cette évolution impertinente et Jean-Philippe Rameau qui réfuta les propos de ce dernier en indiquant que la modalité, n'ayant pas été conçu initialement pour les instruments de musique, ne peut s'adapter à la pratique instrumentale.

Voici un schéma représentant la disposition de ces séries avec la **notation latine** et **guidonienne** :



Il existe une numérotation associée à chaque note en fonction de la hauteur de la série où elle se situe, ceci permettant de faciliter son repérage lors de son écriture en dehors d'une partition. En partant donc de la première série qui commence au DO1 situé deux lignes en dessous de la clé de FA, le système de numérotation est simple : le nombre va augmenter au fur et à mesure que l'on va monter de série en série. Ainsi, après le DO1 on retrouve le DO2 situé dans le deuxième interligne de la clé de FA et le DO3 qui est le DO de la serrure et ainsi de suite. Il ne faut donc pas confondre ces chiffres avec ceux des clés.

Cependant, cette **numérotation des notes** diffère dans les pays anglophones. C'est pourquoi le LA3 est, par exemple, numéroté aux États-Unis A4 (soit LA4). La langue étant majoritairement usitée dans le monde cette numérotation est utilisée dans tous les logiciels de M.A.O (Musique Assistée par Ordinateur).

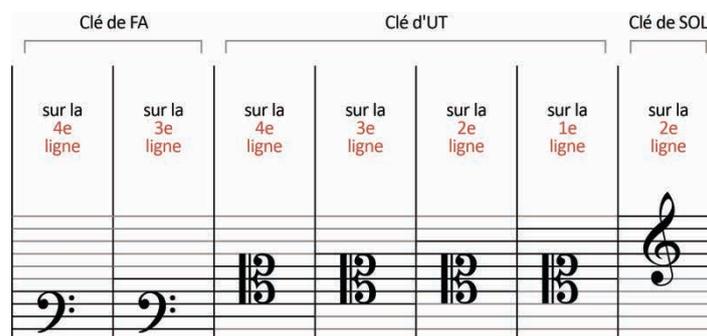
DO ⁻²	SI ⁻²	DO ⁻¹	SI ⁻¹	DO ¹	SI ¹	DO ²	SI ²	Notation française
„C	„H	,C	,H	C	H	c	h	Notation allemande
CCC	BBB	CC	BB	C	B	c	b	Notation anglaise
C ₀	B ₀	C ₁	B ₁	C ₂	B ₂	C ₂	B ₃	Notation américaine

The diagram shows a musical staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The notes are arranged in a sequence from bottom to top. The notes are labeled with their respective numerical notations: DO³, SI³, DO⁴, SI⁴, DO⁵, SI⁵, DO⁶, SI⁶, DO⁷. The notes are also labeled with their respective letters: C³, B³, C⁴, B⁴, C⁵, B⁵, C⁶, B⁶, C⁷. The notes are also labeled with their respective letters: C₄, B₄, C₅, B₅, C₆, B₆, C₇, B₇, C₈. The staff is labeled '8vb' (8va below) on the left and '8va' (8va above) on the right.

Hucbald de Saint-Aman, théoricien du IXe siècle, sera le premier à tenter de concilier la doctrine de Boèce, essentiellement tournée vers l'Antiquité, avec la musique liturgique de l'époque carolingienne encore en voie de constitution. Aux difficiles problèmes posés par les nombreux types de notation neumatique alors utilisés, Hucbald propose diverses solutions offrant des axes de réflexions pour les futurs chercheurs. Dans l'ouvrage anonyme du XIe siècle *Dialogus de Musica*, l'auteur reprendra l'échelle antique et identifiera la hauteur des notes du monocorde sur deux séries en inscrivant des majuscules pour la série grave, des minuscules pour l'aigu et un doublon en minuscules de la lettre qui est à l'octave. Écrit en amont et correspondant à la corde à vide du monocorde (définie par le SOL), le symbole grec « Γ » (*gamma*) donnera son nom à la gamme contemporaine que nous connaissons et représentera par la suite la clé de portée.

- Les clés

La lecture de cette portée générale étant difficilement applicable autrement que dans la théorie car chaque voix ayant une étendue différente (la voix d'un homme diffère de celle d'une femme et de celle d'un enfant), une partie de cette portée aurait été régulièrement inutilisée. C'est pourquoi, afin de simplifier sa lecture, elle est fragmentée en portées de cinq lignes (et donc quatre interlignes) qui associée à une **clé**, symbole permettant ainsi de connaître la hauteur du fragment sur la portée générale. C'est ainsi que l'on retrouve la clé de SOL, les clés de FA et les clés d'UT. Au total, dix clés ont existé mais seules celles-ci sont restées usuelles.



- Découpage de la portée générale -

Les clés permettent donc de découper la portée générale en fonction de la tessiture de l'instrument.



- DO3 sur toutes les clés -

Si c'est un instrument jouant dans l'aigu, la clé de SOL sera préconisée. Si c'est un instrument jouant dans le grave, ce sera la clé de FA3 ou 4 et si c'est un instrument intermédiaire, la clé d'UT1, 2, 3 ou 4 sera solution. Cependant, sachez toutefois que la clé de SOL2 et la clé de FA4 sont les plus usitées, recouvrant à elles seules l'intégralité de la portée générale. C'est pourquoi on les nomme, la plupart du temps, clé de SOL et de FA sans préciser de ligne.

Voici une liste non exhaustive des affectations instrumentales traditionnelles :

Clé de SOL2 : Voix ténor, alto, soprano, piano, orgue, clavecin, harpe, violon, flûte, hautbois, clarinette, trompette, saxophone.

Clé de d'UT1 : Anciennement usitée par la voix de soprano, elle n'est utilisée maintenant que pour la transposition orchestrale.

Clé de d'UT2 : Utilisée auparavant pour la voix mezzo-soprano, elle ne sert désormais qu'aux cornistes et à la transposition orchestrale.

Clé de d'UT3 : employée par la voix contralto, cette clé est de nos jours utilisée par le violon alto et la viole de gambe.

Clé de d'UT4 : Utilisée par la voix ténor, elle est principalement usitée de nos jours par le violoncelle, le trombone et le basson.

Clé de d'UT5 : Jadis utilisée par la voix de baryton, elle ne sert à présent qu'à la transposition orchestrale.

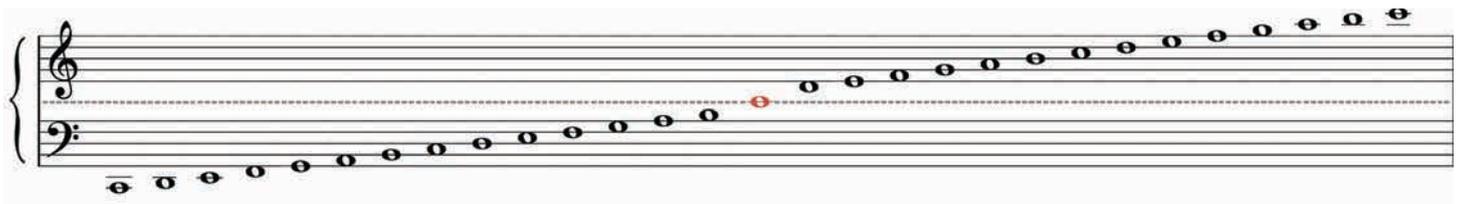
Clé de FA3 : Destinée au départ à la voix baryton, elle n'est désormais utilisée que lors d'une transposition orchestrale.

Clé de FA4 : Voix basse, baryton, piano, orgue, clavecin, harpe, violoncelle, contrebasse, guitare basse, basson, trombone, tuba.

Utilisée quelques fois au début de la Renaissance, la **clé de FA5** fut rapidement abandonnée dans la pratique. Il en est de même pour la **clé de SOL1**, employée par le violon au XVIIème siècle qui a été abandonnée.

Lorsque nous prenons en compte la liste précédente, nous pouvons apercevoir que les instruments **polyphoniques**, pouvant contrairement aux **monodiques** émettre plusieurs sons en même temps, ont deux clés à lire en même temps. Ceci s'explique par l'utilisation des deux mains : chacune occupe une clé la plupart du temps, il peut arriver toutefois que les deux mains jouent sur une même hauteur et qu'il n'y est donc qu'une clé à lire momentanément ou sur toute une partition.

Quand la clé de SOL2 et FA4 sont jouées en même temps cela forme dix lignes de la portée générale. La onzième n'est donc pas affichée mais est bien présente entre les deux clés. La note sur cette ligne devenue invisible est le DO que l'on nomme, de par sa position centrale sur un piano, le **DO de serrure**. En effet, si ce n'est à l'heure actuelle plus le cas, les pianos comportaient autrefois une serrure permettant de verrouiller l'abattant afin de restreindre l'utilisation de l'instrument au possesseur de la clé. Située au centre du piano, on utilisait celle-ci comme repère visuel pour que les débutants associent rapidement le DO, disposé juste en dessous de la serrure.



- Le DO de serrure (DO3) -

Voici maintenant un schéma synthétisant ce qui a été traité auparavant pour l'ensemble des clés usitées :

- ❖ pour chaque portée, la flèche indique la note référente à la clé inscrite. Le symbole (D) quant à lui indique le LA diapason.

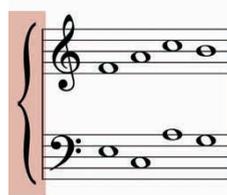
Un **changement de clé** pendant la composition est tout à fait possible. Cela permet de simplifier la lecture si le déplacement est trop aigu ou trop grave et qu'il dure. Le changement se fera simplement en inscrivant la nouvelle clé au début de la mesure souhaitée. La clé ajoutée sera effective tout le reste de la partition si aucun changement n'a lieu.



- Changement de la clé de SOL en clé de FA -

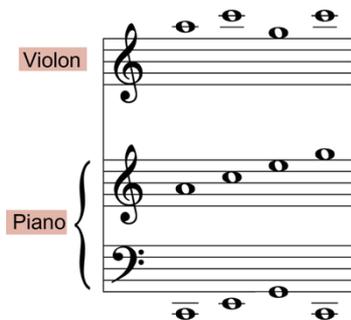
Les subtilités de la partition

Support écrit d'une œuvre musicale, une **partition** (du latin *partitio* signifiant "répartition") contient un ensemble de portées qui sont lues les unes après les autres, de gauche à droite. Cependant, quand deux portées doivent être interprétées en même temps par un instrument, une accolade relie celles-ci : on appelle ce regroupement un **système** (en référence à la *systema teleion*).



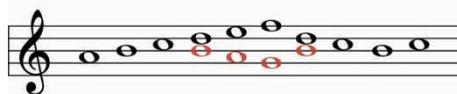
- Système reliant la clé de FA et clé de SOL -

Il est toutefois également possible qu'une partition contienne plusieurs instruments. Dans ce cas, une nomination des portées (pouvant contenir des abréviations afin de gagner de l'espace) sera faite sur les premières portées.



- Nomination des portées d'une partition -

Quand une portée est associée à un pupitre, il peut arriver qu'il y ait un détachement d'un ou plusieurs instruments. Ces "branches" mélodiques ou harmoniques sont qualifiées de **voix**. Cette situation est également possible quand un instrument polyphonique joue deux mélodies ou harmonies bien distinctement. De plus, la mélodie secondaire interprétée au même moment que la mélodie principale, prend le nom de **contre-mélodie** ou de **contre-chant** si c'est une partie vocale.



- Deux voix sur une portée -

Un **ossia** (de l'italien *o sia* signifiant "alternativement") est un segment musical pouvant être joué à la place de l'original. Courants dans les opéras ou les morceaux de piano solo, la ou les phrases de l'ossia sont en général plus aisées à jouer.



- Ossia -

Quand un instrumentiste travail sur une œuvre orchestrale, sa partition est qualifiée de **partie**, celle-ci étant destinée à son pupitre ou à lui seul s'il est soliste. Sachant que les différentes parties d'une œuvre musicale sont destinées à être exécutées simultanément.

- Les altérations

S'il existe sept notes naturelles (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI) dans notre échelle diatonique, cinq peuvent être **altérées** (**DO#**, **RE#**, **FA#**, **SOL#**, **LA#** ou **Sib**, **Lab**, **SOLb**, **Mib**, **RÉb**) et permettre de constituer au total une palette de douze sons.

En effet, l'**altération** est un processus permettant d'accéder à des notes situées entre celles dites naturelles.

Trois types d'altérations sont ainsi possibles :

- Le **dièse**, qui permet d'élever la note affectée et qu'il est possible d'élever deux fois dans certains cas, le symbole prenant alors le nom de **double dièse**.
- Le **bémol**, abaissant la note concernée, en sachant que l'on peut rencontrer là aussi une note comportant deux bémols qualifiés alors de **double bémol**.
- Le **bécarre**, annulant n'importe quelle autre altération que la note pourrait avoir, rétablissant le caractère naturelle de celle-ci.

Voici maintenant les symboles employés pour chacune de ces altérations en sachant qu'ils doivent être indiqués juste avant la note concernée.

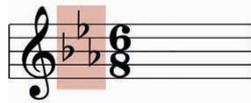


- Représentation des altérations -

Pour effectuer ce changement d'état sur une ou plusieurs notes, deux méthodes existent :

- Située juste avant la note affectée comme représenté ci-dessus, l'**altération accidentelle** concerne également toutes les autres notes de même nom et de même hauteur se situant après elle, mais uniquement dans la même mesure. L'effet de l'altération accidentelle est donc temporaire et sera renouvelé la mesure d'après si l'on souhaite conserver cette altération sauf, si la dernière note est liée avec la mesure d'après.

- Placée au début de la première portée, juste après la clé, l'**altération constitutive** est valable durant toute la partition et pour toutes les notes de même nom, même si la hauteur diffère. Ainsi, excepté s'il y a une altération accidentelle ou un changement d'armure indiquant le contraire, il faudra prendre en compte à chaque note concernée ce qui a été indiqué auparavant. La zone où se situent les altérations constitutives se nomme l'**armure**.



- L'Armure et les altérations constitutives -

Quand il n'y a aucune altération à l'armure, et donc aucune note altérée à prendre en compte, la zone reste tout de même présente et permet d'obtenir des informations sur la structure mélodique et harmonique de la partition.

Il arrive parfois qu'une altération soit inscrite dans une mesure sans autre nécessité que de rappeler que la note ciblée est déjà altérée ou ne l'est plus. On qualifie celle-ci d'**altération de précaution**.

S'il paraît étrange d'inscrire des doubles dièses ou des doubles bémols à la place de la note supérieure ou inférieure, la présence de ces altérations se justifiera dans la construction de certaines tonalités. En sachant toutefois qu'elles resteront rares.

Il est possible que la tonalité soit modifiée une ou plusieurs fois au cours d'une œuvre. Un **changement d'armure** sera alors indiqué au début de la mesure où l'on souhaite que cela prenne effet.



- Changement d'armure (SOL Majeur à LA Majeur) -

ANECDOTES

Le terme "armure" est à l'origine un abus de langage. En effet, le véritable mot attribué était armature symbolisant ainsi bien la structure tonale mais il fut peu à peu erroné à la diction avec le terme armure qui est finalement devenu le plus usité.

- Les intervalles

En musique, un **intervalle** désigne une distance entre deux notes. Cet écart de hauteur est soit harmonique si les notes sont jouées simultanément, soit mélodique si elles sont jouées successivement. Dans ces deux cas, la dénomination de l'intervalle restera inchangée et la méthode d'analyse restera toutefois identique, à savoir que la lecture doit toujours se faire en commençant par la note la plus grave.



- Intervalle mélodique et intervalle harmonique -

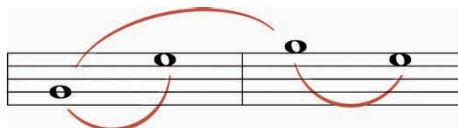
Si l'intervalle harmonique doit toujours être analysé de bas en haut, pour l'intervalle mélodique il y a deux possibilités : que l'intervalle soit **ascendant** ou que l'intervalle soit **descendant**.



- Intervalle ascendant et intervalle descendant -

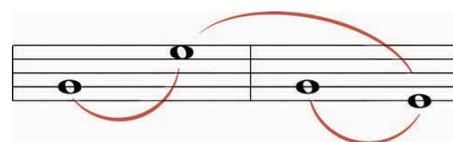
De plus, chaque intervalle peut être **renversé**, c'est à dire que le son grave devient le son aigu et vice versa. Deux possibilités se présentent alors :

- Soit la note grave de l'intervalle est transposée à l'octave supérieur.



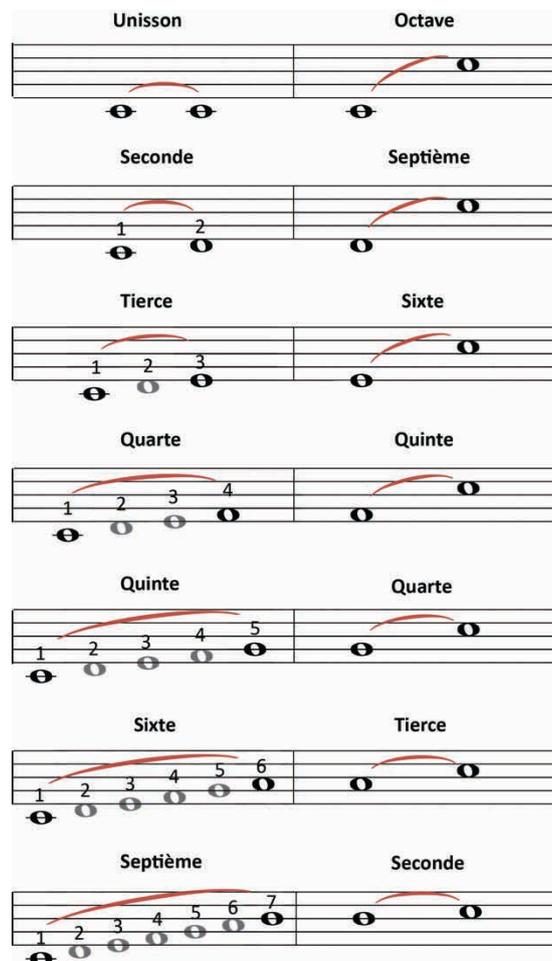
- Renversement à l'octave supérieur d'un intervalle -

- Soit la note aiguë de l'intervalle est transposée à l'octave inférieur.



- Renversement à l'octave inférieur d'un intervalle -

Voici maintenant le nom de chaque intervalle avec leur renversement respectif :



À savoir que l'on nomme **unisson** une note de même nom et de même hauteur produite par deux ou plusieurs voix/instruments. Aussi, l'unisson ne comportant aucun degré n'est pas un intervalle à proprement dit et ne peut être renversé. De plus, à l'exception de l'unisson, un intervalle majeur renversé devient mineur et inversement.

Le nom de tous ces intervalles est défini par le nombre de degrés inclus dans cet écart. De plus, ceux représentés ci-dessus sont qualifiés d'intervalles **simples**, car ils n'excèdent pas l'étendue d'une octave. Quand ils dépassent l'étendue d'une octave, on parle alors d'intervalles **redoublés**.

Octave Unisson

Neuvième Seconde

Dixième Tierce

Onzième Quarte

Douzième Quinte

Treizième Sixte

etc...

- Intervalles redoublés -

ANECDOTES -----

L'intervalle différentiel situé entre un agrégat et son octave est qualifié de **complémentaire**.



- Intervalle complémentaire d'une sixte -

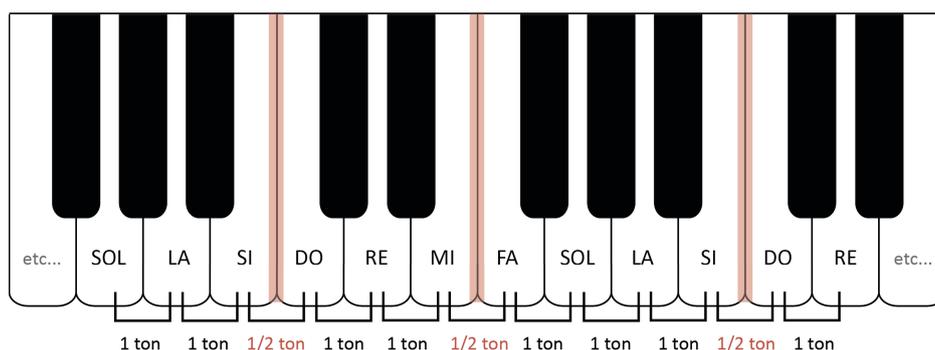
Le complémentaire d'un intervalle juste est juste, le complémentaire d'un intervalle majeur est mineur, le complémentaire d'un intervalle mineur est Majeur, le complémentaire d'un intervalle diminué est augmenté et vice-versa.

Mesure des intervalles

En musique, la mesure d'un intervalle ne se relève pas en centimètres ou en millimètres mais en tons et en demi-tons. Ainsi, la distance la plus petite entre deux notes est le **demi-ton** et la plus grande le **ton** (du grec *tonos* signifiant "tension d'une corde") qui lui-même peut se diviser en deux demi-tons.

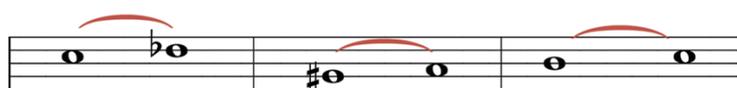
En conséquence, sur notre **échelle diatonique** (du grec *dia* et *tonos* signifiant "divisée en tons"), chaque note est séparée par un ton excepté MI et FA ainsi que SI et DO, espacées seulement par un demi-ton diatonique.

Le clavier d'un instrument comme le piano permet de bien visualiser cette configuration :



Demi-ton diatonique et demi-ton chromatique

On donne le nom de **demi-ton diatonique** à celui qui se place entre deux notes de noms différents donc de degrés différents (méthode mnémotechnique pour s'en rappeler : **D**iatonique = **D**ifférent).



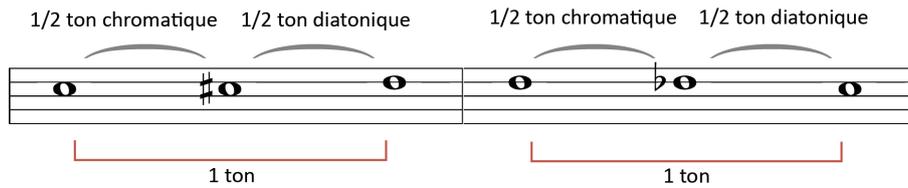
- Demi-tons diatoniques -

Le **demi-ton chromatique** est le terme que l'on donne à deux notes de même nom et qui n'ont pas le même son (méthode mnémotechnique pour s'en rappeler : **C**hromatique = **C**ommun).



- Demi-tons chromatiques -

Nous constatons ainsi qu'un ton contient toujours deux demi-tons de nature différente : le premier, que l'intervalle soit ascendant ou descendant, est diatonique, puis le second est chromatique.



- Équivalence des demi-tons -

Voici maintenant le nombre de tons qui compose chaque intervalle simple :

Seconde	La seconde <i>diminuée</i> n'est autre que l'unisson	<i>mineure</i> 1 demi-ton diatonique	<i>Majeure</i> 1 ton	<i>augmentée</i> 1 ton et 1 demi-ton diatonique
Tierce	<i>diminuée</i> 2 demi-tons diatoniques	<i>mineure</i> 1 ton et 1 demi-ton diatonique	<i>Majeure</i> 2 tons	<i>augmentée</i> 2 tons et 1 demi-ton diatonique
Quarte	<i>diminuée</i> 1 ton et 2 demi-tons diatoniques	<i>juste</i> 2 tons et 1demi-ton diatonique		<i>augmentée (triton)</i> 2 tons, 1/2 ton diaton. et 1/2 ton chrom. ou 3 tons.
Quinte	<i>diminuée (triton)</i> 2 ton et 2 demi-tons diatoniques	<i>juste</i> 3 tons et 1 demi-ton diatonique		<i>augmentée</i> 3 tons, 1/2 ton diaton. et 1/2 ton chrom. ou 4 tons
Sixte	<i>diminuée</i> 2 tons et 3 demi-tons diatoniques	<i>mineure</i> 3 tons et 2 demi-tons diatoniques	<i>Majeure</i> 4 tons et 1 demi-ton diatonique	<i>augmentée</i> 4 tons, 1/2 ton diaton. et 1/2 ton chrom. ou 5 tons
Septième	<i>diminuée</i> 3 tons et 3 demi-tons diatoniques	<i>mineure</i> 4 tons et 2 demi-tons diatoniques	<i>Majeure</i> 5 tons et 1 demi-ton diatonique	La septième <i>augmentée</i> pourrait s'expliquer théoriquement, mais elle est absolument inusitée dans la pratique.

Voici maintenant le nombre de tons qui compose chaque intervalle redoublé :

Octave	<i>diminuée</i> 4 tons et 3 demi-tons diat.	<i>juste</i> 5 tons et 2 demi-tons diatoniques		<i>augmentée</i> 5 tons, 2 demi-tons diat. et 1 demi-ton chro.
Neuvième	La neuvième <i>diminuée</i> n'est autre que l'enharmoine de l'octave	<i>mineure</i> 5 tons et 3 demi-tons diat.	<i>Majeure</i> 6 tons et 2 demi-tons diat.	<i>augmentée</i> 6 tons, 2 demi-tons diat. et 1 demi-ton chro.
Dixième	<i>diminuée</i> 5 tons et 4 demi-tons diat.	<i>mineure</i> 6 tons et 3 demi-tons diat.	<i>Majeure</i> 7 tons et 2 demi-tons diat.	<i>augmentée</i> 7 tons, 2 demi-tons diat. et 1 demi-ton chro.
Onzième	<i>diminuée</i> 7 tons et 2 demi-tons diat.	<i>juste</i> 7 tons et 3 demi-tons diatoniques		<i>augmentée</i> 7 tons, 3 demi-tons diat. et 1 demi-ton chro.
Douzième	<i>diminuée</i> 7 tons et 4 demi-tons diat.	<i>juste</i> 8 tons et 3 demi-tons diatoniques		<i>augmentée</i> 8 tons, 3 demi-tons diat. et 1 demi-ton chro.
Treizième	<i>diminuée</i> 7 tons et 5 demi-tons diat.	<i>mineure</i> 8 tons et 4 demi-tons diat.	<i>Majeure</i> 9 tons et 3 demi-tons diat.	<i>augmentée</i> 9 tons, 3 demi-tons diat. et 1 demi-ton chro.

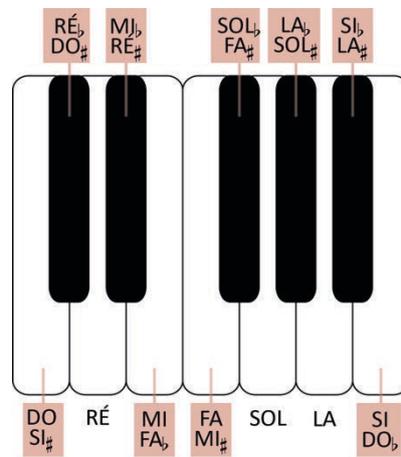
Les enharmonies

L'**enharmonie** désigne la synonymie existante entre deux notes de noms différents qui, sur les instruments à sons fixes, produisent résultat sonore identique. Ainsi, sur le piano (instrument à clavier) ou la guitare (instrument à cordes pincées), un DO# et un RÉb d'une série commune sont confondus et se joueront au même endroit.



- Exemples d'enharmories -

Altérations enharmoniques de par la construction de l'échelle diatonique, le **MI#** (FA), le **SI#** (DO), le **FAb** (MI) et le **DOb** (SI) ne seront sollicités que dans certaines tonalités ainsi que dans la musique non tempérée.



- Représentation des notes enharmoniques sur le piano -

Avec le tempérament égal, deux intervalles autre que l'unisson peuvent également être **enharmoniques** entre eux en contenant tous deux le même nombre de tons et/ou de demi-tons. Toutefois, même si aucune différence auditive n'est perceptible, la nature des demi-tons sera toutefois à prendre en compte lors de l'analyse ou de l'écriture. Voici un exemple :



- Enharmonie d'une quarte augmentée et d'une quinte diminuée -

La rencontre de l'un ou de l'autre de ces intervalles sur une partition dépendra du contexte tonal. Par exemple, dans une tonalité en SOL Majeur (possédant donc un FA# à la clé), on favorisera l'intervalle de quarte augmentée entre do et fa# alors qu'en RÉb Majeur (comportant cinq bémols à la clé dont le SOLb), on privilégiera l'intervalle de quinte diminuée. Ce processus d'écriture est nécessaire pour fluidifier la lecture mais aussi pour bien comprendre l'intention musicale qui en résulte. Il est donc tout à fait possible de placer un intervalle qui n'est à première vue, pas adapté à la tonalité de proposée par l'œuvre et où son enharmonie serait préférable. Ce choix n'aura aucune conséquence sonore dans une musique diatonique mais il offrira une meilleure compréhension de la direction artistique de l'œuvre.

Le tempérament

La théorie et la pratique ont permis de démontrer qu'il est impossible d'avoir un instrument à sons fixes (instruments à clavier, à frettes...) comportant un intervalle pur entre chaque octave, quinte et tierce de différentes séries. En effet, il faudrait pouvoir augmenter ou réduire certains intervalles pendant que l'on joue et selon ce que l'on exécute. Car si un instrument comme le violon, peut se déplacer librement et différencier lors de l'exécution un demi-ton diatonique d'un demi-ton

chromatique, ce n'est pas le cas de l'épinette. Ce constat a donc contraint les théoriciens et musiciens à trouver des compromis, afin de pouvoir malgré tout jouer de ces instruments. Ainsi, il a été décidé de rééquilibrer la distance entre chaque intervalle sur la totalité de la hauteur, afin d'éliminer autant que possible l'effet de fausseté des commas. Ce processus de rééquilibrage se nomme le **tempérament** (du latin *temperamentum* signifiant "juste proportion").

Ainsi, bon nombre de tempéraments (tempérament mésotonique, le tempérament inégal...) ont été inventés pendant la Renaissance mais seulement deux seront réellement popularisés :

- La **gamme de Pythagore**, dont les notes furent définies par une succession de douze quintes pures. En effet, l'opération consista à répéter cet intervalle jusqu'à l'obtention d'une série heptatonique après réduction. Si cet accord parviendra à proposer un tempérament convainquant, il aura néanmoins pour conséquence de fausser le rapport des séries de notes les plus éloignées du point de d'origine. Prenant le nom de **comma pythagoricien**, c'est cette distance supérieure de presque un huitième de ton entre la première et la dernière note qui sera raccourcie afin d'offrir à l'ensemble une étendue exacte de sept octaves. De ce fait, la dernière quinte de la gamme est très dissonante et complique fortement la transposition. Les battements très marqués de cet agrégat perçus lors de son exécution lui donneront le qualificatif de **quinte du loup**.
- Inspiré du travail de Walter Odington (XVe siècle) puis théorisé par Zarlino pendant le XVIe siècle, La **gamme naturelle** se construit quant à elle en fractionnant la distance entre la fondamentale et son octave tout en conservant la pureté de la quinte ainsi que de la tierce (contrairement aux tierces de Pythagore, trop grandes d'un **comma syntonique** ou **zarlinien**). Toutefois, cette rigueur exercée sur ces intervalles créera des inégalités entre les notes qui se succèdent (DO-RÉ : 9/8 ; RÉ-MI : 10/9...). Cette asymétrie posera problème lors des modulations et des transpositions qui seront en conséquence impraticable puisque l'intégralité devra être rééquilibré.

La présence des différents défauts évoqués pour chacune de ces tempéraments donnera la volonté aux théoriciens de poursuivre les recherches. Ainsi, à la fin du XVIIe siècle, l'organiste et mathématicien allemand Andreas Werckmeister proposa le **tempérament égal** (ou la **gamme tempérée**) qui fut celle qui offrit les meilleurs compromis entre la théorie et la pratique ce qui expliquera son utilisation exclusive à travers le temps. Cette nouvelle perspective induira une simplification de l'échelle diatonique confondant désormais les notes enharmoniques en divisant alors une série en douze demi-tons égaux, ce qui permettra de faciliter grandement la transposition et la modulation. Démocratisé pendant la période baroque, ce tempérament nécessitera que les instruments à clavier et à frettes soient, dès leur fabrication, tempérée. Ainsi, les instruments à clavier, au lieu de disposer de touches distinctes pour les deux altérations, auront de ce fait sept touches naturelles (les **marches**) et cinq touches altérées (les **feintes**) par série. De même que les violes de gambes comportant des **frettes** (simple cordages perpendiculaire aux cordes jusqu'à l'époque romantique, ce sont désormais des tiges de métal dissociant chaque note sur le manche de la plupart des instruments à cordes pincés) mobiles que les musiciens pouvaient régler afin d'ajuster le tempérament, seront remplacées par des frettes fixes. En sachant que l'altération de la résonance des notes de ce mécanisme confortera les instrumentistes à accepter cette évolution.

a) Le **savart** (unité du XIXe siècle de symbole σ créé par l'acousticien Félix Savart) et le **cent** (centième partie du demi-ton tempéré, valant environ un quart de savart) sont des unités de mesure mathématique des intervalles musicaux, basés tous deux sur l'**échelle logarithmique** (système de graduation sur une demi-droite permettant de rendre compte des ordres de grandeur dans le domaine voulu). Offrant la possibilité de connaître précisément la distance entre deux notes, ces deux unités sont utiles lors de la mesure des tempéraments même si le cent, de par sa propriété, prévaut à ce jour sur l'ancienne, servant de graduels référentiels aux accordeurs.

b) L'**intonation juste** est un tempérament dans lequel tous les intervalles sont **purs**, soit parfaitement consonants au cent près. Si ce tempérament ne peut être employé par les instruments à sons fixes, les instruments d'intonation libre comme la voix et les instruments non tempérés, peuvent adapter chaque intervalle pendant l'exécution. Cependant, s'ils jouent dans un ensemble comprenant des instruments tempérés, ils doivent s'adapter aux instruments à sons fixes afin que les deux tempéraments n'entre en conflit et entraîne des dissonances.

Malgré la stabilité certaine que peut offrir ce tempérament, plusieurs compositeurs du XXe siècle, notamment grâce aux expositions universelles s'ouvriront aux musiques extra-européennes et chercheront de nouvelles manières d'exprimer leur art. Des intervalles plus petit que ce qui était usité seront alors sujet d'études et de compositions nouvelles (comme le *Cromometrofonía* de Julián Carrillo) même si les artistes européens conserveront majoritairement l'échelle diatonique jusqu'à nos jours.

Les micro-intervalles

Les **micro-intervalles**, nommés en musique **comma** (virgule), correspondent à la plus petite hauteur théorique constituant le système tonal. Dans le tempérament égal, une série est alors composée de cinquante-trois commas dont un ton contient neuf commas divisé par un demi-ton diatonique (*limma*) regroupant quatre commas et un demi-ton chromatique (*apotome*) faisant un ensemble de cinq commas.

Si ces **quart de ton** ne sont pas employés sur une œuvre diatonique, n'employant que les demi-tons et les tons, il est toutefois possible de les inscrire sur partition.

Voici alors les symboles utilisés pour ces altérations :

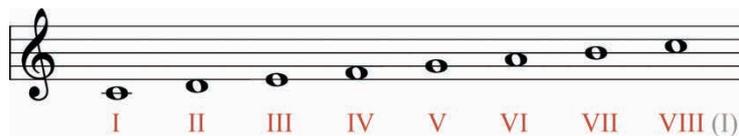


En sachant que plusieurs types de comma ont été théorisés cependant, c'est le comma pythagoricien qui fut largement employé dans la pratique et notamment dans la construction du tempérament égal.

- Les degrés

Les **degrés** représentent chaque emplacement possible sur une **échelle musicale** (groupe de sons conjoints représentant l'ensemble des notes utilisées et répétées par la suite sur différentes hauteurs), numérotés en partant de la tonique à l'aide de chiffres romains. Leurs relations intervalliques est au cœur du principe modal, tonal, harmonique et cadentiel, puisque chacune de ces propriétés s'établiront depuis les consonances et dissonances offertes par l'échelle.

Dans le système tonal, l'échelle étant heptatonique, sept degrés l'a compose mais il est possible qu'un huitième degré puisse être ajouté lorsque l'on souhaite créer une gamme. Celui-ci représentera le premier degré (soit la tonique) de la série suivante.



- Degrés de la tonalité de DO Majeur -

Chaque degré porte un nom attribué selon le rôle qu'il occupe sur cette échelle. Ainsi, voici chaque dénomination :

- Le premier degré (**I**) = La **tonique** (du grec *tonos* et *-ikos* signifiant "relatif à la tension de la corde")
- Le second degré (**II**) = La **sus-tonique**
- Le troisième degré (**III**) = La **médiate**
- Le quatrième degré (**IV**) = La **sous-dominante**
- Le cinquième degré (**V**) = La **dominante**
- Le sixième degré (**VI**) = La **sus-dominante**
- Le septième degré (**VII**) = La **sensible**
- Le huitième degré (**VIII**) = L'**octave** (portant donc le même nom que l'intervalle)

- Les modes

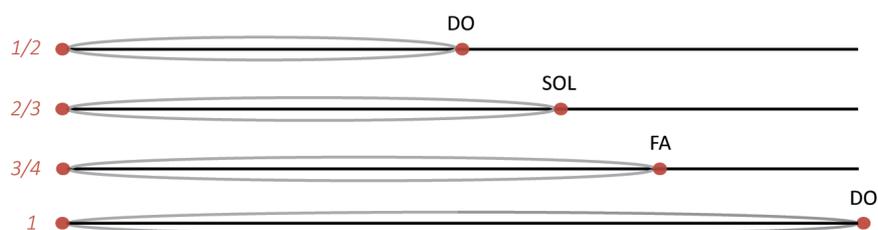
Créé par les Grecs pendant l'Antiquité, le **mode** était à l'origine un terme désignant le type d'**accord instrumental** (réglage de la tension de chaque corde), appliqué à la **lyre**, instrument **polycorde** (composé de plusieurs cordes) ayant une structure commune à la harpe bien que plus petit et muni seulement de cinq à huit cordes.



- Lyre à cinq cordes -

Le tétracorde et la modalité

Au VI^e siècle avant Jésus-Christ, le théoricien Pythagore s'étaient rendu compte qu'il existait une relation entre la longueur d'une corde vibrante et la hauteur du son émis. Ainsi, il décida d'expérimenter ce phénomène en essayant quatre configurations différentes à l'aide de son **monocorde**, pièce de bois sur laquelle est tendue une corde pouvant être raccourcie par un chevalet mobile tout en conservant sa tension initiale. Dans le premier cas de figure, la corde était réglée de façon à être la plus longue et avait donc pour valeur 1. Ensuite, la deuxième représentait les $\frac{3}{4}$ de la première, la troisième les $\frac{2}{3}$ et enfin la dernière $\frac{1}{2}$. Ainsi, si la corde la plus longue est DO, lorsque l'on pince successivement les cordes on peut alors entendre le DO, la quarte du DO (FA), puis la quinte de DO (SOL) et enfin le DO à l'octave. Grâce à cette expérience qui fût le point de départ de l'étude harmonique, le son est alors devenu logique et mathématique.



- Représentation des quatre cordes de Pythagore -

Les pythagoriciens ont ensuite étudié plus particulièrement la quarte et l'ont divisée pour obtenir des intervalles plus petit encore avec la seconde de DO (RÉ) et sa tierce (MI). Cette succession de quatre sons conjoints fut nommée un **tétracorde** (*tetra* = quatre et *chorda* = boyau car le boyau était employé pour faire les cordes utilisées par les instruments de musique de l'époque).

De ces recherches découlera trois types de tétracordes :

- Le **tétracorde diatonique** : 1 ton + 1 ton + 1 demi-ton.



- Le **tétracorde chromatique** : 1 ton et demi + 1 demi-ton + 1 demi-ton.

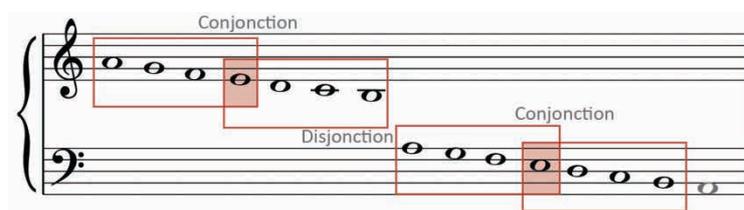


- Le **tétracorde enharmonique** : 2 tons + 1 quart de ton + 1 quart de ton.



Ces différents tétracordes s'enchaînent soit conjointement avec une note commune, soit ils sont séparés par un ton. De multiples échelles naissent alors de leurs différentes combinaisons. La notation des degrés de ces échelles s'effectue en utilisant les lettres de l'alphabet grecque. Les chrétiens occidentaux reprendront ce procédé au IXe siècle avec l'alphabet latin, en ne conservant cependant que les sept premières lettres qu'ils répèteront à partir de l'octave.

Si le tétracorde est l'élément fondamental dans la conception du système modal, ce n'est qu'au Moyen-Âge que les modes que nous connaissons et utilisons actuellement ont vu le jour. En effet, à partir de 830, les théoriciens occidentaux étudièrent la théorie grecque antique en se fondant en grande partie sur les traductions latines de Boèce réalisée pendant le VIe siècle. Ils s'intéressèrent notamment à une échelle dénommée en latin *systema teleïon* (soit en français "système parfait") qui comporte quatre tétracordes conjoints par deux soit deux séries diatoniques (du LA1 au LA3) représentant quinze degrés. Élargie par Guido d'Arezzo qui ajoutera dans le grave le SOL1 et en étendra l'aigu jusqu'au RÉ4 dès le Xe siècle, cette nouvelle échelle, dénommée *scala generalis*, comportera par la suite vingt et un degrés et sera uniquement destinée à la pédagogie. La *systema teleïon* amènera une autre innovation, une portée de dix lignes qui sera usitée jusqu'à nos jours lorsqu'une œuvre est écrite pour un instrument ayant une large tessiture : la *scala decemlinealis*. Portant la marque de la disjonction tétracordale originelle, cette portée comportera une démarcation en son milieu pouvant être comblée lorsqu'une se place sur une ligne supplémentaire.



- Systema teleïon -

Le chant byzantin possède une origine composite dans laquelle se retrouvent les chants hébraïques des synagogues, survivances de la musique grecque, ainsi qu'orientale (notamment syrienne et arménienne). Son influence s'exerce ainsi jusque sur le chant gallican et le chant grégorien, le lien pour ce dernier fut certainement créé par le pape Grégoire le Grand nonce à Constantinople. Aussi, huit échelles heptatoniques furent extraites de la théorie byzantine et sorties de leur contexte afin d'être appliquées aux mélodies grégoriennes à partir du IXe siècle, durant l'époque carolingienne. Ces échelles contiennent deux notes importantes : la **finale** (ce terme fût par la suite remplacé par la tonique) qui est située sur le premier degré et qui déterminera la classification des modes ainsi que la **teneur** (ou corde de récitation, désignant désormais la dominante), degré fixant le **bourdon** (son unique et continu à partir duquel s'organise tout le discours musical) lors de la récitation du psaume.

La classification de ces huit modes ecclésiastiques s'organise donc autour des quatre finales possible, à savoir la première (**protus**) RÉ, la deuxième (**deuterus**) MI, la troisième (**tritus**) FA et la quatrième (**tetrardus**) SOL. Chacune d'elle va être liée d'un **mode authentique** (finale dans le grave avec une quinte ou une sixte pour le mode 3) et d'un **mode plagal** (finale centrée à la tierce pour les modes 2 et 6 ou la quarte pour les modes 4 et 8). Repris par les grégoriens, ces deux termes grecs furent utilisés afin de différencier l'étendue de ces modes : *authentique* signifiant "principal" regroupe alors les modes ayant la gamme la plus large tandis que *plagal*, signifiant "oblique", destiné à un déplacement latéral, sera de ce fait attribué aux modes plus étroits.

Afin de simplifier la mise en place de ces modes, des numéros (de 1 à 8) ont été placés au début des pièces grégoriennes.

Noms (numéros grecs)	Finales	Modes authentiques	Modes plagaux
Protus	RÉ	1. Dorien	2. Hypodorien
Deuterus	MI	3. Phrygien	4. Hypophrygien
Tritus	FA	5. Lydien	6. Hypolydien
Tetrardus	SOL	7. Mixolydien	8. Hypomixolydien

Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ils ne sont pas un héritage direct de la Grèce antique. Car si nous utilisons des noms issus du système musical de cette époque pour désigner chacun des modes existant de nos jours (Ionien, Dorien, Phrygien...), une confusion analytique en est la cause.

Notker le Bègue, moine de l'abbaye bénédictine de Saint-Gall a, pendant l'analyse de l'ouvrage *Traité de musique* du philosophe Boèce latinisant la théorie antique d'Aristote, fait une erreur d'interprétation en confondant la succession des modes grecs servant à l'accord de la lyre avec celle des différents **modes ecclésiastiques** (utilisé dans le chant grégorien).

Cette dérive sémantique provoqua alors un changement dans la nomination qui fut confortée par le géographe et mathématicien Heinrich Glaréan pendant la Renaissance avec son ouvrage *Dodecachordon*. En effet, en plus de recopier ce qui a été précédemment énoncé, il ajouta aux quatre modes grégoriens existant (RÉ, MI, FA et SOL), deux nouveaux modes authentiques munis de noms grecs : le mode ionien et éolien, ainsi que leurs plagales respectifs.

Pendant le XVIIe siècle, alors que l'harmonie était en plein essor, la musique modale finira par tomber en désuétude, l'émergence de la tonalité et de ces modes majeurs ainsi que mineurs deviendra jusqu'à nos jours privilégiés.

Toutefois, au cours du XIXe siècle, le principe de modalité revînt au goût du jour notamment avec

l'études des musiques traditionnelles extra-européennes. Ce ne sera donc qu'au XIXe siècle que ces confusions théoriques seront remarquées par le compositeur et théoricien belge François-Auguste Gevaert qui corrigera chaque appellation par celles revenant de droit. Mais si la pratique modale évoluera en devenant notamment diatonique, la précédente dénomination sera malgré tout usité en parallèle de la nouvelle, rendant la distinction des modes difficile. C'est pourquoi il est récurrent que l'appellation de chacun d'eux se fasse simplement à l'aide de la finale.

Afin que vous puissiez comprendre et interpréter ces changements nominatifs, voici chaque mode avec leurs intitulés correspondants :

Finale	Glaréan (1547)	Gevaert (1875)
DO	Mode ionien	Mode lydien
RÉ	Mode dorien	Mode phrygien
MI	Mode phrygien	Mode dorien
FA	Mode lydien	Mode hypolydien
SOL	Mode mixolydien	Mode hypophrygien
LA	Mode éolien	Mode hypodorien
SI	Mode locrien	Mode mixolydien

Ainsi, malgré ces problèmes d'interprétations, l'étude modale aura donc permis de concevoir l'**octoéchos** (en référence aux modes grecs et qui signifie "les huit échos"), ensemble de huit modes qui furent sollicités tout au long de la pratique du chant liturgique grégorien, avant que Glaréan décide de créer autant de mode qu'il est possible d'en faire avec la transpositions des tétracordes. Douze verront alors le jour, soit un mode pour chaque note et altération sur l'échelle heptatonique. C'est ainsi que les prémices de la modalité tonale furent établies.

En conclusion, la **modalité** est un principe théorique régit par un modèle, ou un ensemble de modèles, qualifiés de **modes** qui sont définis au préalable afin d'être appliqué dans un contexte musical général. Devant s'adapter aux diverses situations, son fondement est d'établir un système d'écriture cohérent et complet pour que l'analyse et l'interprétation soient aisées. La modalité peut aussi bien être appliquée à la hauteur à l'aide de modes sous forme d'échelle (**modes mélodiques**), que sur le rythme (**modes rythmiques**) en étant composé simplement de modes rythmiques.

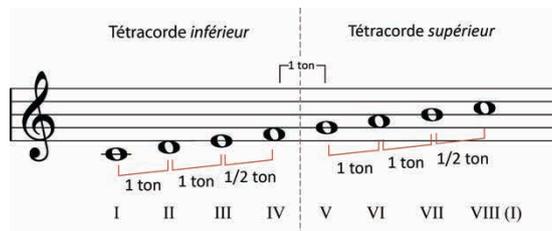
ANECDOTES -----

Si les lois physiques des sons soulevées par Pythagore était destinés au départ au instruments à cordes, elle est également valable pour tous les instruments, qu'ils soient disposés d'une membrane, d'une hanche, d'un biseau ou d'une simple embouchure. En effet, le principe étant que c'est la masse d'air mise en vibration par l'instrument qui définira la hauteur de la note et que les variations pourront être faite en raccourcissant ou en rallongeant celle-ci. Ainsi, les trou de la flûte ont le même objectif que les frettes de la guitare.

Conception de la modalité diatonique

Pour former un **mode diatonique** complet, il faut deux tétracordes contenant 2 tons et 1/2 ton avec un écart d'un ton entre ces deux tétracordes.

La différence entre chaque mode sera ainsi la façon de disposer chaque demi-ton diatonique de chaque tétracorde. Cette disposition formera le mode de DO (Lydien) qui est à l'origine de la **tonalité de DO Majeur**.



- Structure du mode Lydien -

Ainsi, la musique dite modale utilise désormais les sept modes suivants :

À savoir que le septième mode, mode de SI, fut ajouté qu'après l'ajout de la note SI dans l'échelle diatonique (le SI étant mobile jusqu'au XVIe siècle).

Le système modal eut ainsi trouvé sa forme finale et fût utilisé par des compositeurs comme Berlioz, Stravinski. Cependant, ce n'est pas le plus pratiqué. En effet, une fois le système tonal instauré, il est devenu le plus pratiqué jusqu'à nos jours.

- Les tonalités

Une **tonalité**, à l'image du peintre et de sa palette de couleurs, est un ensemble de notes structurant mélodiquement ou harmoniquement une partie musicale. À la différence du principe modal ecclésiastique, elle octroie à son échelle heptatonique la capacité de se transposer librement. Composée de six notes dites **tonales**, issues de l'échelle diatonique (s'opposant donc aux **notes atonales**), elle se construit et se hiérarchise en fonction de sa relation avec les différents degrés. De plus, elle est affectée d'un mode Majeur ou mineur en fonction des "couleurs" chaudes ou froides qui seront introduites.

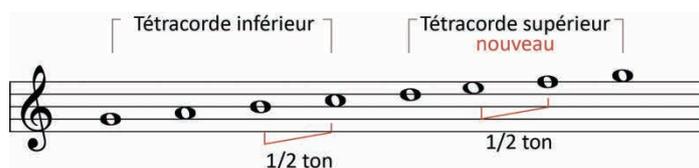
En sachant que le ton nominatif d'une tonalité est tout simplement la tonique et que son mode est déterminé par la médiate, qualifiée de ce fait de **note modale**.

Il ne faut pas confondre gamme et tonalité, qui ne sont pas synonymes. En effet, une **gamme** est un ensemble de sons conjoints, établis dans l'exercice de déplacement sur une tonalité. Les notes sont ainsi exécutées en se succédant du grave à l'aigu et inversement sur une ou plusieurs séries. De ce fait, ce mot est également employé lors de l'étude des tempéraments. Provenant de l'ajout de la note grave SOL1 dans la portée générale lors de sa construction au Xe siècle, ce terme est dérivé du symbole gamma, troisième lettre de l'alphabet grec, que les théoriciens de l'époque attribuèrent à cette nouvelle note. Celle-ci qui permet en conséquence de descendre sur la première ligne et donc d'effectuer l'ensemble des sons la portée.

Construction des tonalités Majeures

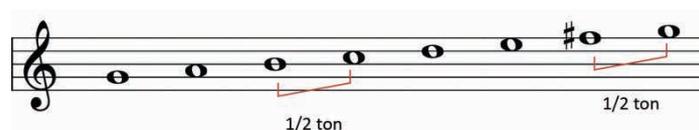
Prenant comme origine la structure du mode de Do Lydien comportant deux tétracordes ayant, dans l'ordre, 2 tons et 1/2 ton, deux méthodes sont alors possibles pour former de nouvelles **tonalités Majeures** :

- Augmenter la tonalité ce qui créera, en répétant le procédé, l'**ordre des dièses** que l'on retrouve à l'armure d'une composition. Pour ce faire, il faut prendre le tétracorde inférieur et le mettre devant le supérieur. L'emplacement de chacun s'inverse donc pour cette nouvelle tonalité.



- Augmentation de la tonalité de DO Majeur -

Ensuite, il faut compenser les intervalles qui auraient changés à cause de l'échelle tonale.



- Tonalité de SOL Majeur -

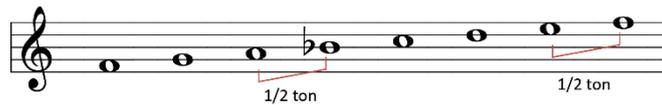
L'étape d'augmentation terminée, la tonique est désormais le SOL et donc la tonalité est SOL Majeur.

En suivant ce procédé, voici toutes les tonalités obtenues :

- Diminuer la tonalité ce qui créera à terme, l'**ordre des bémols**. Dans ce cas, il faut prendre le tétracorde supérieur et le mettre derrière l'inférieur. Les rôles s'inversent alors pour cette nouvelle tonalité.

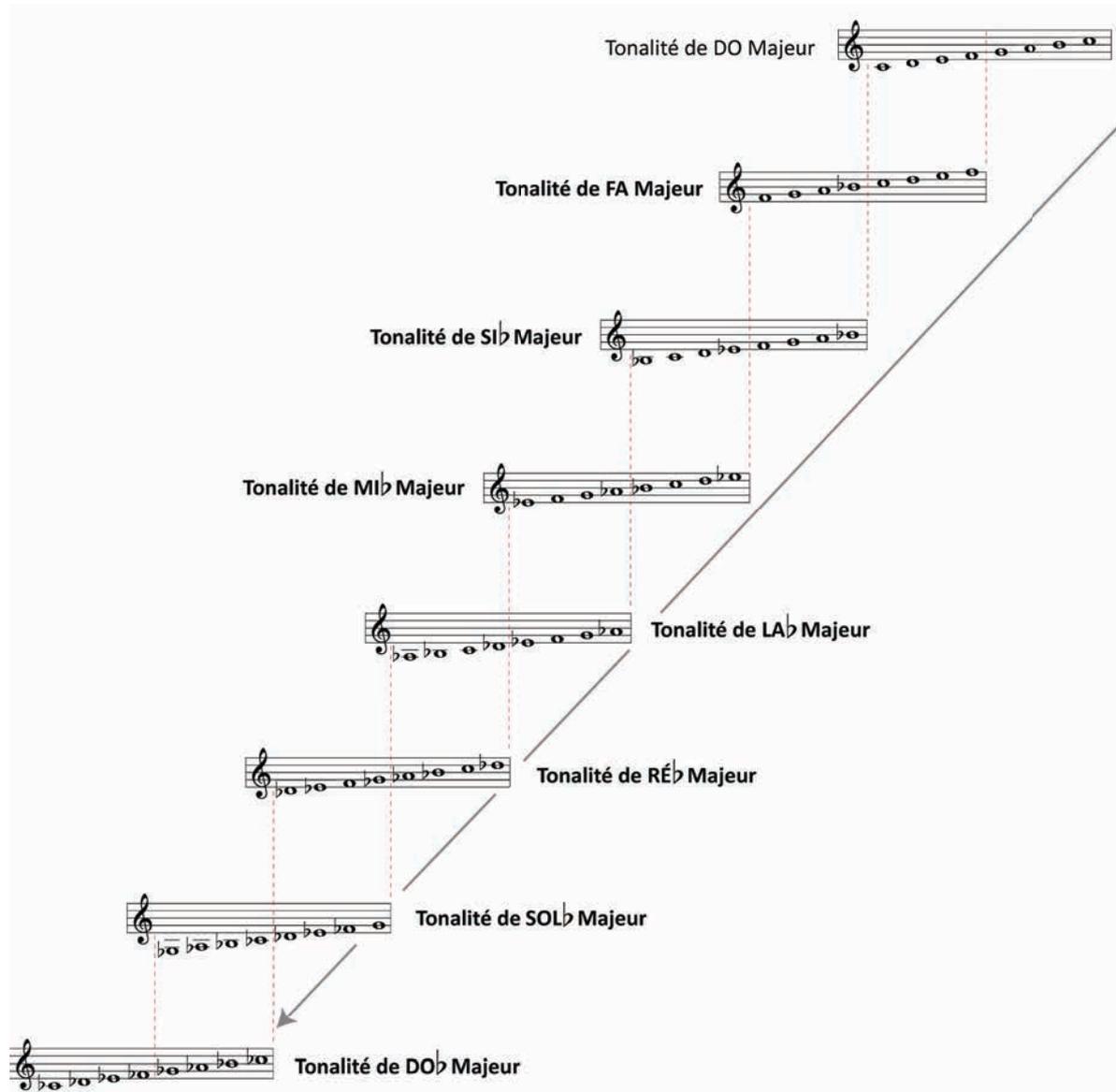
- Diminution de la tonalité de DO Majeur -

De nouveau, il est nécessaire de compenser les intervalles qui diffèrent du système modal Majeur, ceci sans oublier de préserver la distance de 1 ton entre les deux tétracordes aussi bien pendant l'augmentation que la diminution de la tonalité.



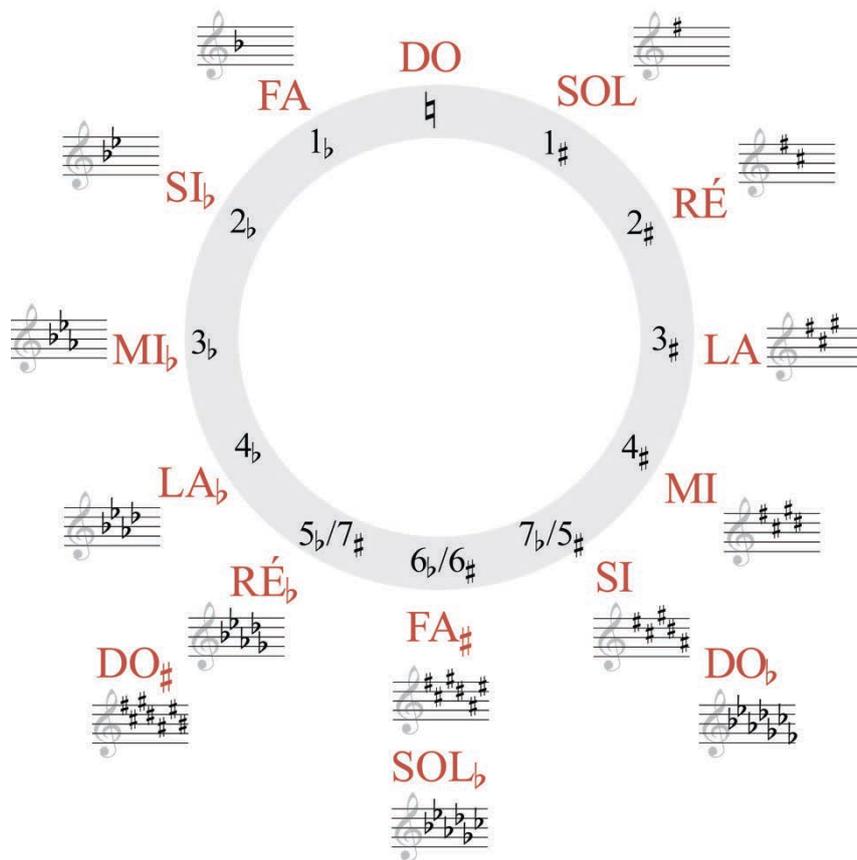
- Tonalité de FA Majeur -

Après répétition de cette méthode, voici toutes les nouvelles tonalités formées :



Ces déplacements de tétracordes dans un sens ou dans l'autre se nomment également le **cycle des quintes** dû à l'intervalle créé lors du déplacement du tétracorde supérieur ou inférieur. Destinée initialement à la conception modale grecs, cette méthode théorique développée par Pythagore sera reprise à la Renaissance pour concevoir la gamme de Pythagore mais également au XVIIe siècle afin d'établir l'échelle chromatique et le principe des tonalités.

En prenant en compte chaque altération utilisée pour conserver les intervalles propres au système Majeur lors de la conception des tonalités, nous pouvons visualiser l'ordre d'apparition des dièses ou bémols à l'armure :



- Cycle des quintes pour tonalités Majeures -

Et nous pouvons donc apercevoir que :

- L'**ordre des dièses** est : FA#, DO#, SOL#, RÉ#, LA#, MI#, SI#.
- Et que l'**ordre des bémols** est l'inverse, soit : SIb, MIb, LA, RÉb, SOLb, DOb, FAb.

Procédés mnémoriques pour tonalités Majeures

Pour trouver à partir d'une armure la tonalité Majeure correspondante, il faut connaître dans un premier temps l'ordre des dièses et des bémols.

Ensuite, si c'est un dièse, prenez le dernier dièse indiqué à l'armure (il représente la sensible soit le VIIe degré de la tonalité recherchée) et augmentez le d'un demi-ton diatonique. Vous obtiendrez la tonique et donc la tonalité Majeure représentée à l'armure.

Armure avec trois dièses :

1	2	3
FA #	- DO #	- SOL #



↓

Note sensible

Après avoir augmenté d'un demi-ton le dernier dièse (SOL #),
Nous obtenons la tonalité de **LA Majeur**.

- Exemple d'une armure avec des dièses -

Si c'est un bémol, la place de l'avant dernière altération vous donnera le nom de la tonalité de cette armure.

Armure avec quatre bémols :

1	2	3	4
SI ♭	- MI ♭	- LA ♭	- RÉ ♭



↓

Tonique

L'avant-dernier bémol est LA ♭ donc la tonalité est **LA ♭ Majeur**.

- Exemple d'une armure avec des bémols -

Et s'il n'y a aucune altération à l'armure, la tonalité est DO Majeur (forme initiale du mode tonal Majeur). Et s'il n'y a qu'un seul bémol à l'armure (soit le SI), la tonalité est FA Majeur.

Pour trouver maintenant l'armure d'une tonalité à partir de son nom, il faut premièrement analyser le dit nom. Ainsi, si le nom de cette tonalité contient un bémol, alors l'armure contiendra des bémols. Il faudra par la suite se souvenir de l'ordre des bémols et ne pas oublier que le nom emprunt à la tonalité correspond à l'avant dernier bémol et non le dernier.

Quelle est l'armure de la tonalité de RÉ ♭ Majeur?

- Est-ce la gamme de Fa Majeur ? **Non**.

- Est-ce qu'il y a un «bémol» dans le nom ? **Oui**.

- Donc, l'armure est en bémols.

- RÉ ♭ est l'avant-dernier bémol.

1	2	3	4	5	6	7
SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA

↑
Avant-dernier bémol

Donc il y a **cinq bémols** dans la tonalité de RÉ ♭ Majeur



- Exemple d'une tonalité avec un bémol attachée à son nom -

Si le nom de la tonalité ne contient pas de bémol, l'armure contiendra forcément des dièses, excepté bien sûr si la tonalité se nomme DO Majeur, aucune altération ne sera présente à l'armure. De plus, si la tonalité est FA Majeur, le SI bémol sera à l'armure. Outre ces exceptions, pour trouver les dièses contenus dans l'armure, nous inverserons la logique en retirant un demi-ton diatonique au nom de la tonalité Majeure afin d'obtenir le dernier dièse. Cette information obtenue, nous n'avons plus qu'à nous servir de la liste des dièses mémorisés pour retrouver la totalité des altérations constitutives.

Quelle est l'armure de la tonalité de MI Majeur?

- Est-ce la gamme de FA Majeur ? **Non.**
- Est-ce qu'il y a un «bémol» dans le nom ? **Non.**
- Donc, l'armure est en dièses.
- La note sensible de MI Majeur est RÉ \sharp

1	2	3	4	5	6	7
FA	DO	SOL	RÉ	LA	MI	SI

↑
Dernier dièse

Donc il y a **quatre dièses** dans la tonalité de MI Majeur



- Exemple d'une tonalité sans altération attachée à son nom -

Construction des tonalités mineures naturelles

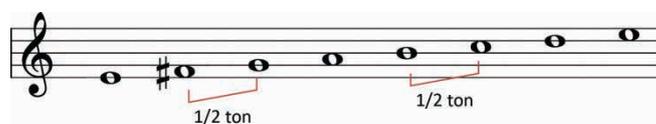
Pour les **tonalités mineures**, c'est le mode Hypodorien qui a servi de modèle dans la création de **LA mineur**. Nous nous retrouvons donc avec 1 ton + 1/2 ton + 1 ton pour le tétracorde inférieur et 1/2 ton + 1 ton + 1 ton pour le supérieur. Et comme pour la création des tonalités Majeures, nous allons avoir le choix d'augmenter les tétracordes l'un après l'autre ou de les diminuer :

- Pour commencer, on place alors le tétracorde inférieur de LA mineur au-dessus du supérieur afin d'augmenter la tonalité.



- Augmentation de la tonalité de LA mineur -

Il est dans ce cas nécessaire d'ajouter un dièse au FA afin de conserver le ton situé entre MI et FA dans le tétracorde supérieur désormais inférieur. Une fois l'opération effectuée, nous avons notre nouvelle tonalité : MI mineur.



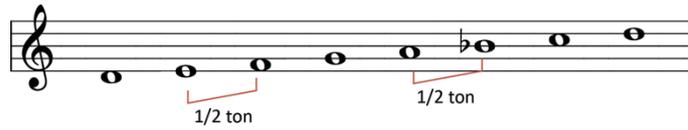
- Tonalité de MI mineur -

En procédant ainsi autant de fois que possible, nous nous rendons compte que l'ordre des dièses est conservé :

- En plaçant cette fois-ci le tétracorde supérieur de LA mineur en dessous de l'inférieur afin de diminuer la tonalité, voici le résultat :

- Diminution de la tonalité de LA mineur -

Nous pouvons apercevoir que le nouveau tétracorde supérieur ne contient qu'un demi-ton au lieu du ton nécessaire aussi, nous allons ajouter un bémol sur le SI. Après cette opération, nous nous retrouvons avec RÉ mineur comme nouvelle tonalité.



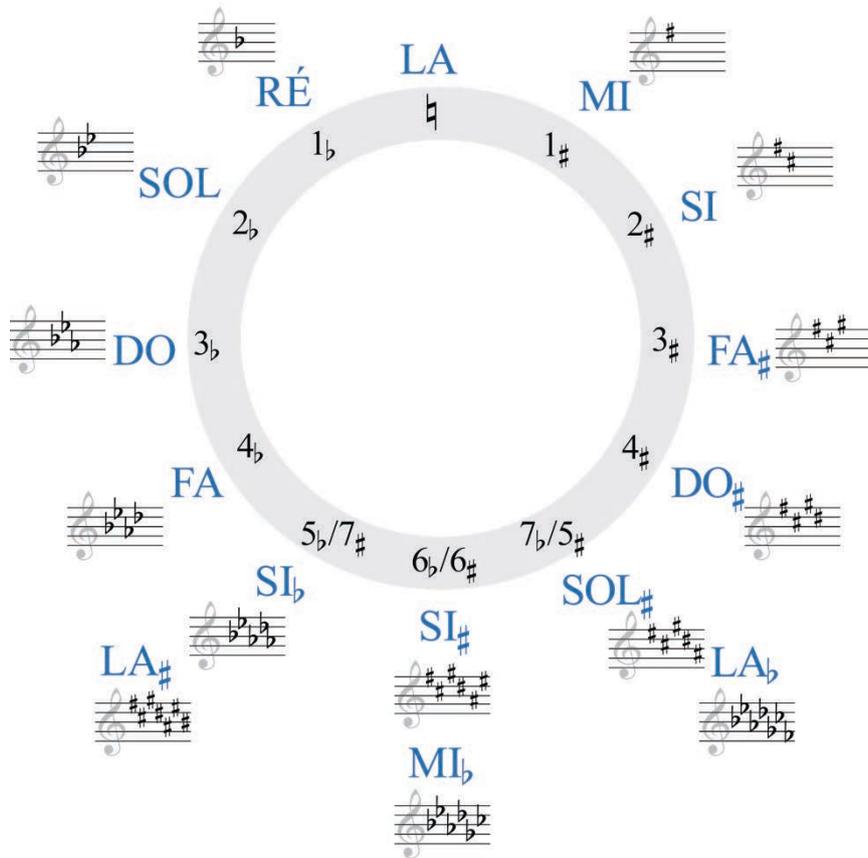
- Tonalité de RÉ mineur -

En exécutant ce principe autant de fois que possible, nous nous rendrons compte que l'ordre des bémols est conservé :

The diagram illustrates the sequence of minor scales from D minor to A-flat minor. Each scale is shown on a musical staff, with a diagonal line connecting the scales. The order of flats is preserved in each scale:

- Tonalité de LA mineur (A minor): No flats.
- Tonalité de RÉ mineur (D minor): Bb.
- Tonalité de SOL mineur (G minor): Fb, Bb.
- Tonalité de DO mineur (C minor): Fb, Cb, Gb.
- Tonalité de FA mineur (F minor): Cb, Fb, Cb, Ab.
- Tonalité de SIb mineur (Bb minor): Fb, Cb, Gb, Ab, Db.
- Tonalité de MIb mineur (Eb minor): Bb, Fb, Cb, Gb, Ab, Db, Eb.
- Tonalité de LAb mineur (Ab minor): Fb, Cb, Gb, Ab, Db, Eb, Fb, Cb.

Voici maintenant le résultat de ces déplacements ascendants et descendants de tétracordes mineurs :



- Cycle des quintes pour tonalités mineures -

Les tonalités relatives

Comme nous pouvons le constater, chaque tonalité Majeure est directement liée à une tonalité mineure de par son armure. Ainsi, avec ces altérations constitutives communes, on les qualifie de relative l'une à l'autre.

Voici un récapitulatif des **tonalités relatives** existantes :

Tonalité majeure	Armure	Tonalité mineure
DO#	Maj. — 7 # —	LA # min.
FA #	Maj. — 6 # —	RÉ # min.
SI	Maj. — 5 # —	SOL# min.
MI	Maj. — 4 # —	DO # min.
LA	Maj. — 3 # —	FA # min.
RÉ	Maj. — 2 # —	SI min.
SOL	Maj. — 1 # —	MI min.
DO	Maj. — 0 —	LA min.
FA	Maj. — 1 b —	RÉ min.
SI	Maj. — 2 b —	SOL min.
MI	Maj. — 3 b —	DO min.
LA	Maj. — 4 b —	FA min.
RÉ	Maj. — 5 b —	SI b min.
SOL	Maj. — 6 b —	MI b min.
DO	Maj. — 7 b —	LA b min.

Procédés mnémoriques pour tonalités mineures

Pour trouver à partir d'une armure la tonalité mineure correspondante, il faut connaître avant toute chose la relative Majeure.

Ainsi, une fois la tonalité Majeure représentée par l'armure identifiée, deux moyens vous permettent d'avoir votre réponse :

- En prenant la sus-dominante de la tonalité Majeure, vous obtiendrez la tonique de la tonalité relative mineure.

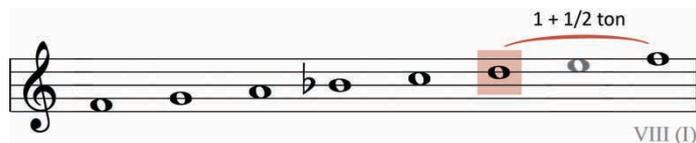
Par exemple, en prenant le VIe degré de FA Majeur qui est RÉ, nous constatons que la relative de FA Majeur est RÉ mineur.



- FA Majeur et son VIe degré -

- En abaissant d'une tierce mineure (soit 1 ton + 1/2 ton) la tonique de la tonalité Majeure, vous obtiendrez là aussi la tonique relative mineure. Cette méthode est la plus courte quand on est habitué à se déplacer sur les différents intervalles.

Par exemple, en abaissant d'une tierce mineure la tonique de FA Majeur, nous tombons également sur le RÉ donc nous constatons également que la relative est le RÉ mineur.



- FA Majeur et son Ier degré abaissé d'une tierce mineure -

Ensuite, il vous faudra trouver la nature du mode mineur utilisée.

Mode mineur harmonique, mélodique ascendant et descendant

Après l'utilisation du mode de LA pendant la Renaissance pour la formation du mode mineur naturel, de par l'attraction mélodique ressentie, les compositeurs de cette période avaient toutefois l'habitude de réduire l'écart entre la sensible de la tonalité mineure et la tonique de la relative, permettant d'amener une résolution Majeure.

Cette sensible changée par une altération accidentelle donna au mode mineur une nouvelle appellation : le **mode mineur harmonique**. Ce qui fit que l'on qualifia le mode mineur originel de "naturel".

Ainsi, quand le mode est harmonique, la sensible de la tonalité est augmentée d'un demi-ton.

Exemple : Pour la tonalité de LA mineur, le SOL devra être dièse pour obtenir le mode harmonique.

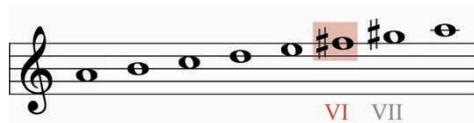


- LA mineur harmonique -

Il existe également le **mode mineur mélodique** qui est une forme particulière créée pendant la période classique. À cette époque, l'écart entre la sus-dominante et la sensible d'un ton + 1/2 ton chromatique était réputé difficile à chanter aussi, la décision de construire deux formes dérivées du mode mineur harmonique s'imposa : l'une quand la mélodie est montante et l'autre quand elle se déplace vers le grave.

Alors pour le **mode mineur mélodique ascendant**, il faudra augmenter, en plus de la sensible, la sus-dominante d'un demi-ton.

Exemple : Avec la tonalité de LA mineur, si nous souhaitons que le mode soit mélodique ascendant, le FA et le SOL devront être dièse.



- LA mineur mélodique ascendant -

Concernant le **mode mineur mélodique descendant**, il faudra cette fois-ci diminuer d'un demi-ton la sensible, ce qui transforme le mode en mode mineur naturel.

Exemple : Toujours avec la tonalité de LA mineur, si nous souhaitons que le mode soit cette fois-ci mélodique descendant, le Sol devra être bécarré.



- LA mineur mélodique descendant -

Tonalités homonymes et enharmoniques

Il est question de **tonalités homonymes** quand deux tonalités ont le même nom mais diffèrent par leur mode. Par exemple SOL Majeur et SOL mineur harmonique.



- Tonalité de SOL Majeur et SOL mineur harmonique -

Les **tonalités enharmoniques** sont des tonalités dont les toniques sont enharmoniques ce qui sera par conséquent le cas pour tous les degrés également. Par exemple FA# Majeur et SOLb Majeur.



- Tonalité de FA# Majeur et de SOLb Majeur -

Les tons voisins

On qualifie de **ton voisin** toutes les tonalités dont l'amure ne diffère pas de plus d'une altération. Avoir connaissance de ces tons voisins permet de mieux comprendre la relation entre les différentes tonalités car si elles sont proches dans la théorie, il en va de même quand on les exécute l'une après l'autre : on perçoit un changement fluide, une progression logique et c'est pour cela que la plupart des compositeurs utilisent ce principe.

Aussi, une **tonalité** est dite **éloignée** quand il y a au moins deux altérations de différence avec celle qui l'a précède. En sachant que l'écart le plus important entre deux tonalités est généralement au maximum de six altérations car il est possible d'utiliser les enharmonies pour les rapprocher. Par exemple, si DO Majeur et DO# Majeur présentent sept dièses d'écart, on peut modifier DO# Majeur en RÉb Majeur et ainsi obtenir une différence de seulement cinq bémols entre elles.

La tonalité a donc comme tons voisins sa tonalité relative, le ton de sa dominante et sa relative ainsi que le ton de sa sous-dominante et sa relative. Au total 5 tons voisins sont possibles pour l'ensemble des tonalités. Ainsi, pour trouver les tons voisins d'une tonalité Majeure ou mineure la méthode est la même.

Voici un exemple :

Les tons voisins de DO Majeur sont :

1. Ton relatif de la tonique = LA mineur
2. La dominante = SOL Majeur (comportant une altération supplémentaire : FA#)
3. Ton relatif de la dominante = MI mineur
4. La sous-dominante = FA Majeur (comportant une altération supplémentaire : SIb)
5. Ton relatif de la sous-dominante = RÉ mineur

En résumé :

DO Majeur : Armure	[1#	= SOL Majeur et MI mineur
		0	= DO Majeur et LA mineur
		1b	= FA Majeur et RÉ mineur

- Systèmes particuliers et extra-européens

Si la musique est devenue au fur et à mesure du temps, notamment avec la mondialisation, régie par une mouvance tonale uniforme dans la plupart des pays, il reste cependant des approches originales voire exotiques dans des genres moins conventionnels qui méritent une attention toute particulière.

Le chromatisme

Le **chromatisme** (du grec *chrôma* signifiant "couleur") est un mouvement de notes conjointes effectué à partir d'un principe initialement théorique et conçu pour le développement du tempérament égal : l'**échelle chromatique**. Ce mouvement utilise donc les douze demi-tons égaux de cette échelle sans aucune distinction car elle n'a aucune appartenance à un mode ou une tonalité. De plus aucune contrainte quant au nombre de notes contenues dans le chromatisme n'est imposée.

Cependant, pouvant être inséré dans une musique modale ou tonale, le chromatisme est parfois difficile à identifier de par les altérations qui le compose.

Deux formes se distinguent alors dans l'écriture : le mouvement ascendant et le mouvement descendant.

Pour le mouvement ascendant, les notes naturelles de l'échelle tonale seront altérées par des dièses.



- Mouvement chromatique ascendant -

Concernant le mouvement descendant, les notes naturelles seront ici altérées par des bémols.



- Mouvement chromatique descendant -

L'atonalisme

Remettant intégralement en question les fondamentaux de la composition traditionnelle ainsi que la théorie de la musique occidentale, l'**atonalisme** eut un impact important dans l'évolution musicale au cours du XXe siècle.

Caractérisé par l'émancipation des consonances et dissonances, éléments premiers de l'harmonie en musique classique et dans la quasi-totalité des musiques occidentales, cette nouvelle pensée se détachera des résolutions cadentielles jusqu'alors systématiques. Cependant, malgré l'étymologie induisant la non-utilisation de l'échelle tonale diatonique ou chromatique, l'**atonalité** désigne un système n'utilisant pas les tonalités ainsi que les modalités tout en préservant l'échelle diatonique. Associée tout particulièrement à la phase expressionniste de la seconde école de Vienne, introduit par Arnold Schönberg et ses élèves Anton Webern et Alban Berg avec le dodécaphonisme, la musique atonale engendra le large courant de musique savante avant-gardiste que l'on appelle la musique moderne.

Le dodécaphonisme et le sérialisme

Théorisé puis développé par Arnold Schönberg à partir de 1923, le **dodécaphonisme** est un système utilisant l'échelle chromatique avec une totale liberté mélodique et harmonique. Aucune règle modale ou tonale n'est donc à prendre en compte.

Cependant, le système dodécaphonique évolua en une forme dite sérielle. En effet, ne permettant pas d'obtenir une cohérence suffisante dans la composition d'œuvres longues, une règle s'ajouta alors : n'utiliser qu'une série de douze notes dans tout le discours, qu'il soit mélodique ou harmonique. Le **sérialisme** apparaît ainsi avec la composition *Klavierstück V* de l'*opus 23* de Schönberg mais sera véritablement exploitée après la seconde guerre mondiale par des compositeurs comme Milton Babbitt, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez.

S'ajouteront alors plusieurs modèles qui viendront enrichir l'écriture comme les renversements appelés miroirs. À terme, avec le mouvement droit, le mouvement contraire, le mouvement

rétrograde, le miroir et la transposition sur chaque ton chromatique, une série pourra prendre quarante-huit formes distinctes (12x4).



- Série dodécaphonique -

Le système par tons

Le **système par tons** est composé d'une échelle hexatonique dont ses six degrés sont séparés par un ton. Comme tous les degrés de cette gamme sont à distance égale, elle n'a pas de tonique identifiable donc pas de tonalité identifiable. De plus, son étude harmonique ne révèle aucun accord parfait possible puisque toutes les quintes existantes sont augmentées.

De part cet intervalle d'un ton entre chaque degré, il existe deux formes :

- Le système par tons en commençant par DO.



- Et le système par tons en commençant par SI.

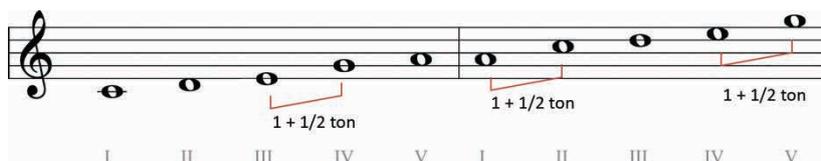


Le compositeur Olivier Messiaen a défini la gamme par tons comme le premier de ses modes à transposition limitée.

Claude Debussy, influencé par les russes, a comme d'autres compositeurs impressionnistes beaucoup utilisé la gamme par tons. Elle a aussi été utilisée par Alban Berg dans son *Concerto à la mémoire d'un ange* et par Béla Bartók dans son *Quatuor à cordes n° 5*.

L'échelle pentatonique

Utilisé fortement dans le rock et le jazz, L'**échelle pentatonique** contient comme son nom l'indique non pas sept degrés (heptatonique) mais cinq (pentatonique) et peut-être Majeur ou mineur (forme naturelle). Ainsi, le système pentatonique Majeur contiendra 2 tons + 1 ton et demi + 1 ton, alors que la forme mineure contiendra 1 ton et demi + 2 ton + 1 ton et demi.



- Do Majeur pentatonique et LA mineur pentatonique -

À l'origine, la Chine est le pays qui a vu ce mode émerger en 2500 ans avant J.C. L'Afrique ainsi que l'Europe de l'Est ont également utilisé ce mode cependant, malgré ce système commun, aucune relation historique n'a été pourtant déterminée entre chacun d'entre eux.

La note bleue

La **blue note** (*note bleue*) est une note étrangère utilisée par les musiciens et chanteurs de blues et de jazz afin d'appuyer le caractère plaintif et mélancolique aussi bien de l'œuvre musicale que des paroles. Le terme "blue" de "blue note" vient de l'expression anglaise "Blue devils" signifiant "idées noires". Celle-ci se situe entre la médiate et la sous-dominante de l'échelle pentatonique mais uniquement mineure.



- Tonalités de LA et DO pentatonique mineur avec blue note -

L'origine de cette blue note date du XIXe siècle, alors que les africains travaillent dans les champs et sont exploités par les riches propriétaires blancs, certains se mettent petit à petit à accompagner leurs tâches physiques par des projections orales en rythme d'onomatopées. À la fin du siècle, les africains déportés aux États-Unis développèrent des chants et finirent par s'accompagner avec des instruments utilisés par cette culture dominante sur le territoire (banjo, harmonica, guitare folk...). C'est ainsi que le **blues** est né.

Au début du XXe siècle, après un engouement de plus en plus important des citoyens face à cette musique de plus en plus pratiquée par les américains, des théoriciens ont alors tenté d'appréhender et d'adapter le blues au système tonal occidental. Cependant, une problématique apparût lors de cette théorisation. En effet, les recherches ont permis de retrouver l'échelle pentatonique dans d'autres régions du monde cependant, une note placée de temps en temps entre deux autres degrés en fonction du bon vouloir de l'instrumentiste créa et perturba l'analyse. C'est ainsi que la blue note fut définie comme une note étrangère, note caractéristique du blues.

- Les accords

On qualifie d'**accord sonore** tout ensemble de sons exécutés simultanément pouvant être classés dans le système harmonique tonal. Si cela n'est pas le cas, nous parlons d'**agrégat sonore**.

Naissance de l'harmonie

Apparu à partir du IXe siècle, l'harmonie tonale se concrétise avec la **polyphonie**, ensemble de sons espacés par des intervalles supérieurs à l'unisson, faisant suite à la **monodie** (du grec *mónos* et *ôidé* signifiant "chant seul" — production d'un seul son ou de plusieurs à l'unisson) liturgique traditionnelle.

Discipline d'écriture classique qui a pour objet la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes, le **contrepoint** (terme prenant son origine du latin *punctus contra punctum*

signifiant "notre contre note") marque, à partir du XVe siècle, la naissance d'une nouvelle esthétique musicale. Cependant, avant que le compositeur John Dunstable et son école franco-flamande ne développe une forme rigoureuse, les premières traces écrites du contrepoint remontent au IXe siècle, dans le traité anonyme *Musica Enchiridis*. Initialement modale et improvisée sur le plain-chant, cette pratique va devenir de plus en plus usitée et formera l'**organum**. En effet, la demande d'enrichissement du répertoire sacré étant fortement présente, les compositeurs ajoutèrent un contre-chant. Une seconde voix appelée **voix organale** (*vox organalis*) s'ajoute alors en dessous de la **voix principale** (*vox principalis*) et teneur du chant grégorien. Concernant les intervalles harmoniques, les deux parties étaient séparées par des consonances parfaites et l'œuvre commençait et se terminait toujours sur un unisson. Écrite en neumes, cette première forme d'organum, qui sera qualifiée par la suite de **parallèle**, perdurera jusqu'en 1025.

Au milieu du XIIe siècle, l'organum évolue avec l'intervention du maître Léonin de l'école de Notre-Dame et devient **fleuri**. Ornant les syllabes du texte de longues suites de notes, la durée des notes de la teneur s'allonge pendant que la voix organale se déploie en **mélismes**, c'est-à-dire que plusieurs notes seront effectuées sur la même syllabe. L'embellissement primant alors sur la compréhension immédiate du texte aussi, il peut y avoir jusqu'à vingt notes de mélisme pour une seule note à la teneur. Plusieurs voix vont également s'ajouter et, en fonction du nombre de celles-ci, il sera alors question d'un **duplum** (deux), d'un **triplum** (trois), ou d'un **quadruplum** (quatre). Ensuite, afin d'enjoliver la mélodie principale, le maître Pérotin le Grand inventa une autre forme distincte de l'organum : le **déchant** (du latin *discantus*). Défini par l'insertion d'un mouvement harmonique contraire au-dessus de la voix principale, celui-ci offrira à la musique liturgique un développement vertical nouveau qui devra toutefois conserver la consonance de chaque intervalle (les tierces et les sixtes seront à cette époque les seules consonances imparfaites tolérées). Avec cette première adjonction d'un contre-chant, le déchant apportera les fondamentaux nécessaires pour que le contrepoint puisse exister et devenir, pendant la Renaissance, la technique d'écriture la plus appréciée de la plupart des compositeurs. En plus d'une progression compositionnelle mélodique et harmonique, cette période annoncera une avancée rythmique avec la notation proportionnelle introduite par Pérotin et dont l'étude sera poursuivie par ses élèves.

À partir du XIIIe siècle, la polyphonie se développera avec le motet, nouvelle forme musicale où la superposition ira jusqu'à quatre voix. Des règles d'harmonie viendront alors s'ajouter afin que chacune d'elle puisse trouver sa place et que l'œuvre ne soit pas ternie par d'éventuelles dissonances proscrites à cette époque. Toutefois, le nombre de ces règles devenant conséquentes, le contrepoint rigoureux sera progressivement mis à l'écart par les artistes en quête de liberté d'expression et finira par disparaître après la Renaissance. De par son grand intérêt pédagogique dans l'apprentissage de la composition polyphonique, il restera malgré tout enseigné jusqu'à aujourd'hui dans la plupart des conservatoires.

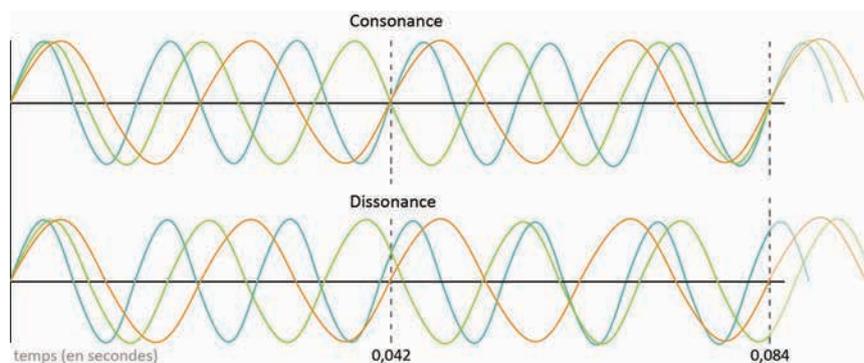
Au XVIIIe siècle, même si la musique vocale maintiendra une place importante avec notamment les opéras, la polyphonie prendra un nouvel essor grâce au développement de la musique instrumentale. En effet, soutenant traditionnellement les voix en les doublant voire en les remplaçant comme c'était le cas pour la teneur dont le texte était en principe connu de tous, les instruments n'étaient usités que dans le cadre d'un accompagnement. Ayant à cette époque leur propre partie et donc leur propre rôle, l'harmonie s'enrichit et s'émancipe complètement. En plus des danses qui obtiendront leurs propres ensembles, les formes instrumentales se multiplieront et se

diversifieront pour devenir suffisante à elles-mêmes.

Consonance et dissonance

La **consonance** (du latin *cum sonare* signifiant "résonner avec") désigne la capacité de plusieurs sons à s'unir entre eux, liée à la notion de pureté d'un intervalle (qu'il ne faut pas confondre avec la **justesse** d'un intervalle, qualification portée sur la comparaison entre ce qui est joué et ce qui devrait être joué). Celle-ci se relève en acoustique par une étude des fréquences et de leurs mouvements périodique produits par l'agrégat sonore. Ainsi, il y a consonance quand les périodes de chaque signal sonore, se rejoignent et se correspondent pendant un instant T et que ce phénomène se répète à intervalle régulier.

À l'opposé, antonyme naturel de la consonance, la **dissonance** (du bas-latin *dissonantia* signifiant "disharmonie") est donc une superposition de sons parmi lesquels un ou plusieurs intervalles, n'ont pas de synchronisation récurrente périodique.



- Représentation fréquentielle d'une consonance et d'une dissonance -

Si ces notions étaient, avant que l'on puisse les étudier scientifiquement, que peu objectives car uniquement basée sur la perception auditive, elles sont désormais indiscutables. En effet, comme on a pu le constater avec le triton, l'appréciation et la non-appréciation d'une harmonie dépendra des mœurs musicales de l'époque, de la culture et même de l'individu car chacun peut émettre un jugement différent. Aussi, même si la consonance de deux notes est souvent ressentie comme agréable et positive, la classification aura à travers le temps et en fonction des pays évoluée. Par exemple, les anciens grecs n'admettaient comme consonants que les intervalles de quarte, quinte et d'octave, ce qui ne changera pas jusqu'à la fin du Moyen Âge.

Le contrepoint apportera, pendant la période baroque, une nouvelle approche des sons avec la tension momentanée, dissonance préparée et située uniquement sur des temps faibles. Soigneusement évitées jusqu'alors lorsque le rythme harmonique est rapide ou lorsque le nombre de voix est élevé, c'est toutefois dès la Renaissance que certains artistes oseront effectuer des dissonances sur les temps forts, affirmant la dissonance comme une sonorité pouvant être au premier plan au lieu de n'être que transitoire. Intégrés à la classification harmonique, ces nouveaux intervalles harmoniques seront groupés en trois catégories :

- les **consonances parfaites** : l'unisson, la quarte, la quinte et l'octave.
- Les **consonances imparfaites** : tierce et la sixte.
- Les dissonances : la seconde, la septième ainsi que tout intervalle augmenté ou diminué.

Cette nouvelle conception de l'harmonie déclenchera la polémique en confrontant les conservateurs de l'ancien système harmonique (comme le compositeur Roland de Lassus) aux modernistes (comme Claudio Monteverdi).

Pendant le haut Moyen Âge, les différentes compositions en chant grégorien n'hésitait pas à faire apparaître le **triton** (quarte augmentée ou quinte diminuée) dans les chant usant du septième mode (myxolydien), dont les développements autour de la corde modale du RÉ s'appuyaient à la fois sur le SI à la tierce inférieure et sur le FA à la tierce supérieure. Cependant, lors de l'introduction du contrepoint, le triton fut systématiquement évité car sa dissonance et sa sémantique seront perçues par les ecclésiastiques comme dangereuse. Aussi, jusqu'au XVIIIe siècle, il portera le nom de : *diabolus in musica* (soit le "le diable dans la musique").

Une **cacophonie** (du grec kakophonia signifiant "mauvais son") est en musique une dissonance provoquée par des voix et/ou des instruments qui ne sont pas accordés entre eux. Pouvant être indésirable et ponctuelle, simple erreur d'exécution, elle peut aussi être intentionnelle et insistante, prenant une fonction expressive comique ou dramatique. Son contraire étant l'**euphonie**.

Le modèle harmonique

Les lois physiques de l'acoustique nous ont permis de relever qu'un son, sur le même principe que la lumière, génère un certain nombre d'ondes secondaires appelés **partiels**. Parmi ces composantes, on trouve des sons non périodiques comme les **transitoires** (phénomènes naturels résultant de la manière dont est produit le son), que l'on entend sur l'attaque et sur l'extinction de la note, mais également d'autres bruits parasites provoqués à la fois par la caisse de résonance de l'instrument et par son environnement. S'ajoutant à cela, des ondes sonores périodiques, dont la fréquence est un multiple de la **fondamentale** (son générateur), vont systématiquement se former : ce sont les **harmoniques**.



- ❖ Chaque son harmonique est numéroté selon son ordre de génération mais également en fonction de la multiplication de la fréquence de la fondamentale. En conséquence, la quatrième harmonique (soit DO3) vibre quatre fois plus vite que la note fondamentale (DO1).

Vecteur du monocorde de Pythagore, le résultat de ce phénomène naturel est la référence de tous les accords parfaits et enrichis. En effet, à l'**état fondamental**, c'est à dire dans leur forme primaire avec la note fondamentale à la basse, ils conservent la hauteur de ces harmoniques. Aussi,

la fondamentale donne son nom la tonalité de l'accord.

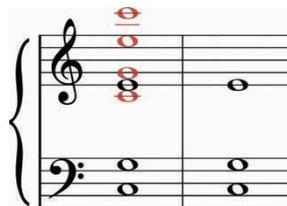
On qualifie d'**harmonie naturelle** tous les accords créés avec le modèle harmonique acoustique et d'**harmonie artificielle** tout ceux composés de notes étrangères à ce modèle.

Une **note réelle** est une note appartenant à la constitution de l'accord où elle se situe. Et une **note étrangère** est une note qui ne fait pas partie de l'harmonie dans laquelle elle se trouve mais est reliée mélodiquement aux notes réelles. Elle peut donc s'ajouter ou se substituer aux notes d'un quelconque accord.

Toute note étrangère modifie la couleur de l'accord primitif en amenant une tension, une dissonance plus ou moins importante. Cet état amènera alors à qualifier la note étrangère de note attractive.

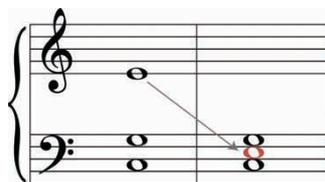
Classification des accords

Lorsque le compositeur et théoricien Jean-Philippe Rameau reprend les études de Gioseffo Zarlino et de René Descartes pour rédiger en 1722 *L'harmonie raisonnée*, il rassemble et concrétise les diverses notions présentées par ses prédécesseurs. Pour classer les accords, on analyse en premier lieu le nombre de sons perçus. Une fois cela fait, un tri doit être effectué afin d'éliminer toutes les doublures qui, aussi pertinentes soient-elles dans l'harmonie de l'œuvre, sont inutiles dans la dénomination de l'accord. Ces **doublures** sont toutes les notes comportant le même nom, sur toutes les hauteurs.



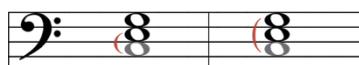
- Accord avec et sans doublures -

Après cette étape, il est parfois nécessaire d'effectuer une **réduction harmonique** afin de regrouper la totalité des notes dans une série grâce à la transposition d'une ou plusieurs. L'objectif est alors d'obtenir des intervalles simples entre chacune d'elle.



- Accord (DO Majeur) regroupé sur une même série -

Une fois cela fait, nous pouvons analyser l'agrégat en relevant en premier lieu les intervalles harmoniques présents, ceci en partant toujours de la note la plus grave : la **basse**.



- Analyse des intervalles de l'agrégat à trois sons -

Après avoir distingué les intervalles, déduire la nature de l'agrégat ne pourra se faire qu'en ayant connaissance des différents groupes et formes d'accords existants. Sachant que, sauf cas particulier, les accords sont soumis au mode Majeur et mineur.

Les triades (accords de quintes)

Là encore, Rameau définira ce qui deviendra l'un des principes théoriques de notre époque, en introduisant l'identité structurale des harmonies. Alors que les agrégats de deux sons prendront simplement le nom de l'intervalle qui les séparent, les **triades**, ensemble de trois notes, seront les premiers accords à être formalisés :

- L'**accord parfait Majeur** est un accord où la tonique est espacée d'une tierce Majeure avec la médiane et d'une quinte Juste avec la dominante.



- L'**accord parfait mineur** est un accord où la tonique est espacée d'une tierce mineure avec la médiane et d'une quinte Juste avec la dominante.



Il est intéressant d'observer que, dans un accord parfait, lorsque le premier intervalle est Majeur, le second sera mineur et inversement.

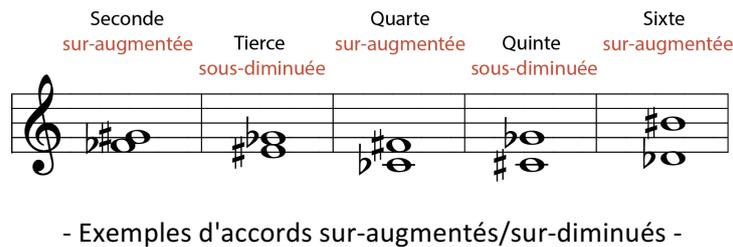
- L'**accord de quinte augmentée** est un accord où la tonique est espacée d'une tierce Majeure avec la médiane et d'une quinte augmentée avec la dominante.



- L'**accord de quinte diminuée** est un accord où la tonique est espacée d'une tierce mineure avec la médiate et d'une quinte diminuée avec la dominante.



Dans de rares cas, les accords peuvent être sur-augmentés ou sous-diminués. Toutefois, afin de maintenir une cohérence tonale, le principe enharmonique sera souvent employé.



Accords enrichis

Les **accords enrichis** sont des accords comportant plus de trois sons. Ainsi, on peut former des accords de quatre sons, cinq sons, six sons et sept sons. Il n'est pas possible d'aller au-delà car, à partir du huitième son, on retrouve une harmonique déjà présente dans la composition des accords.

En voici les premières formes :

- L'**accord de sixième Majeur**



- L'**accord de septième de dominante**



- L'accord de six/neuvième Majeur

Fondamentale + Tierce Majeure + Quinte juste + 6te Majeure + 9e Majeure
- Accord de DO six/neuvième Majeur -

- L'accord de neuvième de dominante

Fondamentale + Tierce Majeure + Quinte juste + 7e mineure + 9e Majeure
- Accord de DO neuvième de dominante -

- L'accord de onzième de dominante

Fondamentale + Tierce Majeure + Quinte juste + 7e mineure + 9e Majeure + 11e augmentée
- Accord de DO onzième de dominante -

- L'accord de treizième de dominante

Fondamentale + Tierce Majeure + Quinte juste + 7e mineure + 9e Majeure + 11e aug. + 13e Majeure
- Accord de DO treizième de dominante -

ANECDOTES

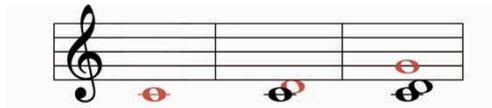
L'accord de Tristan est l'accord constitué des notes FA, SI, RÉ# et SOL#. Plus généralement, c'est tout accord constitué des trois mêmes intervalles au-dessus d'une basse : quarte augmentée, sixte augmentée et seconde augmentée. Il se nomme ainsi car c'est le premier accord de l'opéra *Tristan und Isolde* de Richard Wagner qui lors de la première représentation en 1865, fut considéré à la fois comme déroutant et innovant. Pourtant cet accord est l'enharmonie d'un accord classique qui existe déjà depuis la Renaissance : l'accord de FA mineur septième avec quinte diminuée (FA, DO_b, MI_b, LA_b). Aussi, cette situation inattendue est causée par le contexte de la phrase, à savoir l'anacrouse précédant l'accord de Tristan et l'accord de résolution succédant celui-ci.

Accords suspendus

Créant une tension harmonique et ralentissant la résolution, les **accords suspendus** sont des accords auxquels on va substituer la tierce soit par une quarte juste, soit par une seconde Majeure. L'accord n'ayant alors plus de tierce, il ne compte donc plus de caractère Majeur ou mineur.

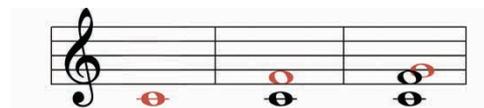
Voici les deux formes existantes :

- L'**accord parfait suspendu à la seconde**



Fondamentale + Seconde Majeure + Quinte juste
- Accord parfait de DO suspendu à la seconde -

- L'**accord parfait suspendu à la quarte**

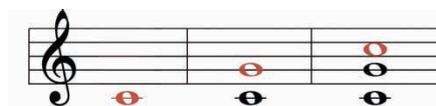


Fondamentale + Quarte Majeure + Quinte juste
- Accord parfait de DO suspendu à la quarte -

Il est possible d'appliquer le même principe sur un accord de septième de dominante (**accord de septième de dominante suspendu à la seconde ou à la quarte**) en déplaçant également la médiane comme précédemment.

Accords de cinquième

Ne comportant pas de médiane, les **accords de cinquième** n'ont pas d'identité modale. Leur neutralité conséquente offre une puissance au son lors de l'exécution (justifiant le terme *powerchords* utilisé dans les pays anglophone) et est ainsi souvent usité dans les situations de renforcement d'une harmonie déjà présente ou d'une mélodie.



Fondamentale + Quinte juste + Octave juste
- Accord de DO 5e -

Accords demi-diminués

Comme le nom l'indique, les **accords demi-diminués** ne sont pas tout à fait des accords diminués. Ils sont à mi-chemin entre les accords mineurs septième et les accords de septième diminués.

Fondamentale + Tierce mineure + Quinte dim. + 7e mineure
- Accord de DO septième mineur et quinte diminuée -

Accords avec ajout

Les **accords avec ajout** sont des accords parfaits auxquels on ajoute une note. Contrairement aux accords enrichis qui contiennent l'entièreté des harmoniques précédentes, l'accord avec ajout est composé uniquement de l'intervalle nominatif, ceci permettant donc de bénéficier d'un enrichissement supplémentaire d'une seule note.

Fondamentale + Tierce Majeure + Quinte juste + 9e Majeure
- Accord parfait de DO Majeur avec neuvième ajoutée -

Il est ainsi possible que la note ajoutée soit la neuvième, la onzième ou la treizième et que le mode soit Majeur ou mineur.
Si l'ajout de la septième n'est pas possible c'est qu'elle n'aurait tout simplement aucun intérêt car cela reviendrait à écrire un accord de septième.

Chiffrage d'accords

Permettant d'inscrire la nature d'un accord hors portée, le **chiffrage d'accords** est très utile dans l'analyse harmonique d'une œuvre.
Deux méthodes de chiffrage se distinguent : le chiffrage français et le chiffrage anglo-saxon.

En écrivant les intervalles constitutifs les plus importants en chiffres arabes, le **chiffrage d'accords français** permet de visualiser les caractéristiques de chaque accord.
Les intervalles sont inscrits à la verticale, respectant la distance de chacun en mettant le chiffre le plus important au-dessus des autres.
Exemples : l'accord parfait Majeur se chiffre alors simplement "5", induisant implicitement la tierce, tandis que l'accord de cinquième se chiffre "8".

5

En conséquence, aucune distinction du mode de l'accord est possible indépendamment de la composition. Cependant, il est d'usage dans cette situation d'ajouter, à côté de l'accord, le degré fondamental permettant alors la déduction de celui-ci.

Exemple : l'accord de septième Majeure exécuté sur la sous-dominante se chiffre "7".

IV

Il existe aussi certaines spécificités comme pour les accords diminués et augmentés qui auront un chiffre barré ou un "+" sur l'intervalle concerné.

Exemples : l'accord de quinte augmentée se chiffre "+5" alors que l'accord de quinte diminuée se chiffre "5̄".

Les accords comportant une altération sur l'une de ces notes, obtient en conséquence un bémol ou un dièse sur l'intervalle affecté.

Exemple : L'accord parfait sur la sus-tonique se chiffre "5".

#

II

Les accords renversés peuvent se chiffrer également.

Exemples : Le premier renversement de l'accord parfait Majeur se chiffre "6" et le deuxième "6".

4

Le **chiffage d'accords anglo-saxon** nous permet de connaître la dénomination de l'accord, sa tonalité ainsi que le mode désigné. Comportant toutes les informations sur la nature de l'accord, on peut donc dissocier entièrement le chiffage de l'œuvre. Cependant, il est nécessaire de connaître les intervalles car ils ne sont pas indiqués dans ce chiffage.

Exemple : L'accord parfait Majeur se note "maj" donc pour l'accord parfait de DO Majeur on obtient "Cmaj".

La **basse chiffrée** est une notation musicale composée de chiffres arabes annotant une basse continue d'intervalles pouvant être joué.

Procédé était principalement utilisé en musique baroque, aucune indication rythmique n'est alors inscrite, l'intention étant simplement d'afficher les modèles harmoniques adaptés aux différentes situations tout en laissant l'interprète improviser et décider de ses déplacements.

The image shows a musical score for figured bass in G minor. The bass line consists of four notes: G2, Bb2, D3, and F3. The figured bass notation below the notes is: b, b7, 8, b9, 5, 7. The notes are: G (b), Bb (b7), D (8), F (b9, 5, 7).

- Basse chiffrée -

Récapitulatif des accords

Voici un tableau récapitulatif des différents accords présentés ainsi que toutes les natures possibles pour chacun avec le chiffrage approprié :

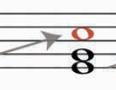
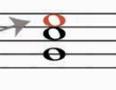
	Nom de l'accord	Composition harmonique	Chiffrage	
Trois sons	Parfait Majeur	3ce Majeure + 5te juste	FR : 5	maj : EN
	Parfait mineur	3ce mineure + 5te juste	"	m
	Quinte augmentée	3ce Majeure + 5te augmentée	+5	aug
	Quinte diminuée	3ce mineure + 5te diminuée	♯	dim
	Suspendu à la 2nd	2nd Majeure + 5te juste	5 2	sus2
	Suspendu à la 4rte	4rte juste + 5te juste	5 4	sus4
	Cinquième	5te juste + 8ve juste	8 5	5
Quatre sons	6e Majeur	3ce Majeure + 5te juste + 6te Majeure	6 5	maj6
	6e mineur	3ce mineure + 5te juste + 6te Majeure	"	m6
	7e de dominante	3ce Majeure + 5te juste + 7e mineure	7 +	7
	7e Majeur	3ce Majeure + 5te juste + 7e Majeure	7	maj7
	7e mineur	3ce mineure + 5te juste + 7e mineure	"	m7
	7e min. & 5te dim.	3ce mineure + 5te diminuée + 7e mineure	7 ♯	m7b5
	7e diminuée	3ce mineure + 5te diminuée + 7e diminuée	♯	dim7
Cinq sons	6/9e Majeur	3ce Majeure + 5te juste + 6te Majeure + 9e Majeure	9 6 5	maj6/9
	6/9e mineur	3ce mineure + 5te juste + 6te Majeure + 9e Majeure	"	m6/9
	9e de dominante	3ce Majeure + 5te juste + 7e mineure + 9e Majeure	9 +	9
	9e Majeur	3ce Majeure + 5te juste + 7e Majeure + 9e Majeure	9	maj9
	9e mineur	3ce mineure + 5te juste + 7e mineure + 9e Majeure	"	m9
Six sons	11e de dominante	3ce Maj. + 5te juste + 7e min. + 9e Maj. + 11e aug.	11 +	11
	11e Majeur	3ce Maj. + 5te juste + 7e Maj. + 9e Maj. + 11e aug.	11	maj11
	11e mineur	3ce min. + 5te juste + 7e min. + 9e Maj. + 11e juste	"	m11
Sept sons	13e de dominante	3ce Maj. + 5te juste + 7e min. + 9e Maj. + 11e aug. + 13e Maj.	13 +	13
	13e Majeur	3ce Maj. + 5te juste + 7e Maj. + 9e Maj. + 11e aug. + 13e Maj.	13	maj13
	13e mineur	3ce min. + 5te juste + 7e min. + 9e Maj. + 11e juste + 13e Maj.	"	m13

Comme expliqué précédemment, il est possible d'appliquer une extension aux accords Majeurs ou mineurs de trois ou quatre sons. Dans ce cas, l'ajout au chiffrage initial sera, en fonction de l'intervalle ajouté à l'accord, **9**, **11** ou **13** pour le chiffrage d'accord français et **add9**, **add11** ou **add13** pour le chiffrage d'accord anglo-saxon.

Le renversement d'accords

Un **accord renversé** est un accord dont la basse n'est pas la fondamentale. Tout comme le renversement d'un intervalle, pour renverser un accord, on place sa note la plus grave au-dessus des autres. La basse ayant ainsi changée, on parle d'un changement d'état. Le procédé peut être ainsi effectué deux ou trois fois voire davantage, ceci en fonction du nombre de notes dans l'accord en sachant qu'il est possible de renverser tous les groupes d'accords.

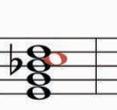
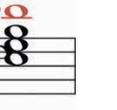
Voici trois exemples d'accords avec leurs différents renversements :

Etat fondamental	Premier renversement	Deuxième renversement
		
Fondamentale à la basse = accord de quinte	Tierce à la basse = accord de sixte	Quinte à la basse = accord de quarte et sixte

- Renversement accord trois sons (DO Majeur) -

Etat fondamental	Premier renversement	Deuxième renversement	Troisième renversement
			

- Renversement accord quatre sons (DO 7e de dominante) -

Etat fondamental	Premier renversement	Deuxième renversement	Troisième renversement	Quatrième renversement
				

- Renversement accord cinq sons (DO 9e de dominante) -

Comme on peut le constater, tous les intervalles composant l'accord vont changer en conséquence. Lors du premier renversement, la tierce Majeure (DO-MI) devient mineure alors que celle qui est déjà mineure (MI-SI) devient Majeure. Le second renversement apportera ensuite une quarte juste à la place d'une tierce mineure (MI-SOL) et une tierce Majeure au lieu d'une quarte juste (SOL-DO).

- Particularités liées au principe harmonique

L'arpège

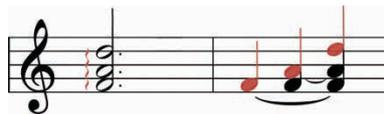
Un **arpège** (de l'italien *arpeggio* signifiant "jeu de harpe") est une série de notes émises successivement et qui ont pour origine une harmonie tonale. Il peut être **ascendant**, **descendant** ou être les deux à la fois.



- Arpèges de LA mineur second renversement -

De plus, il est également possible qu'un **accord** soit **arpégé**, les notes sont émises les unes après les autres tout en continuant de sonner jusqu'à l'obtention de l'intégralité de l'harmonie. Dans cas, un symbole sera placé avant l'accord plutôt que d'inscrire chacune des notes avec des liaisons de prolongation, simplifiant ainsi la lecture.

En sachant qu'une flèche est peut être inscrite à l'extrémité afin de préciser le sens d'exécution (ascendant ou descendant). Si elle n'est pas présente l'arpège est par défaut ascendant.



- Accord arpégé de RÉ mineur premier renversement -

Les cadences

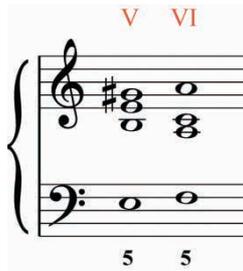
En littérature, on sépare les phrases par des ponctuations. En musique, on utilise des cadences. Une **cadence** (de l'italien *cadere* signifiant "choir") est un changement harmonique donnant à la phrase musicale une sensation de respiration comme la virgule ou de repos comme le point.

Elle s'établit sur une alternance entre des moments de tension puis de détente, reposant ainsi sur le principe traditionnel du système tonal dans lequel une suite harmonique est déterminée par la manière dont se résout la dissonance.

Directement lié au concept de cadence, la **tension** sera alors créée dès que l'on effectue une note différente de la tonique et pourra être plus ou moins forte, en fonction du degré occupé par la note. Ainsi, la **détente** sera amenée avec le retour à la tonique.

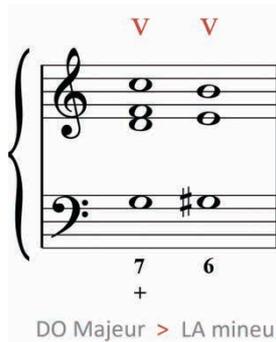
Il existe sept catégories de cadences dont trois perçues comme une respiration, les voici :

- La **cadence rompue**, la dominante est suivie de la sus-dominante (altérée ou non) et chiffrée 5 ou 6. La cadence est également rompue quand après la dominante il y a la sus-tonique chiffrée 5 suivie de la sous-dominante chiffrée 5 ou 6 ou encore de la médiate chiffrée 5 malgré que cette dernière soit moins usitée.



- Accord MI Majeur et FA Majeur -

- La **cadence évitée** se définit par un changement de tonalité lors d'un schéma de cadence rompue.

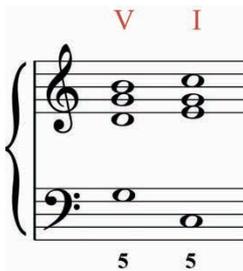


- La **cadence plagale** est une cadence s'ajoutant la plupart du temps à une cadence parfaite. Donc, après l'enchaînement V et I, on trouve pour cette cadence l'accord de la sous-dominante à l'état de fondamental ou renversé suivi de l'accord parfait de la tonique à l'état fondamental.

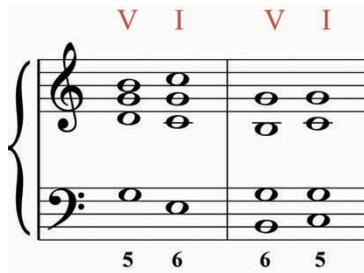


Voici maintenant les quatre cadences donnant une impression de repos :

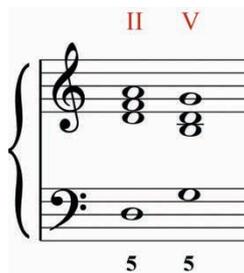
- La **cadence parfaite** désigne une phrase ayant, comme avant dernière harmonie, un accord parfait à l'état fondamental de la dominante ainsi qu'un accord parfait à l'état fondamental de la tonique comme dernier accord final.



- La **cadence imparfaite** implique que l'un des deux derniers (ou même les deux) accords cités pour la cadence parfaite soit à l'état de renversement.



- La **demi-cadence** indique cette fois-ci que la phrase est terminée sur un accord parfait à l'état de fondamental de la dominante.



- Et enfin la **cadence picarde** qui est une conclusion par un accord parfait Majeur dans une composition ayant une tonalité mineure pour tonalité principale.



La modulation

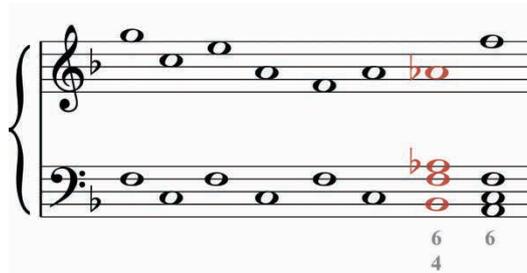
La plupart du temps, une œuvre commence et se termine dans la tonalité indiquée mais cela ne veut pas dire qu'il n'y aura pas de changement harmonique pendant le déroulement de celle-ci. C'est alors que la modulation entre en jeu.

La **modulation** désigne un changement de mode ou de tonalité sans interruption du discours musical. Ce changement se fait la plupart du temps avec à l'aide d'un ou plusieurs **accords préparatoires** créant un mouvement harmonique (pouvant être cadentiel) amenant progressivement la modification tonale ou modale. Toutefois, il est également possible que cela se fasse sans transition, rompant brutalement l'harmonie.

Les tons voisins et relatifs sont souvent utilisés pour moduler mais là encore rien n'oblige le compositeur à les exploiter, pouvant très bien faire une modulation d'une tonalité ayant deux dièses ou bémols de différence avec celle inscrite initialement.

Les modulations peuvent être **passagères** traduisant un changement bref. Il existe également ce que

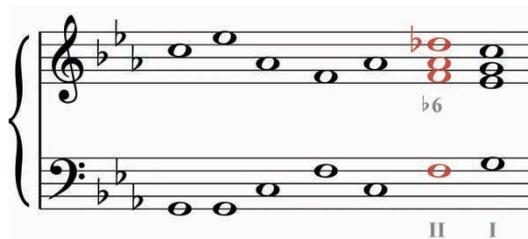
l'on appelle les **accords d'emprunts** qui, généralement constitués d'un seul accord, apparaissent pendant un court instant sans changer pour autant la tonalité ou le mode et peuvent appartenir à des tons éloignés.



- Modulation passagère (FA mineur) sur une portée en FA Majeur -

L'**accord de sixte napolitaine** (ou simplement la sixte napolitaine) désigne un accord parfait majeur à l'état de premier renversement (expliquant la sixte dans sa dénomination), emprunté (donc accord d'emprunt) au premier degré de la tonalité majeure située un demi-ton diatonique au-dessus de la tonalité courante.

Son appellation particulière est due aux musiciens napolitains du XVIII^e siècle qui l'employèrent abondamment afin d'éviter la quinte diminuée à cause du triton engendré par cet intervalle harmonique. En effet, comme en tonalité mineure le second degré comporte une quinte diminuée dans son harmonie, ils ont décidé de minorer la fondamentale de l'accord pour que l'intervalle devienne juste et que l'accord se transforme en triade majeure.



- Sixte napolitaine sur DO mineur -

La marche d'harmonie

Lorsqu'un **mouvement harmonique**, suite d'intervalles harmoniques, ascendant ou descendant ou qu'un dessin mélodique se répète tout en changeant de hauteur, on appelle cela une **marche d'harmonie**.

Pratique déjà employée depuis le contrepoint, le premier élément de cette marche est appelé le **modèle** et ceux d'après des **imitations**.

Deux cas possibles se présentent alors :

- La **marche unitonale** est une répétition avec un changement de degrés mais qui ne tient pas compte des intervalles harmoniques.

V I IV VII III VI II V I

6 5 6 5 6 5 6 5 5

DO Majeur

- Marche unisonale de DO Majeur -

- Pouvant être chromatique, la **marche modulante** définit une ou plusieurs imitations sur des degrés différents prenant en compte cette fois-ci chaque intervalle constituant le modèle en les équilibrant avec les altérations nécessaires.

V I V I V I V I I

6 5 6 5 6 5 6 5 5

DO Majeur > Si_b Majeur > LA_b Majeur > SOL_b Majeur > MI Majeur

- Marche modulante de DO Majeur -

Une **progression harmonique** est une série d'accords visant à établir une tonalité fondée en se déplaçant sur les différents degrés de celle-ci. Si ce procédé peut faire penser à la marche d'harmonie, il reste toutefois différent car il ne comporte pas forcément de motifs répétés et n'est pas spécifiquement ascendant ou descendant.

La quasi-totalité des musiques polyphoniques se construisent avec une progression harmonique.

I III VI IV

- Progression harmonique sur FA majeur -

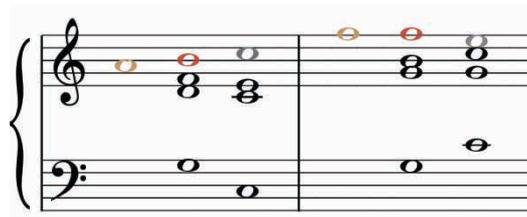
Le mouvement mélodique obligé

Un **mouvement mélodique obligé** est un cas particulier de mouvement mélodique, s'articulant autour d'une tension amenée à être détendue sur un degré précis. Si cette démarche était obligatoire dans les musiques anciennes de par une définition stricte des dissonances et des consonances, ce ne sera pas le cas pour les genres musicaux créés à partir du XIXe siècle. En effet, les constructions harmoniques et mélodiques étant depuis cette époque parfaitement libres, il est tout à fait possible de s'en dispenser même si la plupart des musiques tonales modernes continue malgré tout à structurer leurs mélodies à l'aide de ces mouvements mélodiques obligés.

Ce mouvement comprend trois notes consécutives :

- La **note attractive** est la note responsable de la tension harmonique. Elle est étrangère à l'accord, créant ainsi une dissonance et pourra être placée soit sur un temps fort ou une partie forte de temps, soit sur un temps faible ou une partie faible de temps.
- La **note préparatoire** est la manière d'introduire la note attractive d'un mouvement obligé. En principe, cette note est à l'unisson avec la note attractive cependant, la préparation peut être réalisée par mouvement conjoint.
- La **note résolutive** est la manière d'amener la détente après une note attractive. Si la présence de la note préparatoire n'est pas toujours nécessaire, la présence de la note résolutive, est en revanche indispensable.

Cette **résolution** peut être soit **régulière**, comportant une détente amenée conformément à ce que peut attendre l'auditeur par une seconde majeure ou mineure, ascendante ou descendante. Soit une **résolution irrégulière**, détente inhabituelle provoquée par l'unisson ou par l'augmentation ou la diminution d'un demi-ton (diatonique ou chromatique) ou d'un ton. C'est ainsi qu'en cas de résolution irrégulière, la note résolutive peut être également la note attractive du mouvement mélodique obligé suivant, la résolution entraînant une nouvelle tension.



- Mouvements mélodiques obligés -

III - LA DURÉE

Le temps et la musique

Si le temps est une donnée fondamentale à la vie, il en va de même pour la musique qui en a besoin pour se construire et se développer. Le septième art a d'ailleurs apporté de nouvelles perspectives au temps dit "existentiel". Car si l'Homme ressent au jour le jour le temps passer (conscientiel), via la musique, il aura appris à se mouvoir de lui, le façonner mais aussi le structurer (idéal).

- Le rythme

Défini à l'origine par le retour à un intervalle régulier d'un phénomène naturel comme les saisons et les marées ou d'un fait inhérent aux êtres vivants comme la marche et les battements du cœur, le **rythme** est devenu avec la musique un élément de connexion en amenant les sons et l'Homme à l'**isochronie** (phénomènes de différentes sources produits simultanément et réitérés à intervalle régulier), ce dernier se synchronisant instinctivement à la boucle sonore. Cependant, si cet élément associant les mathématiques à l'art nous semble logique doit être précisément déterminée et mesurée, cela est pourtant récent. Ce n'est en effet qu'à partir de la moitié XIIIe siècle que les codifications relatives à la durée furent construites. En sachant que ce n'est qu'au XVIIe siècle que la relation entre les figures de notes que nous connaissons aujourd'hui, sera établie. Avant cela, des indications pouvaient être inscrites sur les compositions mais on laissait une grande liberté aux interprètes qui, sans référence, exécutaient la partition avec plus ou moins de régularité.

Notation rythmique des siècles précédents

Lorsque la polyphonie eut atteint trois voix indépendantes, l'organisation du rythme fut devenue cruciale : il fallait pouvoir obtenir une meilleure précision de la durée des notes notamment lors des superpositions d'intervalles. Alors s'il faudra attendre la Renaissance pour que la battue soit régulière et donc que chaque figure soit quantifiée, le plain-chant va toutefois s'enrichir en prenant une nouvelle forme et devenir au XIIIe siècle, le **cantus mensuratus** (*plain-chant mesuré*). En effet, les compositeurs de l'école de Notre-Dame codifièrent la durée à l'aide de figures de valeurs proportionnelles, dites brèves et longues. Voici le rapport de chacune d'elle :

La **double longue** = deux longues parfaites

La **longue parfaite** = trois brèves

La **brève parfaite** = trois semi-brèves

La musique étant en occident, avant l'Ars Nova, uniquement ternaire, les figures devenaient imparfaites et donc binaire selon le contexte rythmique. Ainsi, si une brève est placée entre deux longues, la première sera **imparfaite**, équivalant donc à deux brèves, et la deuxième sera parfaite. Lorsqu'il y a deux brèves entre deux longues, la première est parfaite et la seconde est **imparfaite**, alors équivalente à deux semi-brèves.

Cette première étape d'écriture du rythme sera qualifiée de **notation proportionnelle** et sera accompagné d'une modalité rythmique comprenant un système de six modes. Ensemble de figures de note, ces modes rythmiques regrouperont la plupart des situations rencontrées dans les compositions de l'époque et s'établiront de la façon suivante :

Mode 1	Longue / brève
Mode 2	Brève / longue
Mode 3	Une longue / deux brèves
Mode 4	Deux brèves / une longue
Mode 5	Trois longues
Mode 6	Trois brèves

Les motifs rythmiques de ces différents modes vont alors se répéter pouvant créer une isorythmie ou changer de mode.

Les silences étaient indiqués par un **fractio modi**, simple trait vertical plus ou moins grand en fonction de la durée de l'abstention.

Des appoggiatures étaient possible à l'aide de **plique**, figure à double hampe pouvant être ascendante si la première était plus petite ou descendante si inversement.

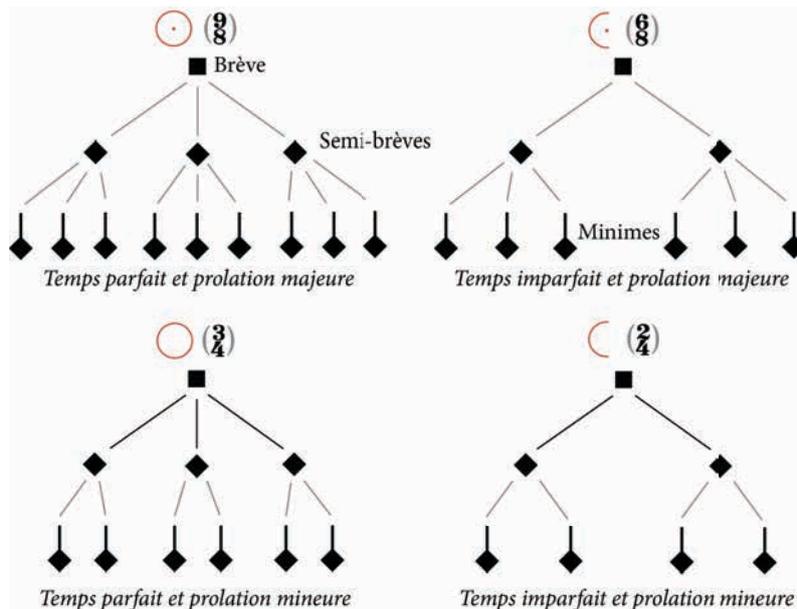
Ensuite, comme pour la liaison de prolongation, deux valeurs brèves peuvent se regrouper pour former une nouvelle durée.

Après un début de siècle où les ligature se différençiaient selon les rythmes exprimés, le théoricien Francon de Cologne va, à partir de 1260, affecter définitivement une figure de note à une valeur de durée, clôturant ainsi la modalité rythmique au profit de la **notation mensuraliste**, encore usitée de nos jours.

Désormais, quatre figures de note sont possibles : la maxime, la longue, la brève et la semi-brève. Malgré une hiérarchisation fixe, le rapport de proportion sera encore déterminé par la composition. Les premières indications précisant comment les figures étaient divisée au sein d'une œuvre seront créées au XIVe siècle et seront regroupé sous le terme **prolation** (également employé pour désigner le type de division de la semi-brève).

Prémisse de ce qui deviendra plus tard le chiffrage de mesure, quatre signes de mensuration pouvait être indiqué :

- Le mode maxime : parfait ou imparfait selon que la maxime se divise en trois ou en deux longues.
- Le mode : parfait ou imparfait selon que la longue se divise en trois ou en deux brèves.
- Le temps : symbolisé par un cercle s'il est parfait (la brève se divise en trois semi-brèves) ou par un demi-cercle s'il est imparfait (la brève se divise en deux semi-brèves).
- La prolation : symbolisé par un point au centre d'un cercle si elle est majeure (division de la semi-brève par trois minimes) ou un point au centre d'un demi-cercle si elle est mineure (division de la semi-brève par deux minimes).



- Ancien système métrique -

Pour la première fois, les divisions binaires furent pensées de la même manière que les divisions ternaires. Cependant, si ce système des proportions est plus évolué et précis, il restera encore perfectible de par sa complexité. En effet, une mélodie peut alors aboutir à une exécution rythmique très différentes selon le chiffrage, rendant les divisions binaires ou ternaires, mais aussi selon les figures de notes pouvant, en fonction de leurs places respectives, être parfaite ou imparfaite.

Les silences deviendront eux aussi déterminée et la durée de l'abstention sera proportionnelle aux différentes figures de notes longue et moyenne existantes.

Equivalents	XVe siècle	XVIIe siècle
Maxime		
Longue		
Brève	I	■
Semi-brève	▪	■
Minime	▪	■
Semi-minime	∩	∩
Fusa	∩	∩
Semi-fusa	∩	∩

- Evolution esthétique des silences -

On peut alors percevoir l'origine du bâton de pause, de la pause à travers les signes utilisés pour les silences proportionnels à la brève et à la semi-brève.

Au XVe siècle, le papier ayant remplacé le parchemin, les figures de notes sont évidées afin de ne pas transpercer le support avec trop d'encre. En effet, la multiplication des moulins à papier au XIVe siècle et l'abaissement des prix de revient ont provoqué à la fin du Moyen Âge le rapide déclin

du parchemin dans l'usage courant.

Cette **notation blanche** coexistera alors avec la **notation noire**, écriture jusqu'alors employée qui restera présente tout en fusionnant progressivement avec la nouvelle. Ainsi, les figures longues et moyenne seront creuse et les courtes et très courte seront pleine.

Par ailleurs, le nombre de figures de note est doublé. En plus de la maxime, de la longue, de la brève et de la semi-brève, il y a à présent la minime, la semi-minime, la fuse ainsi que la semi-fuse.

	XIIIe siècle	XIVe siècle	XVe siècle	XVIIe siècle
Maxime				
Longue				
Brève				
Semi-brève				
Minime				
Semi-minime				
Fusa				
Semi-fusa				

- Evolution esthétique des figures de note -

Concernant la notion de tempo, elle n'était à cette époque pas défini et ne le sera qu'avec l'invention du métronome. Malgré tout, une unité de temps absolu proche de la seconde permettait d'interpréter les valeurs rythmiques : le **tactus**.

Un tactus se divise en deux moments : l'abaissement de la main (*positio*) puis son élévation (*elevatio*). Il est possible de distinguer les temps réguliers (*tactus simplex*) qui se divise par deux, des temps inégaux (*tactus inaequalis*) où la *positio* est deux fois plus longue que l'*elevatio*.

Les diminutions du tactus à la semi-brève (soit les 2/3 de sa durée) apparaitront par la suite nommé *tactus minor* ainsi que la diminution par deux nommée *tactus celerior*. Lorsque le temps n'est pas diminuée il sera alors qualifié de *tactus major* (ou *tactus tardior*).

Au fur et à mesure que les siècles passent, la figure de note correspondant au tactus devient de plus en plus brève. En effet, au XIIIe siècle, celui-ci correspondait à la longue et changera progressivement pour, à partir du XVIIe siècle, devenir la semi-minime, la noire employée de nos jours. De ce fait, la ronde tient son origine de la semi-brève ce qui nous permet alors de déduire que désormais la minime est la blanche, la semi-minime déjà énoncée est la noire, la fuse est la croche et la semi-fuse est la double croche. Les figures plus courtes ne seront inventées qu'au XVIIIe siècle dans les formes et les intitulés que nous connaissons.

L'imprimerie

Pendant la Renaissance, la musique liturgique prend un essor considérable grâce à l'édition musicale. En effet, l'institution ecclésiastique souhaitant étendre la diffusion des partitions et textes sacrés chantée en plain-chant, elle décida d'effectuer des recherches sur l'impression.

Et c'est en 1473 que la première impression de partition avec des caractères mobiles voit le jour, cependant, les portées sont encore ajoutées à la main.

Il faudra attendre trois ans plus tard pour que l'on imprime les portées (en rouge) en plus des notes (en noir). L'impression faite ainsi en deux fois, elle portera le terme de double tirage.



- Messe Agatange du livre de la collégiale St Jean (XVe siècle) -

La première partie du XVIe siècle marquera le passage en tirage simple avec le recueil de madrigaux (œuvres vocales) de Cipriano de Rore comme première impression. C'est également à cette époque que se formalise l'esthétique des notes avec la propagation de l'art gothique en France et de la notation blanche. En effet, dépendant de l'origine de la plume mais également de sa taille ainsi que de sa tenue, l'écriture manuscrite différait selon les pays et les époques. On retrouvera principalement deux esthétiques neumatiques : l'**écriture latine** (France, Italie) avec laquelle les neumes étaient réalisées à l'aide d'une plume d'oie taillée en pointe tenue à la verticale, ce qui donna des notes pleines en forme de carrée ; et l'**écriture gothique** (Allemagne) sous laquelle la plume est coupée droite et tenue de façon oblique afin de dessiner des têtes de note creuse en forme de losange.



- Partitions de Cipriano de Rore (1501) -

En effet, en 1528, l'imprimeur Pierre Attaignant améliore grandement l'édition musicale en apportant à l'impression par caractères mobiles plus de précision et une exécution en une seule opération. Chaque élément typographique fournit alors une note et son fragment de portée correspondant. Ce procédé surviva aux innovations ultérieures jusqu'au cœur du XVIIIe siècle et lui permettra en 1538, de devenir libraire et imprimeur de partitions pour le roi François Ier. C'est à partir du siècle suivant que la tête des notes commença à s'arrondir à l'impression, s'adaptant à l'évolution esthétique de l'écriture manuscrite.



- Extrait d'une cantate pour soliste du XVIIe siècle -

Si l'impression remplacera définitivement les moines copistes, la fonction restera, en musique, une activité parallèle.

Employé à la demande par un compositeur, le **copiste** se doit d'être capable de réécrire proprement ce que l'artiste a fait au brouillon, allant jusqu'à proposer des modifications si besoin. Il peut également retranscrire sur papier ce qui aura été joué simplement en écoutant et peut parfois être missionné de réduire une **partition d'orchestre** (partition utilisée par le chef d'orchestre, comportant la totalité des instruments d'un orchestre) en une partition à un ou deux instruments, recopiant ainsi toute la ou les portées désirées.

Ne répondant donc pas aux mêmes besoins que les imprimeurs, les deux professions cohabitèrent sans aucun problème jusqu'au XVIIIe siècle. Ensuite, l'activité de copiste viendra petit à petit à disparaître.

ANECDOTES -----

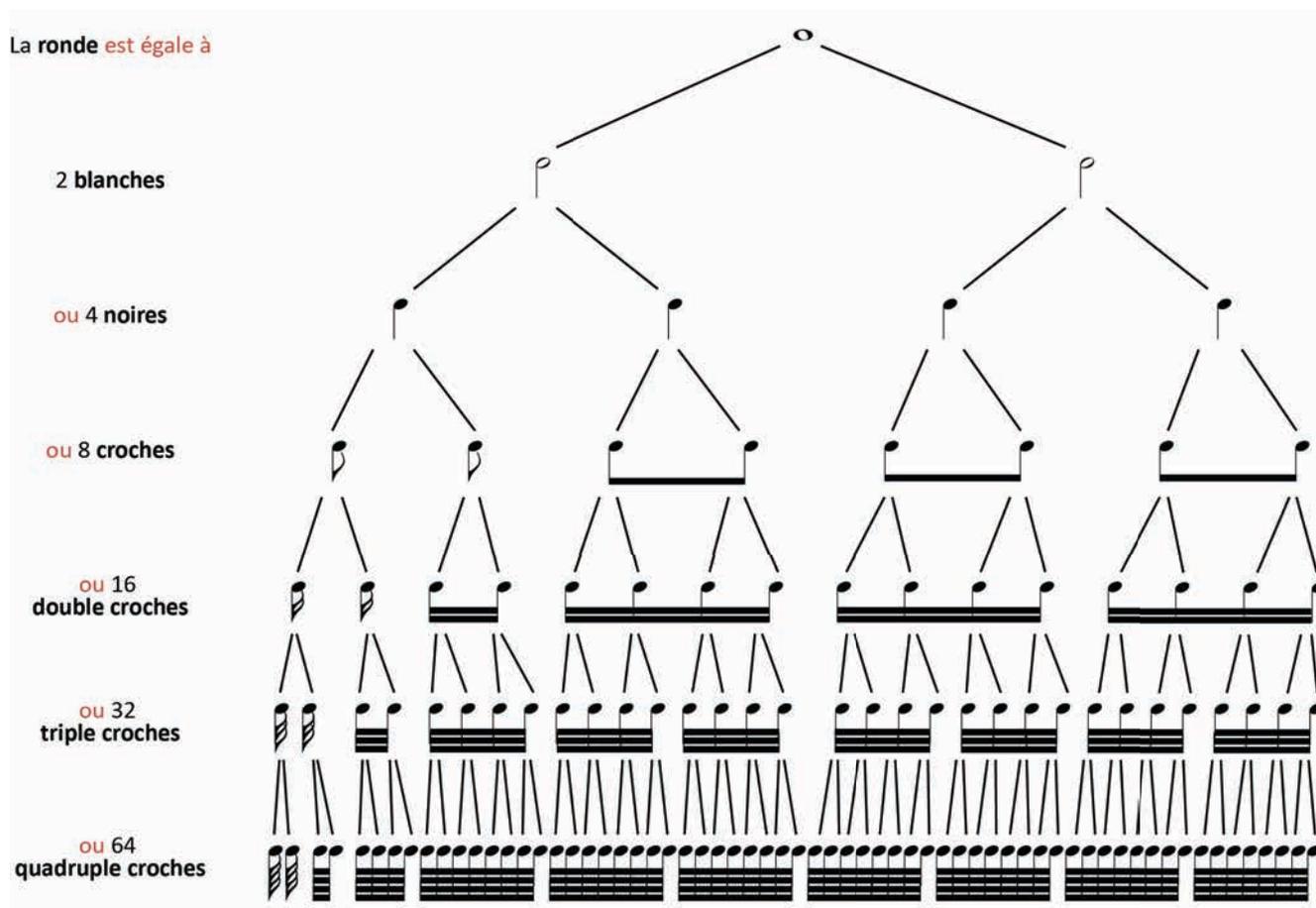
Jean-Jacques Rousseau, écrivain, philosophe et musicien fut, en 1750, copiste après avoir abandonné ses activités de secrétaire et précepteur et ce, gagnant ainsi en indépendance. De même que Jean-Philippe Rameau, compositeur et théoricien français du XIXe siècle gagnait sa vie en étant copiste quand il avait trente ans et devint célèbre pour ses compositions à cinquante ans.

- Les figures de notes

La **figure de note**, appartenant à la deuxième propriété définissant une note, est la représentation de la durée d'une note par sa forme qui, à l'exception de la ronde, est composée de deux parties : la **tête**, pleine ou creuse et la **hampe** (de l'ancien français *hanste* signifiant "lance"), barre verticale reliée à la tête. Cette dernière partie contiendra, lorsque la figure est plus petite que la noire, contenir un ou plusieurs **crochets**, extensions courbées de la hampe.

Au total sept formes sont possibles : La ronde, la noire, la croche, la double croche, la triple croche et la quadruple croche (la quintuple croche a existée pendant l'époque classique mais est inusitée de nos jours).

Voici un schéma représentant toutes les formes possibles des figures de notes :



Comme nous pouvons le constater, la ronde est la figure de note avec la durée la plus importante. Elle est ainsi l'unité de référence que l'on fractionne afin d'obtenir des durées plus courtes. Chaque figure représente donc une fraction bien précise que l'on associera à un nombre de temps par la suite.

Voici donc le rapport de ces divisions sous forme fractionnaire :

- Une ronde = 1
- Une blanche = 1/2
- Une noire = 1/4
- Une croche = 1/8
- Une double croche = 1/16
- Une triple croche = 1/32
- Une quadruple croche = 1/64

Ces divisions succinctes offrent ainsi un éventail de choix permettant, dans n'importe quel contexte, toutes les variations rythmiques possibles. En sachant que ce sera ce même rapport qui sera également employé pour définir l'unité de temps du chiffre de mesure.

Il ne faut surtout pas faire d'association de temps avec les figures de notes ou les silences car chaque valeur peut changer en fonction du chiffre de mesure. Le seul élément qui doit être assimilé est la hiérarchisation et la proportionnalité de ces ensembles.

Une figure de note valant le double de la ronde fut utilisée autrefois : le **carré**. Cependant, tout comme son équivalent de la famille des silences le **bâton de pause**, sa trop grande longueur fit que peu de personnes l'employèrent et elle finit par disparaître des usages d'écriture.



- Le carré et le bâton de pause -

La ligature

Signe de la notation proportionnelle, la **ligature** est usitée dans l'écriture neumatique à partir de la fin du Moyen Âge afin de fusionner en groupe rythmique ou mélodique deux ou plusieurs notes correspondant à une seule syllabe du texte ou constituant une formule distincte. Au cours du XVI^e siècle, la notation proportionnelle s'estompe, cependant, les ligatures perdureront avec la **notation mensurale** apparue vers 1620, sous la forme que nous connaissons à présent. Cette nouvelle notation permettra au rythme de s'émanciper du système modal ecclésiastique et de se décomposer en plusieurs figures indépendantes, représentant une durée fixe. Ainsi, la hauteur des notes n'aura plus aucune influence sur leurs durées et la fonction des ligatures n'est donc plus la même. Désormais, elle sont devenues un élément permettant de simplifier la lecture, reliant les croches, les doubles croches et toutes les figures de notes ayant un crochet, entre elles.



- Ligatures sur figures de même valeur -

Cependant, cette liaison de notes ne change désormais plus rien au rythme et donc à l'interprétation. La ligature est ainsi souvent disposée afin d'améliorer la distinction des temps, quand la situation le permet. En sachant que s'il est possible de relier plusieurs figures de même type, rien n'empêche, par exemple, de lier une croche avec deux doubles croches.



- Ligatures sur plusieurs figures de valeur différente -

Dans la musique vocale, lorsque chaque note est affectée à une syllabe différente, il sera d'usage de ne pas lier les figures entre elles. Et quand une même syllabe est affectée à plusieurs notes, l'emploi de la ligature est de rigueur.

Quand une hampe est accrochée sur le côté droit de la note et positionné au-dessus de la tête de note, la **hampe** est **supérieure** et à l'opposé, quand elle est positionnée à gauche et en-dessous de la tête de note c'est une **hampe inférieure**. Dans cette dernière configuration, s'il y a des crochets, ils resteront toutefois orientés vers la droite.

Pour faciliter la lecture et limiter les débordements à l'extérieur de la portée, on utilise la hampe supérieure lorsque la tête de la note se trouve dans la partie inférieure de la portée, c'est-à-dire en dessous de la troisième ligne, et la hampe inférieure dans le cas inverse. En sachant que sur la ligne de démarcation, les hampes seront inclinées vers le haut quand au moins deux figures sont à crochets et liées par une ligature et que l'une d'elle est en dessous de la troisième ligne. Sinon, elles seront toujours inclinées vers le bas.

De plus, lorsque deux voix sont écrites sur la même portée, la direction des hampes permet de clairement les distinguer en attribuant un sens pour chacune d'elles.

Lorsque plusieurs notes sont jouées simultanément et reliées à une seule hampe, sa direction dépendra des notes situées aux extrémités. En effet, si la note est un MI sur la première ligne et que la plus aigu est un SI troisième ligne, la hampe sera dirigée vers le haut. De plus, si deux notes sont conjointes, un décalage horizontal sera requis afin que la lisibilité ne soit pas ternie pas cette situation. Dans ce cas, la note la plus grave sera à gauche de la hampe et la note la plus aigu à droite.

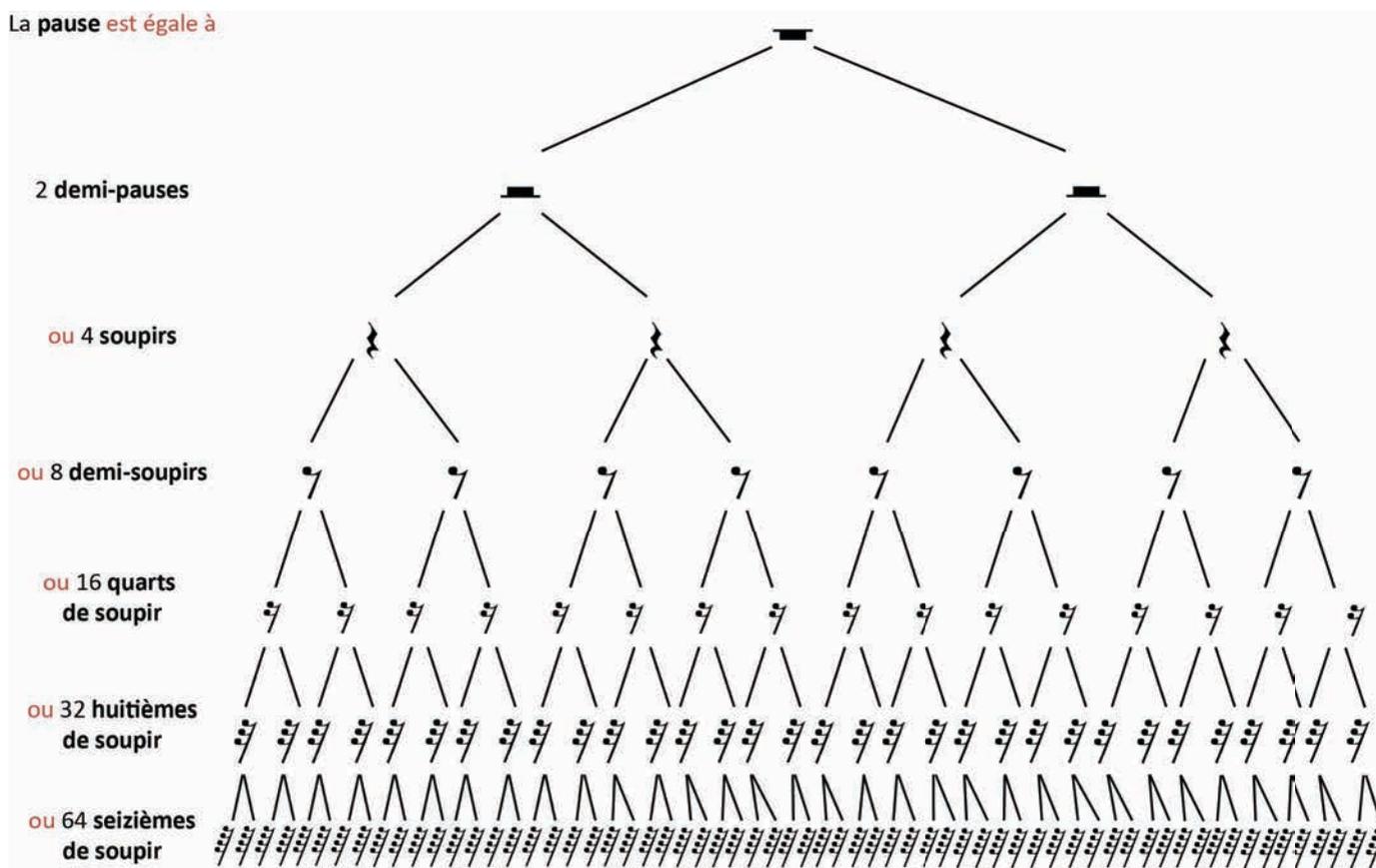


- Accords avec hampe -

- Les silences

Les **silences** représentent un ensemble de signes donnant tous le même résultat : l'abstention de son de l'instrument. La différence entre chacun des silences sera donc définie par la durée de cette abstention.

Organisée de la même manière que les figures de notes, voici la famille des silences :



La pause est l'unité de référence de cette famille que l'on va, de la même manière que la ronde, fractionner dans le but d'obtenir des silences plus courts.

Si les silences permettent d'aérer la musique c'est également une notion très importante dans la composition pour donner la respiration aux instruments à vents ou tout simplement donner un temps de repos aux musiciens pour qu'ils puissent se replacer et relâcher l'effort pendant un court instant.

Quand une pause est inscrite seule dans une mesure, elle indique que la mesure entière est silencieuse quel que soit le chiffre.

Le point et le double point de prolongation

Le **point de prolongation** est un symbole permettant d'obtenir des valeurs en tiers. En effet, il affecte la figure de note ou le silence qui lui précède en lui ajoutant la moitié de sa valeur primitive.

Voici les différentes applications du point et le **monnayage** (remplacement d'une durée équivalente par un ensemble de figures plus courtes) résultant :

La ronde pointée		= trois blanches	
La blanche pointée		= trois noires	
La noire pointée		= trois croches	
La croche pointée		= trois double croches	
La double croche pointée		= trois triple croches	
La triple croche pointée		= trois quadruple croches	

Et maintenant l'application du point sur les silences :

La pause pointée		= une pause + une demi-pause	
La demi-pause pointée		= une demi-pause + un soupir	
Le soupir pointé		= un soupir + un demi-soupir	
Le demi-soupir pointé		= un demi-soupir + un quart de soupir	
Le quart de soupir pointé		= un quart de soupir + un huitième de soupir	
Le huitième de soupir pointé		= un huitième de soupir + un seizième de soupir	

Le **double point** fonctionne de la même manière en permettant cette fois-ci d'obtenir la moitié de la moitié :

Une blanche double pointée



est égal à

une blanche, une noire et une croche



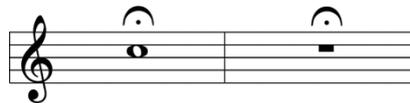
ou sept croches.



Le point d'orgue et le point d'arrêt

Le **point d'orgue** permet de suspendre le temps. En effet, quand une note se voit attribuer un point d'orgue, la durée de cette note peut être prolongée aussi longtemps que le souhaite l'interprète.

Pour les silences, il est possible d'obtenir de la même manière un arrêt prolongé déterminé par le musicien. Le symbole prend cette fois-ci le nom de **point d'arrêt**.



- Point d'orgue et point d'arrêt -

L'origine du terme point d'orgue est une mauvaise traduction des mots latins *punctum organi* qui désignait dans un organum, le moment où commençait la **clausule**, section en déchant servant de conclusion. La voix grave tenait sa note aussi longtemps que possible tandis que les autres développaient des ornements en valeurs brèves.

Avec les siècles, l'expression s'est mise à désigner la vocalise du teneur soliste et ce, jusqu'au XIXe siècle. Ensuite, le point d'orgue désigna reçu la définition que nous connaissons aujourd'hui.

La liaison de prolongation

Permettant à une note de durer sur plusieurs mesures sans être rejouée, la **liaison de prolongation** est une notion récurrente dans l'écriture.

Représentée sous forme de ligne reliant deux notes de même hauteur mais de mesure différente, la durée de ces deux notes est additionnée.

Il est également possible avec ce système de créer des valeurs d'un temps + 1/4 de temps contrairement au point qui n'ajoute que la moitié de la note affectée.

Dans les deux cas cités ci-dessus, il faut ainsi jouer la première note et la faire durer sur la valeur supplémentaire soumise par la liaison de prolongation.



- Liaisons de prolongation -

Cette liaison peut aussi permettre de faire durer une note alors que le discours se poursuit et ceci même sur plusieurs mesures. Ce cas de figure, uniquement destiné aux instruments polyphoniques, demandera alors à l'instrumentiste de conserver l'action exercée sur la note pendant qu'il joue la suite de la mélodie. En fonction de la situation et de l'instrument, diverses méthodes spécifiques pourront être employées comme avec le piano où la pédale una corda peut être actionnée, ou encore pour un instrument à cordes pincées la note peut dans certain cas, être une corde jouée à vide et laissée en vibration.

- Organisation temporelle de la musique

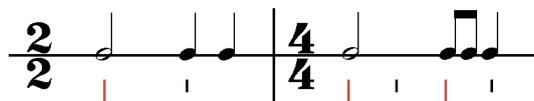
En musique, le temps peut se décomposer en deux systèmes métriques différents : le système binaire et le système ternaire :

- Le **système de temps binaire** est une décomposition du temps par deux. Aussi, dans une partition, ce système est écrit avec des mesures simples.
À l'écoute, on peut ressentir un mouvement vertical, de bas en haut.
- Le **système de temps ternaire** est une séparation du temps par trois. C'est pourquoi des mesures composées sont utilisées pour le système ternaire.
Quand on l'entend, une sensation de mouvement circulaire se fait ressentir.

Les temps

Nous avons vu précédemment que la hauteur se mesurait en ton et en demi-ton. Concernant la durée, elle se mesure en **temps**. Ainsi, nous retrouvons des mesures à 2 temps, 3 temps et 4 temps. Chaque temps, qu'il soit binaire ou ternaire, contient une accentuation bien précise :

- Le **temps fort** est toujours le premier temps d'une mesure. Mais il est également, pour les mesures à 4 temps, le troisième temps.



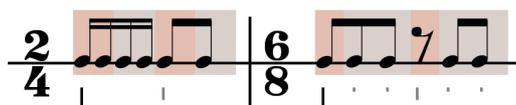
- Temps fort pour un chiffrage 2/2 et 4/4 -

- Le **temps faible** est le deuxième et le troisième temps des mesures à 3 temps.



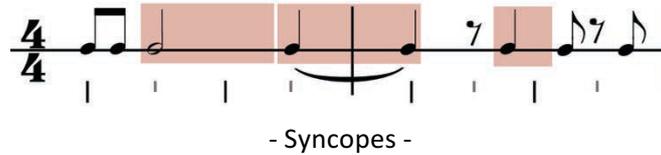
- Temps faible pour un chiffrage 3/2 et 4/4 -

Ensuite, en fonction du système de temps, chaque temps pourra soit se diviser en deux parties si ce sont des **temps binaires** soit en trois si ce sont des **temps ternaires**. Pour une mesure simple, la première partie sera la **partie forte** et la seconde partie du temps la **partie faible** et pour une mesure composée, un temps comportera également une partie forte mais deux parties dites faibles.

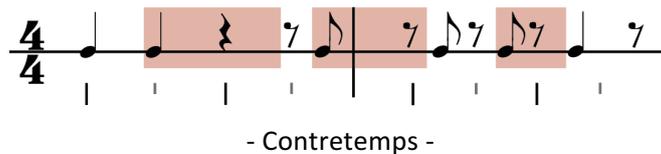


- Parties fortes et faibles pour un chiffrage 2/4 et 6/8 -

Une **syncope** est une note attaquée sur un temps ou une partie faible et prolongée sur le temps ou la partie forte suivante.



Reprenant le même contexte, un **contretemps** est également une note attaquée sur un temps ou une partie faible mais elle est cette fois-ci suivie d'un silence sur le temps ou la partie forte d'après.



Perçus par l'auditeur comme un déplacement de l'accent rythmique attendu, la syncope et le contretemps créés en conséquence une sensation de décalage du rythme.

La battue de pulsation

Il est question de **pulsation** quand un battement est régulier soit de manière naturelle (pulsation cardiaque) ou soit artificiel (métronome). La pulsation est la première approche dans la reconnaissance rythmique. En effet, il n'est pas question d'un décompte de temps mais d'une simple perception des **levées**, anciennement nommées par les grecques arsis en grec et des **frappés** anciennement nommés thésis.

On bat donc la pulsation par simple ressenti sans aucune autre approche technique que cette distinction entre la lourdeur du frappé et la légèreté de la levée, c'est pourquoi la battue de pulsation est souvent le premier exercice dans l'initiation aux rythmes.

Pour comprendre simplement comment battre la pulsation, il suffit d'écouter de la musique entraînante et de laisser son corps réagir. Instinctivement votre tête va se mettre à bouger : vous battez la pulsation.

Le métronome

Un **métronome** (du grec *metronomos* désignant le magistrat contrôleur des poids et mesures à Athènes) est un instrument donnant de manière auditive ou visuelle le tempo et donc la vitesse précise à laquelle doit être jouée une musique.

Il est utilisé dans les métiers de l'acoustique (ingénieur du son, sound designer...) et dans l'étude de partitions. En effet, dans l'apprentissage d'un morceau de musique, s'exercer avec le métronome permet d'adapter la vitesse à sa capacité du moment et d'améliorer sa rigueur rythmique. Ainsi, en augmentant progressivement le tempo, on peut atteindre au fur et à mesure la vitesse demandée. C'est une activité indispensable pour tout instrumentiste.



- Métronome mécanique -

Le métronome mécanique est constitué d'un mécanisme d'horlogerie à échappement, d'un balancier gradué dont le nombre de battements (c'est-à-dire les pulsations) par minute peut être défini par un contrepoids mobile coulissant.

En effet, chaque graduation du balancier indique une subdivision de la minute. Par exemple, le nombre 60 signifie soixante pulsations par minute, soit un battement chaque seconde.

C'est en 1696, partant du principe qu'un fil lesté se balance par mouvements **isochrones** (en horlogerie, ce terme signifie que la durée des balancements est indépendante à leurs amplitudes) et remarquant que la vitesse des oscillations dépendent de la longueur du fil (plus le fil est court, plus le balancement est rapide), qu'Étienne Loulié met au point un premier métronome gradué de deux mètres de hauteur. Cependant, les battements étant muets, les yeux étaient seul juge de la régularité pour prendre la pulsation avec précision sur cet appareil visuel, percevant simplement le moment où le fil est exactement à la verticale. De plus, le mouvement du fil n'étant pas accompagné d'une mécanique, est en constante diminution.

Ce n'est qu'en 1812, à Amsterdam, que l'horloger Dietrich Nikolaus Winkel, crée le métronome traditionnel à pulsation audible. N'ayant toutefois pas protégé son invention, elle fut brevetée en 1816 par l'Allemand Johann Nepomuk Maelzel.

Et c'est ensuite au cours de la deuxième moitié du XXe siècle que les métronomes électroniques apparurent.

Ils ont l'avantage d'être moins encombrant et de ne pas se fausser contrairement au métronome mécanique qui, si le balancier est légèrement endommagé, devient irrégulier. Il n'a également pas besoin d'être remonté mécaniquement. Il est cependant nécessaire de changer les piles mais la consommation étant très faible, la tâche est rare.



- Métronome électronique -

Le tempo et le mouvement métronomique

Deux notions de vitesse sont définies dans une partition : le chiffrage de mesure indiquant la valeur de chaque figure de notes et le tempo ou le mouvement métronomique, représentant la vitesse générale du morceau.

Si ces deux derniers termes sont souvent confondus il est toutefois nécessaire de les distinguer.

Information située en début de partition, au-dessus de la première mesure, le **tempo** indique le nombre précis de pulsation par minute. Précédent le nombre, une figure de note est inscrite et désigne l'**unité de temps**, figure correspondant à chaque temps, à laquelle la battue est faite.



- Indication du tempo sur partition -

Le **mouvement métronomique** s'écrivant avec un adjectif italien n'est, contrairement au tempo, pas strict et permet une certaine liberté en délimitant simplement une tranche de vitesse dans laquelle l'œuvre doit être jouée. Cette indication était celle utilisée avant l'invention du métronome comme il n'y avait aucun moyen de connaître avec précision le nombre de pulsation par minute.

Voici ainsi les mouvements métronomiques possibles avec le tempo équivalent :

Terme	Abréviation	Signification	Tempo
<i>Largo</i>		Large, lent	= 40-60
<i>Larghetto</i>		Un peu moins lent que largo	= 56-64
<i>Lento</i>		Lent	= 52-68
<i>Adagio</i>		Un peu moins lent que lento	= 60-80
<i>Andante</i>	And ^{te}	Modéré (allant)	= 72-80
<i>Andantino</i>	And ^{ino}	Un peu moins lent	= 78-84
<i>Moderato</i>	Mod ^{to}	Modéré	= 88-112
<i>Allegretto</i>	All ^{to}	Un peu moins vif que allegro	= 100-128
<i>Allegro</i>	All ^o	Allégre	= 112-132
<i>Vivace</i>		Vif	= 132-140
<i>Presto</i>		Rapide	= 140-200
<i>Prestissimo</i>	Prest ^{mo}	Extrêmement vite	= >188

Des adverbes peuvent être ajoutés afin de donner davantage de précision :

Terme	Signification
<i>Assai</i>	= Beaucoup
<i>Molto</i>	= Beaucoup
<i>Molto più</i>	= Beaucoup plus
<i>Non molto</i>	= Pas très
<i>Non tanto</i>	= Pas autant
<i>Non troppo</i>	= Pas trop
<i>Più</i>	= Plus
<i>Poco</i>	= Peu
<i>Poco a poco</i>	= Peu à peu
<i>Quasi</i>	= Presque
<i>Un poco più</i>	= Un peu plus

Le mouvement peut être également altéré pendant la lecture. Ainsi, pour accélérer le mouvement nous aurons ces termes inscrits :

Terme	Signification
<i>Animato</i>	= Animé
<i>Accelerando</i>	= Accélération
<i>Doppio</i>	= Le double
<i>Più moto</i>] = Plus de mouvement
<i>Più mosso</i>	
<i>Stretto</i>	= Serré

Pour ralentir le mouvement nous aurons cette fois-ci :

Terme	Abréviation	Signification
<i>Rallentando</i>	<i>rall.</i>	= En ralentissant
<i>Ritardando</i>	<i>ritard.</i>	= En retardant
<i>Ritenente</i>	<i>rit.</i>	= En retenant
<i>Slargando, allargando</i>	<i>slarg., allarg.</i>	= En élargissant

Et pour rompre la marche régulière du mouvement :

Terme	Abréviation	Signification
<i>Ad libitum</i>	<i>ad lib.</i>	= A volonté
<i>A piacere</i>		= A plaisir
<i>Ritenuto</i>		= Retenu
<i>Rubato</i>		= Sans rigueur
<i>Senza tempo</i>		= Sans mesure

Après qu'un effet ait affecté le mouvement métronomique, une indication viendra signaler le retour à l'état initial :

Terme	Abréviation	Signification
<i>Tempo</i>	T°] = Au mouvement
<i>A tempo</i>	a T°	
<i>1° tempo</i>		= Premier mouvement
<i>Lo stésso tempo</i>]	= Le même mouvement
<i>I stésso tempo</i>		

Il est possible d'avoir les deux types d'indication de vitesse notamment avec les partitions du XXe et XXIe siècle.

Moderato (♩ = 108)



- Indication du mouvement et du tempo -

Il est possible que la vitesse d'une œuvre soit au cours de la partition modifiée de manière durable. Dans ce cas, le **changement de mouvement métronomique** ou **de tempo** sera inscrit au-dessus de la mesure à laquelle la modification doit être prise en compte.

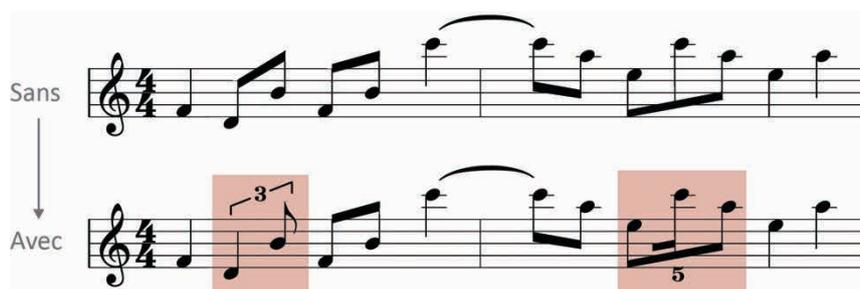
Si la plupart du temps une œuvre est composée d'un seul tempo, il peut arriver que cela ne soit pas le cas et qu'elle contienne deux ou plusieurs tempis. Dans ce cas, au moins deux instrument ou voix vont exécuter leur partie à une vitesse différente et l'ensemble rythmique de cette composition prendra le nom de **polytempi**.



- Polytempi sur deux portées -

L'exécution parfaite n'étant pas obligatoirement tenue à chaque prestation, l'**agogie** (du grec *agoge* signifiant "direction") désigne les légères modifications de rythme ou de tempo dans l'interprétation d'une œuvre que le musicien a pu faire. Mais il est également possible de retrouver des indications sur la partition invitant en amont le musicien à humaniser l'exécution du discours musical. Le caractère rubato est bon un exemple agogique exercé sur le tempo. Pour le rythme, voir ci-dessous :

Sans



Avec

Les mesures

Une **mesure** représente une zone délimitée contenant un groupe de valeurs rythmiques. Cette zone se délimite par des **barres de mesure**, disposées verticalement sur la portée avant et après la zone.

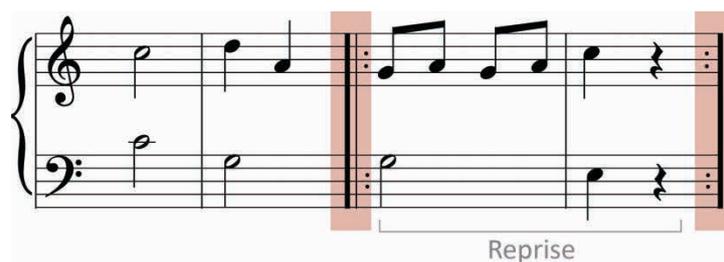
La spécificité de ces mesures est qu'elles contiennent toutes, non pas le même nombre de notes, mais la même valeur de temps.



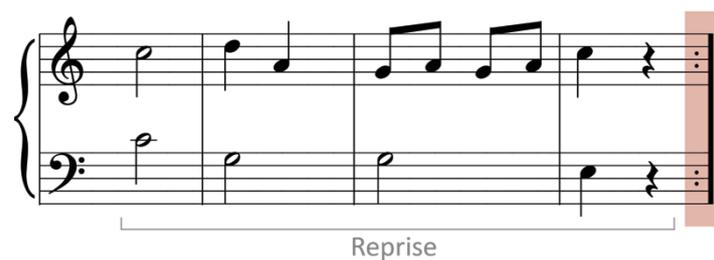
- Mesures et barres de mesures -

Plusieurs types de barres de mesure existent :

- La **barre de reprise**, relançant une nouvelle fois la lecture d'une partie de la partition. Elle se présente alors soit deux fois en entourant les mesures sujettes à la **reprise** comme des crochets "[...]". Dans l'exemple ci-dessous après avoir terminé la lecture de la quatrième mesure, on revient au début de la troisième.



Il est également possible qu'une seule barre soit présente, relançant alors jusqu'au début de la partition.



- La **double barre de fin**, présente sur la dernière mesure de la partition afin d'indiquer que la composition se termine à cet endroit.



- La **double barre de séparation**, comportant deux barres fines, est présente pour séparer deux parties distinctes de la partition, pour annoncer un changement de tonalité ou encore un changement de mesure.

The diagram shows three musical staves. The first staff is in 3/4 time. A double bar line with repeat dots is placed between the first and second staves. The second staff is in 3/4 time with a key signature change to one flat. A second double bar line with repeat dots is placed between the second and third staves. The third staff is in 12/8 time. The double bar lines are highlighted with red boxes.

Il est possible de complexifier le système de barre de reprise en employant des **indicateurs de parties**, numéros ou lettres associés à, dans l'ordre de passage, aux mesures que l'on désire ne pas rejouer pendant la reprise.

Dans l'exemple ci-dessous, après avoir lu jusqu'à la troisième mesure, nous revenons sur la deuxième mais, une fois celle-ci terminée, la lecture reprend directement sur la quatrième mesure. Nous ne lisons donc qu'une seule fois la troisième. Le but du renvoi est de ne pas réécrire plusieurs fois les mêmes mesures.

The musical score shows two systems. The first system has a first ending bracketed and labeled '1.' above it. The second system has a second ending bracketed and labeled '2.' above it. The first ending leads back to the second ending, which then continues the piece.

D'autres méthodes de reprises, que l'on nomme des **renvois**, existent :

- Le **capo** (terme italien signifiant "tête") permet un retour au début de la partition (à l'aide de l'expression **Da Capo** ou D.C. sur partition) et donc de rejouer ce qui a déjà été joué précédemment. Il est accompagné du terme **Fine** écrit soit directement après ("Da Capo al Fine" ou "D.C al Fine"), terminant alors le morceau sur ce renvoi, soit sur une autre mesure, permettant d'allonger ou raccourcir la seconde lecture.

- Le **segno** est un renvoi intéressant quand on souhaite revenir sur une partie déjà structurée par des barres de reprise. Un signe indique le lieu de la reprise que nous prendrons en compte lorsque nous aurons une mesure avec marqué "D.S." ou "**Da Segno**" (retour au signe).

- La **coda** (terme italien signifiant "queue") permet de faire un saut de lecture (avec l'expression "**Da Coda**") vers une partie conclusive de la composition représentée par un symbole en forme de cible. Cette partie est d'ailleurs souvent séparée visuellement du reste de l'œuvre.

En sachant qu'il est tout à fait possible d'utiliser le segno et la coda pour plusieurs parties en utilisant le **segno segno** (soit "**Da Segno Segno**" ou "**D.S.S.**") ou la **double coda** (soit "**Da Double Coda**").



Des extensions pour le capo, segno et segno segno existent et sont parfois nécessaires. En effet, dans le cas où vous avez une coda ou une double coda après un capo ou un segno (ou bien sûr segno segno), le retour provoqué par la première codification annulera les suivantes. Ainsi, il sera nécessaire de rajouter en extension du premier symbole, **al Coda**, **al Double Coda** ou bien **al Fine** en fonction du prochain renvoi utilisé.



L'anacrouse

Une **anacrouse** (du grec *anakrousis* signifiant "frapper en haut") est une forme présente en début de partition ou d'une phrase musicale et qui se définit par l'insertion d'un silence sur le temps fort donnant une impression d'un départ décalé sur la mesure suivante.

En effet, la note ou les notes suivant le silence vont créer une amorce au prochain temps fort de la prochaine mesure. La conséquence de l'anacrouse est que la valeur rythmique dispensée par le silence, doit être complétée dans la dernière mesure du morceau. Aussi, si le silence dure 2 temps dans une mesure à 3 temps, la dernière mesure devra obligatoirement contenir un ensemble de notes regroupant la totalité de 2 temps.



- Anacrouse développée -

En sachant qu'il est souvent d'usage de ne pas afficher les silences causés par l'anacrouse.

- Anacrouse sans développement -

Le chiffrage de mesure

Présent au commencement d'une partition, le **chiffrage de mesure** est un indice déterminant car il détermine la valeur en unité de temps de chaque figure de note. Représenté par deux chiffres l'un au-dessus de l'autre et inscrit au début de la première mesure de la première portée juste après la clé, il indique le nombre de temps de chaque mesure ainsi que l'unité de temps. En fonction des chiffres contenus dans le chiffrage, deux types de mesure se présentent : les mesures simples et les mesures composées.

Chiffrage des **mesures simples** : le chiffre supérieur exprime le nombre de temps formant une mesure et le chiffre inférieur exprime l'unité de temps.

<u>Mesure à 3 temps</u> Une ronde par temps	=	
<u>Mesure à 3 temps</u> Une blanche par temps	=	
<u>Mesure à 3 temps</u> Une noire par temps	=	

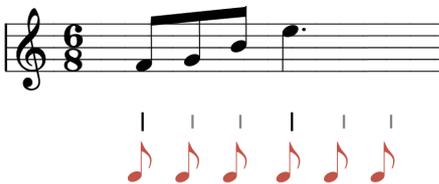
- Exemples de mesures binaires -

Voici les chiffres simples les plus usités :

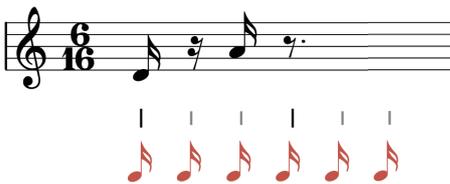
Nombre de temps	Unité de temps			
				
Mesures à 1 temps	1/1	1/2	1/4	1/8
Mesures à 2 temps	2/1	2/2	2/4	2/8
Mesures à 3 temps	3/1	3/2	3/4	3/8
Mesures à 4 temps	4/1	4/2	4/4	4/8

Chiffrages des **mesures composées** : le chiffre supérieur exprime le nombre de tiers de temps formant une mesure et le chiffre inférieur exprime l'unité de tiers temps.

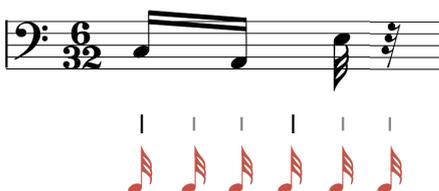
Mesure de 6 tiers de temps
Une croche par tiers de temps

= 

Mesure de 6 tiers de temps
Une double croche par tiers de temps

= 

Mesure de 6 tiers de temps
Une triple croche par tiers de temps

= 

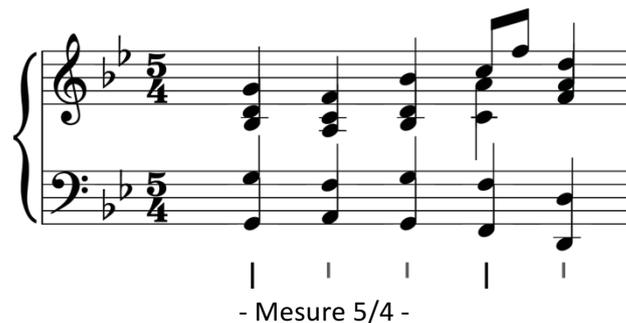
- Exemples de mesures ternaires -

Voici maintenant les chiffres composés qui sont les plus employés :

Nombre de temps	Unité de temps			
				
Mesures à 1 temps	3/8	3/16	3/32	3/64
Mesures à 2 temps	6/8	6/16	6/32	6/64
Mesures à 3 temps	9/8	9/16	9/32	9/64
Mesures à 4 temps	12/8	12/16	12/32	12/64

Les mesures ternaires comprenant 3 tiers de temps (soit 1 temps) sont sujettes à la polémique car elles contiennent le même indice supérieur que les mesures binaires à trois temps. C'est donc la division des temps qui permettra de déterminer la métrique. Si la division se fait en deux ce sont des mesures binaires et en trois, des mesures ternaires.

Il est possible de regrouper deux chiffrages de mesures qui s'alternent de mesure en mesure. Ainsi, il est possible de chiffrer 5/4 pour 3/4 + 2/4 ou inversement. On qualifie ces **mesures d'asymétriques**.



Une abréviation du chiffrage 4/4 et 2/2 existe, représentant demi-cercle pour l'un et le même symbole mais cette fois-ci barré à la verticale pour l'autre. Mais si l'on croit percevoir la troisième lettre de l'alphabet, ce n'est pas son origine. En effet, au Moyen-Âge, le système ternaire était considéré comme parfait de par sa relation au chiffre trois, chiffre essentiel dans la pensée occidentale puisque qu'il est associé à la sainte Trinité (père, fils et Saint-Esprit), aux trois continents, à la Sainte Famille (deux parents et un enfant unique) et aux Rois mages. Ce système musical fut donc représenté par un cercle (figure géométrique dite "parfaite" elle aussi). Cependant, l'intérêt pour la musique binaire au XIVe siècle avec l'Ars Nova obligea les compositeurs à distinguer les deux mesures en ajoutant un cercle brisé, symbole de l'imperfection que représentait encore à l'époque le 4/4. Pour le 2/2, un simple trait vertical coupant le demi-cercle justifiera que la battue soit divisée par deux.



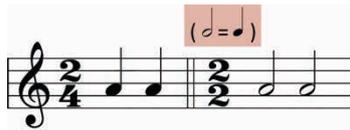
- Chiffrages 2/2 et 4/4 avec leur abréviation respective -

Tout comme en harmonie avec le changement d'armure, il est également possible en rythmique de changer le chiffrage de mesure au cours de la composition. Ce **changement de mesure** se traduit par une double barre de séparation suivie par le nouveau chiffrage à prendre en compte. Cet exercice peut se reproduire plusieurs fois dans une œuvre.



- Changement de mesure de 4/4 en 2/4 -

Lors de ce changement de mesure il est d'usage, si nécessaire, d'indiquer l'**équivalence** entre la nouvelle unité de temps et l'ancienne au-dessus du nouveau chiffrage de mesure.

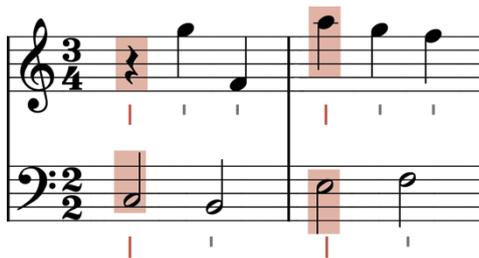


- Equivalence de 2/4 vers 2/2 -

Le mètre

Ancien terme définissant le nombre de temps de chaque mesure, le **mètre** prit son origine en poésie versifiée avec les mètres accentuels qui s'appuient sur les accents toniques, positions syllabiques qualifiée de "fortes" et des positions syllabiques "faibles". Cette perception de la dynamique d'un langage sera ensuite appliquée par les musiciens ayant la volonté d'accroître la structure rythmique musicale. Même si dans ce domaine le mètre laissera sa place au principe des temps, le terme est cependant encore usité dans un contexte générale d'étendue temporelle. À l'aide de cette notion, il est alors possible de rencontrer deux spécificités :

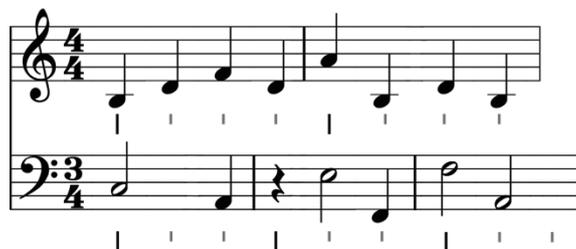
- La première est la **polyrythmie**, consistant à superposer plusieurs rythmes différents (binaires et/ou ternaires) comportant cependant un cycle de même nombre de mètres. Chaque premier temps de chaque mesure sera donc synchronisé.



- Polyrythmie avec une portée en 3/4 et 2/2 -

Correspondant à une parfaite concordance rythmique des différentes voix, l'**homorythmie** est donc l'opposé de la polyrythmie.

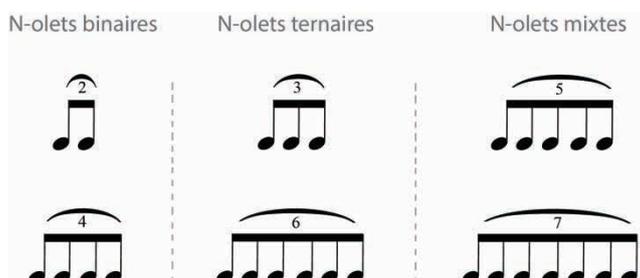
- La seconde est la **polymétrie** qui est également une superposition de rythmes différents mais avec cette fois-ci une base métrique différente. Il faudra donc attendre plusieurs mesures avant que le cycle recommence et que le premier temps de chaque partie se synchronise de nouveau.



- Polymétrie avec une portée en 4/4 et 3/4 -

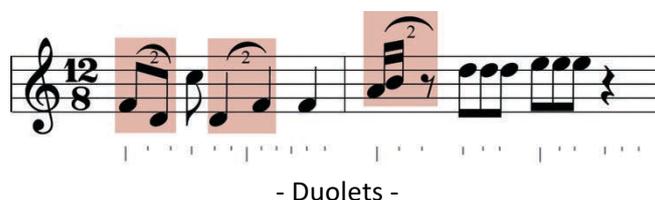
Les n-olets

Groupe de notes d'un système de temps étranger à la mesure et au chiffrage, le **n-olet** est inséré dans un temps ou une partie de temps et permet de créer un mélange rythmique binaire et ternaire. Divisés en plusieurs catégories en fonction de son système de temps et du nombre de figures référentes contenues dans cet ensemble, les n-olets se classent ainsi :

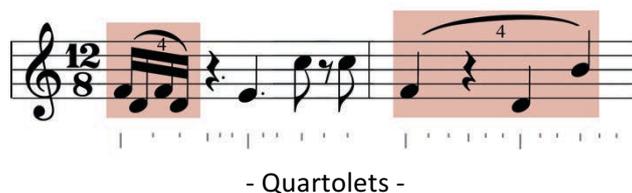


En effet, dans chaque n-olet, la figure la plus longue fera office de référence et le chiffre joint au n-olet définira combien celui-ci pourra en contenir. Cependant, cela n'empêchera pas de diviser ces figures afin d'obtenir plus de notes tant que la somme reste inchangée. De plus il est aussi possible d'ajouter des silences et même que la référente soit elle-même un silence.

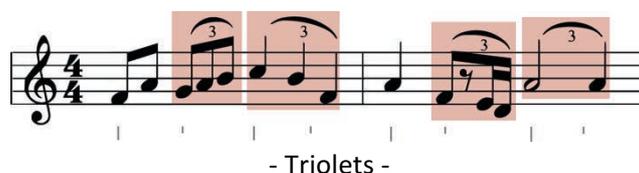
Permettant d'écrire du binaire dans une mesure composée, le **duolet** ajoute un tiers à la valeur de chacune des figures dont il est composé. Celui-ci sera signalé par une liaison et le chiffre deux placé au-dessus ou au-dessous du groupe.



Regroupant deux duolets conjoints ayant une figure de référence commune, le **quartolet** joindra avec le chiffre quatre toutes les figures et permettra ainsi de faciliter la lecture.



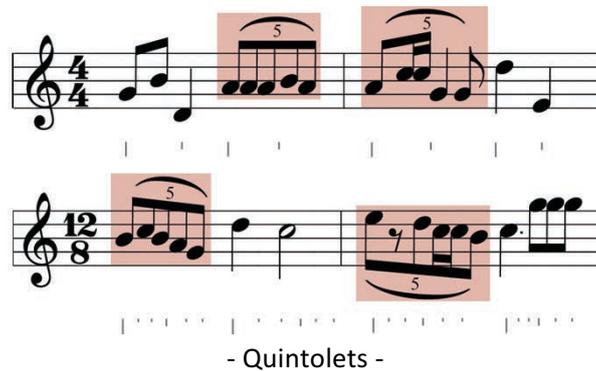
Définition inverse d'un duolet, le **triolet** offre la possibilité d'insérer du ternaire dans une mesure simple en retirant, à l'ensemble des figures de notes, un tiers de leur valeur respective. Ce n-olet est signalé de la même manière que le précédant mais avec cette fois-ci le chiffre trois.



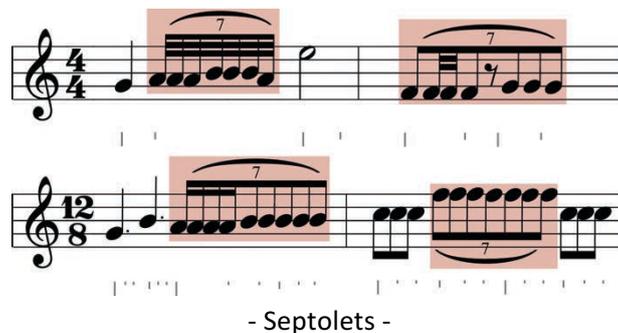
Association de deux triolets, le **sextolet** permet alors de composer des n-olets avec des plus petites figures de notes en regroupant la totalité de celles-ci sous le chiffre six.



Pouvant être ajouté dans les deux systèmes de temps à l'aide du chiffre cinq, le **quintolet** ajoute un cinquième de temps à chacune des figures quand la mesure est simple et enlève un cinquième de temps dans une mesure composée.



Comme pour le quintolet, le **septolet** peut être placé sur un temps ou une partie de temps indifféremment binaire ou ternaire mais retirera un septième de temps en mesure simple et ajoutera un septième de temps en mesure composée. Et de la même manière que les autres n-olets sont indiqués avec un chiffre, celui-ci est marqué à l'aide d'un sept.

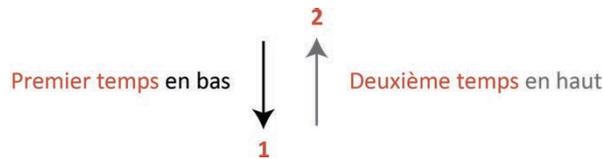


La battue de mesure

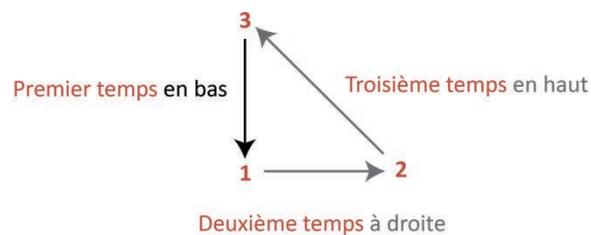
Battre la mesure, c'est indiquer par des mouvements réguliers de la main le chiffrage de l'œuvre ainsi que son tempo.

Voici les différentes **battues** employées de manière universelle par les chefs d'orchestres :

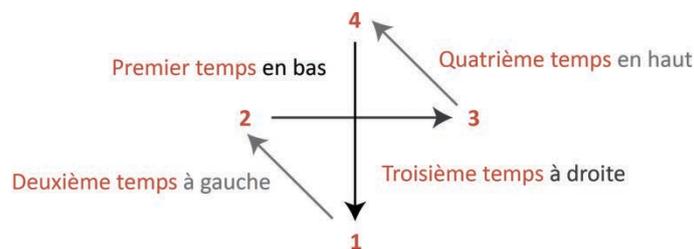
- Battue de mesures à 2 temps.



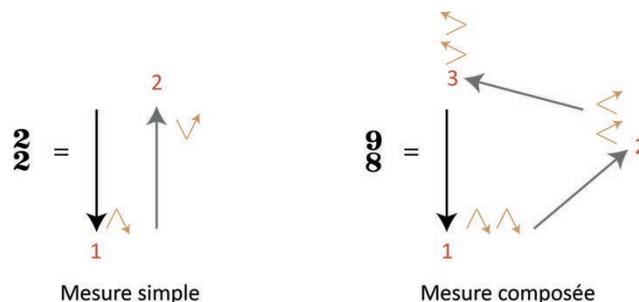
- Battue de mesures à 3 temps.



- Battue de mesures à 4 temps.



Il est possible également de battre les parties faibles en reproduisant le geste avec une amplitude réduite :



ANECDOTES

Pendant le 1er siècle, le rhéteur et pédagogue latin Quintilien va promouvoir l'art oratoire en rédigeant douze ouvrages sur le sujet en développant la **chironomie**, gestuelle du discours qui sera adoptée par l'église chrétienne pour la direction du chant grégorien.

Calculs métriques et temporels

Pour convertir une partition comprenant des mesures simples et ainsi obtenir son équivalence en mesures composées, il faut non seulement adapter le chiffreage ($2/4 = 6/8$, $3/4 = 9/8$...) mais également rajouter un tiers de temps à chaque note, l'unité de temps de ce système étant pointée.

Une fois ces deux étapes effectuées, il restera à retirer un tiers du nombre de battement par minute afin d'obtenir l'équivalence ternaire d'un tempo binaire. Ainsi, si le tempo est initialement de 100 à la noire, il sera de 67 à la noire pointée ($100/3=33,3$ et $100-33=67$).

Dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsque vous souhaitez transformer une œuvre ternaire en binaire, il suffit d'effectuer la procédure inverse en ajoutant un tiers du nombre de battement.

Si vous aviez 120 de tempo à la noire vous obtiendrez alors 160 à la noire pointée ($120/3=40$ et $120+40=160$).

Attention, ce qui caractérise un système métrique étant la division du temps, même si vous retrouvez une équivalence de tempo, le rythme produit par les figures de notes plus petite que l'unité ne seront pas jouées à l'identique. En effet, elles seront toujours plus rapide d'un tiers en binaire comparé au ternaire et inversement.

Pour trouver la durée d'un morceau, il faudra connaître le nombre de mesures. Ensuite, multiplier le nombre par le nombre de temps par mesure et divisé le tout par l'indice du tempo.

Par exemple, pour une partition de 100 mesure en 4/4 avec un tempo de 60 à la noire : $100 \times 4 / 60 = 6,66$ donc 7 minutes et 6 secondes.

Si c'est le nombre de mesure d'une œuvre que vous recherchez, il suffit de connaître la durée de celle-ci ainsi que le tempo et de multiplier ces données et enfin diviser le tout par le nombre de temps par mesure.

Par exemple, pour une composition de 2 minutes comportant un tempo de 192 à la noire et un chiffreage de 4 temps : $2 \times 192 / 4 = 96$ donc 96 mesures.

Pour finir, si vous souhaitez connaître le tempo d'une partition il faudra multiplier le nombre de temps de chaque mesure par le nombre de mesures et diviser l'ensemble par la durée.

Par exemple, pour une partition chiffreée en 2/8 comportant 233 mesures et qui dure 3 minutes : $2 \times 233 / 3 = 155,3$ donc 155 de tempo à la croche.

Pour que les opérations précédente fonctionnent, il est important de tenir compte des éventuels changements de mesure et des variations du tempo que peut comporter la partition.

- Structure musicale

Le **discours musical** de la même manière qu'une autre langue, se structure en phrases qui sont-elles même formées par des membres de phrases. Car si les mesures ordonnent les temps, elles n'interviennent pas directement dans l'écriture.

Pouvant être comparé avec la proposition en littérature, un **membre de phrase** est composé d'une ou plusieurs idées mélodiques, harmoniques ou rythmiques portant la dénomination de **motifs** (ou de cellule ou encore schème).

Une **phrase** musicale est donc composée de plusieurs membres de phrase.

Les phrases et les membres de phrases sont souvent séparés par des silences de courte durée, ceci permettant de ponctuer la musique mais aussi d'offrir le temps nécessaire pour que l'instrumentiste puisse reprendre sa respiration ou sa position.



- Phrase avec silence -

Cependant, il se peut également que la séparation se fasse à l'aide d'une cadence, donnant alors la sensation que l'œuvre se termine ou se suspend avant de reprendre.



- Phrase avec cadence parfaite -

Une **introduction** (ou intro) est une partie ayant pour fonction d'ouvrir un mouvement ou une pièce musicale. Ceci, soit en établissant voire en suggérant la mélodie, l'harmonie et/ou le rythme à venir, soit en appliquant l'effet inverse, annonçant des éléments uniquement présents pendant cette introduction afin de surprendre l'auditeur avec un départ tourné vers une fausse direction.

Une **section** désigne un ensemble de phrases que l'on peut, à l'analyse, regrouper entre-elles afin de segmenter la composition et faciliter son étude.

Un **pont** est un court passage servant de transition entre deux sections d'une œuvre.

Un **break** (terme anglais signifiant coupure) est une rupture rythmique et parfois même tonale au sein d'une composition. L'intention est généralement d'apporter un moment de repos plus ou moins long avant de repartir sur la section suivante. Pouvant être insérée avec préparation pour amener logiquement l'auditeur à cette situation, le break peut également se placer sans préparation, surprenant celui-ci en le laissant s'adapter par lui-même à cette cassure.

La **conclusion** (ou **outro**) est la dernière section d'une composition. Elle peut prendre la forme d'une coda ou, comme pour une sonate, reprendre le thème et terminer par une isorythmie.

Ci-dessous, vous trouverez une œuvre regroupant les diverses sections énoncées précédemment :

♩ = 80

Piano

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. It begins with a tempo marking of ♩ = 80. The first system is labeled 'Introduction' and features a very soft dynamic (ppp) in the bass line and a piano (p) dynamic in the treble line. This is followed by a section marked 'A'. The next system is marked 'A'' and continues the melodic line. A 'Break' section follows, marked with a forte (f) dynamic. The score then moves to a section marked 'B' with a mezzo-piano (mp) dynamic. This is followed by a 'Pont' section, also marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Another section marked 'B' appears, with a piano (p) dynamic. The 'Conclusion' section is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a fermata. The final system concludes with a forte (f) dynamic chord.

Si la structure est, lors du processus de création, souvent indissociable de la forme en faisant partie intégrante des codes et des usages de l'époque, elle se détache progressivement et fait partie d'un archétype utilisé par la suite dans d'autres registres. En effet, la normalisation structurelle scrupuleusement adoptée au départ va, au fur et à mesure, subir des changements et des variations afin de créer de nouvelles structures et quelquefois, permettra l'émergence de nouvelles formes musicales.

Alors que dans la musique moderne les parties se définissent par un couplet, un refrain... l'analyse structurelle classique emploie des lettres pour le découpage. Des lettres majuscules pour chaque section (A, B, C...) et minuscules si l'on souhaite découper celles-ci en plus petits segments. Les majuscules peuvent ensuite être liées par une apostrophe (A', B', C'...) quand la section se répète mais qu'elle contient une ou plusieurs variations. Les minuscules quant à elles, pourront avoir un chiffre à leur côté (a1, a2, a3...), ceci afin d'indiquer une appartenance à un même ensemble lorsque la section est de taille importante.

En sachant qu'un "o" ou un "c" peuvent aussi suivre aux lettres de section pour informer d'une fin ouverte ou close (Ao, Ac).

Enfin, les thèmes seront marqués avec le symbole "θ" et d'une majuscule (θA, θB, θC...).

À savoir que si ces indications sont écrites hors partition, pour des fins analytiques par exemple, les reprises seront indiquées par des barres de reprise (exemple : |:A: |:B:| A'|).

Avec l'application courante des mesures au XVIIe siècle, une répartition égale des mesures d'une phrase a donné le terme de **carrure** (du latin *quadrare* signifiant former un carré).

Quand une phrase est le sujet d'une composition et par conséquent répétée plusieurs fois, elle est qualifiée de **thème**. La structure de l'œuvre s'organisera alors autour de ce thème qui pourra subir progressivement des variations et des modulations mais il restera toutefois reconnaissable par son **mouvement mélodique**, suite d'intervalles mélodiques (pouvant être **conjoint** si les notes sont voisines ou **disjoint**, si ce ne n'est pas le cas), qui sera en majeure partie conservée.

En musique classique, il était récurrent que le thème soit divisé en deux parties : l'**antécédent** et le **conséquent**. La première, ayant le rôle de question, est la plupart du temps ascendante et est suspendu brièvement sur sa fin. La deuxième, la réponse, est descendante et se résout sur la tonique.

Dans le cas d'une **chanson**, œuvre musicale composée d'une ou plusieurs voix chantant un texte, le thème est appelé **refrain** et phrases constituant le reste de la composition forment des **couplets**.

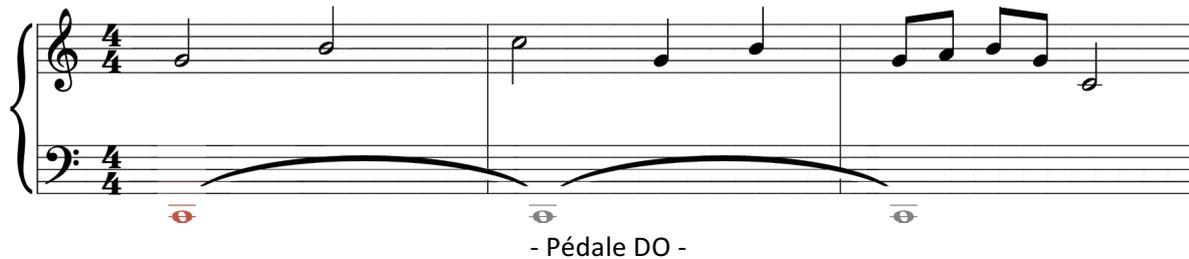
Terme également usité dans un contexte de métrique linguistique, la **césure** est une coupure à l'intérieur d'un motif. La durée du silence sera alors déterminée par la construction rythmique de la phrase.



- Césure -

- Procédés compositionnels

Une **pédale** est une note soutenue par l'une des voix et tenue pendant que les autres voix poursuivent leurs déplacements harmoniques et mélodiques. Étrangère ou non aux diverses harmonies enchaînées au cours de cette tenue, la pédale doit être une note réelle du premier et du dernier accord tout en étant pas étrangère à plus de deux accords consécutifs. C'est donc une note étrangère préparée et résolue par mouvement oblique.



L'**ostinato** (terme italien signifiant "*obstiné*") est un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément un motif rythmique, mélodique ou harmonique, créant ainsi un effet hypnotique à l'œuvre. Le motif répété peut, au fur et à mesure, évoluer en étant enrichi ou modulé à la manière d'un thème sans être pour autant dénaturé.

Apparu au XIIIe siècle, l'ostinato est souvent basé sur la basse avec des techniques d'écriture comme la basse contrainte, soutenue ou obligée. Dans ce cas, on qualifie alors le procédé de **basso ostinato**. De nombreux compositeurs ont alors utilisé l'ostinato comme Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, Erik Satie, Maurice Ravel et Philip Glass.

De par son caractère insistant et parfois lancinant, ce procédé est l'un des éléments fondamentaux du courant minimaliste, utilisé notamment par dans l'œuvre *Glassworks* de Philip Glass.



La **variation** est un procédé permettant de faire évoluer une composition en apportant des changements au thème. Ces changements peuvent être :

- Mélodique : Tout en conservant plus ou moins son aspect originel, le thème subit sur certains intervalles mélodiques, différents changements de hauteur.
- Rythmique : on modifie les valeurs relatives des notes, de façon homogène ou non.
- Harmonique : on modifie de façon plus ou moins importante la progression harmonique accompagnant le thème.



- Variation -

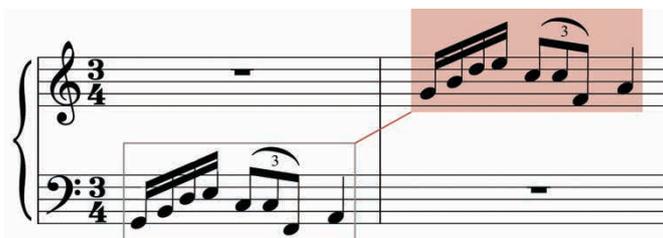
Il est également possible que le thème ou l'accompagnement soit complètement renversé, chaque intervalle montant devenant descendant et vice versa.

Une autre approche inspirée de ce cas de figure fut utilisée avec le **miroir** (ou renversement en mouvement contraire), inversant note à note ce qui est inscrit. Ceci pouvant s'employer lors d'une superposition de voix afin que le mouvement rétrogradé se mélange au mouvement original.

En sachant que ces divers modes de variations peuvent se combiner l'un à l'autre, le thème initial pouvant alors devenir presque méconnaissable.

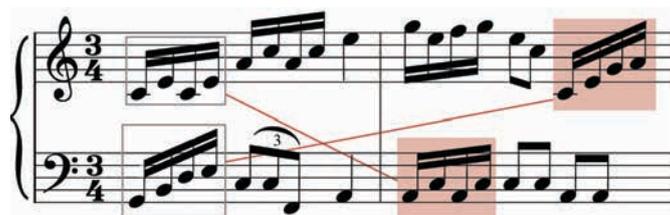
Inspiré du **cantus firmus** (mélodie préexistante généralement religieuse ou profane servant de base à une polyphonie) de la liturgie médiévale, la variation est l'un des procédés les plus féconds de la musique occidentale.

Méthode d'écriture pleinement exploitée dans les canons et les fugues mais également dans le sérialisme, l'**imitation** est le moteur des premières écritures polyphoniques. Employée à l'origine en contrepoint et plus particulièrement avec le déchant, cette technique se définit par la reproduction, dans une ou plusieurs parties, d'un dessin musical proposé par une partie précédente. Sous sa forme primitive, l'effet produit donne une impression de "question/réponse" ou d'écho entre les différentes voix.



- Imitation simple sur deux voix -

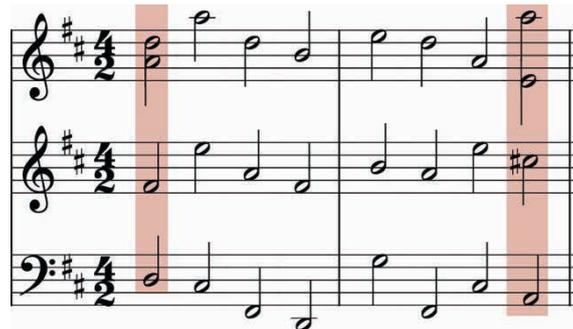
Cependant, quand l'imitation est insérée pendant le discours d'une autre voix, la projection d'une conversation ininterrompue entre deux sources émettant un dialogue harmonieux, peut être perçue. Il est également possible d'ajouter des variations afin de d'enrichir cette méthode de reproduction en cassant l'aspect cyclique du procédé.



- Imitation avec variations sur deux voix -

Désignant un procédé d'improvisation en plain-chant datant du XIVe siècle, le **faux-bourdon** consistait en l'adjonction de deux voix parallèles à un cantus firmus (une au-dessus et une en dessous). Provenant d'Angleterre, cette technique compositionnelle contenait à l'origine l'impératif que toutes les voix maintiennent un accord de sixte entre elles et ce pendant chaque déplacement sur les différents degrés du mode plagal utilisé. Deux exceptions furent toutefois disposées : la première et la dernière harmonie du faux-bourdon était toujours composée d'un accord de quinte avec une doublure de la basse sur la voix la plus haute.

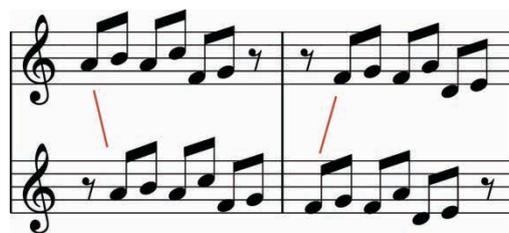
Pendant le XIXe siècle, cette technique fut soustraite aux chœurs pour être donnée à l'harmonium, instrument inventé au cours de ce siècle qui accompagna par la suite la liturgie.



- Faux-bourdon -

L'**hétérophonie** est un procédé compositionnel intervenant dans la musique d'ensembles qui consiste à reproduire une phrase avec un léger décalage par rapport à la première voix. Les sons se chevauchent alors et s'entremêlent, ceci créant une situation de cacophonie ponctuelle avant la résolution.

À l'opposé, quand les voix sont synchronisées, articulant simultanément les mêmes notes pour les instruments ou syllabes comme dans un choral, il est question d'**homophonie**.



- Hétérophonie à deux voix -

Apparue dans la musique occidentale à partir du XIIIe siècle et développée au siècle suivant par l'Ars nova, l'**isorythmie** est la répétition régulière d'un élément rythmique et mélodique si la composition n'est pas uniquement pour instrument à percussions.



- Isorythmie rythmique et mélodique -

La **polytonalité** est un procédé compositionnel apparu à la fin du XIXe siècle opérant en mettant en place deux ou plusieurs voix simultanément dans des tonalités différentes. À l'instar de la polytonalité, la **polymodalité** est la superposition de plusieurs modes.



- Polytonalité (MIb Majeur et FA Majeur) -

La **forme cyclique** désigne un procédé d'écriture d'origine symphonique (instauré par Ludwig van Beethoven et développé par le compositeur César Franck) mis en place au sein de ces différents mouvements, afin d'englober l'entièreté de l'œuvre d'un thème qui pourra être transposé, renversé, modulé. Pouvant être très brève, de la taille d'un motif, l'objectif de cette forme cyclique est de renforcer l'unité générale de la composition en lui donnant une forte identité.

Initialement une figure de style en littérature, un **palindrome** est en musique une mélodie qui peut être inversée sans que la hauteur de ces notes soit modifiée. L'*Offrande musicale* de Johann Sebastian Bach en contient un exemple parfait puisque c'est le premier à avoir intégré ce procédé d'écriture. Pour informer de la présence d'un palindrome, une autre clé mais cette fois-ci inversée, indiquant de ce fait que le sens de lecture a changé, est inscrite à l'autre extrémité de la composition. Pour pouvoir obtenir cet effet, le compositeur crée une réflexion à partir du milieu de son œuvre, créant alors un véritable jeu de miroir pouvant alors se découper sur plusieurs voix. Le palindrome peut aussi se compléter d'un renversement. Dans ce cas, une fois la première lecture achevée, l'interprétation de la portée doit être inversée tout en repartant dans l'autre sens. Lorsque cette situation est présente la seconde clé est par conséquent retournée.

Renversement

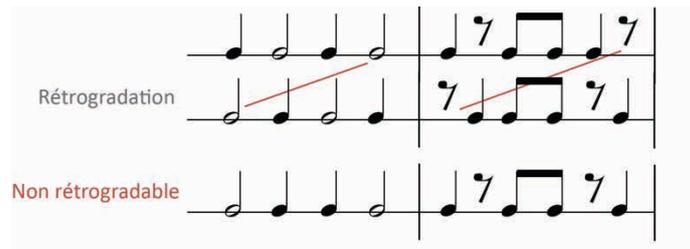


Renversement + inversement



- Palindrome simple et palindrome avec renversement -

Si les propriétés rythmiques de chaque note ne sont pas changées, une démarche très similaire existe afin d'employer cet effet sur la durée. En effet, caractéristique de la musique d'Olivier Messiaen qui est de surcroît l'auteur de sa mise en application, un **rythme non rétrogradable** est une phrase rythmique qui est identique à sa **rétrogradation**, c'est à dire à sa lecture inversée. En conclusion, lorsque que l'on inverse la phrase, le rythme reste inchangé.



- Rythmes rétrogradables et non rétrogradables -

Le **figuralisme** est une méthode d'écriture axée sur l'évocation d'une idée, d'une action ou d'un sentiment précis à travers la musique. Cette approche existait déjà de façon spontanée au Moyen Âge mais elle devient au XVI^e siècle, dans les motets et les madrigaux, une pratique courante manifestant une volonté d'exprimer la poésie textuelle, des sentiments, de décrire des paysages ou des manifestations climatiques (orages, éruptions volcaniques).

Pour ce faire, de multiples possibilités s'offrent aux compositeurs. Par exemple, pour faire ressentir la fuite à l'auditeur, une section en imitation serrée sur des rythmes rapides est souvent de rigueur. Le murmure de l'eau est quant à lui généralement figuré par la répétition de deux ou trois notes en rythmes réguliers.

L'approche peut également être spatiale en jouant des sons aigus pour symboliser une certaine hauteur palpable et faire penser aux anges au ciel, à des sentiments nobles ou simplement à la joie. Le grave signifiera l'opposé avec l'obscurité, l'enfer, ou bien la tristesse. De ce fait, les mouvements mélodiques et harmoniques traversant les hauteurs sont chargés de sens.

De plus, l'intensité offrira une dynamique propre aux gestes et aux inflexions expressives de la voix humaine que le silence pourra rompre tout en installant une atmosphère lourde et angoissante.

Au tout début du XX^e siècle, lorsque les premiers films muets voient le jour, le figuralisme prendra tout son sens en devenant une véritable nécessité artistique. En premier lieu, la musique était extraite d'œuvres déjà existantes et arrangées pour l'occasion pour être jouée simultanément avec la projection au piano, à l'orgue ou par des ensembles instrumentaux de taille variable. En 1908, *L'Assassinat du Duc de Guise* d'André Calmettes sera munie d'une œuvre sonore originale composée par Camille Saint-Saëns. À partir de ce moment-là, les productions musicales deviendront de plus en plus pertinentes rendant l'absence de la parole et des bruits environnementaux (absents jusqu'en 1927) dispensable.

Cet accompagnement de l'image inscrira dans les mœurs de notre époque des ancrages qui offrent désormais à ce procédé une lecture naturelle et instinctive.

Les ornements

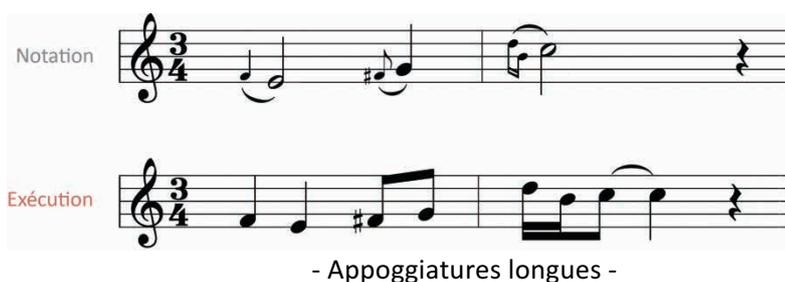
Les **ornements** sont des notes ou groupe de notes placées dans une composition complète dans sa mélodie ou son harmonie afin d'y apporter plus de grâce et d'élégance.

Bien qu'inscrites comme n'importe quelles notes sur la portée, elles ne sont toutefois pas comptées dans la mesure et leurs valeurs ne sont pas prises en compte dans le chiffage. On peut les reconnaître sur la partition de par leur taille réduite.

Véritable mode esthétique d'écriture musicale, la plupart des ornements apparurent pendant la période baroque (XVIIe et XVIIIe siècles), période pendant laquelle ils ont été abondamment utilisés. Carl Philipp Emanuel Bach, à la fin du XVIIIe siècle, publie un traité d'ornementation en deux volumes qui sera employé comme référence.

À partir du XIXe siècle, leur emploi se raréfie progressivement (sans pour autant disparaître), faisant partie intégrante de la mélodie et devenant donc des figures prises en compte dans le calcul des valeurs de chaque mesure.

L'**appoggiature longue**, prenant son origine du terme italien *appoggiare* signifiant appuyer, est une note étrangère non préparée jouée sur le temps fort ou la partie forte d'un temps, ce qui donne en conséquence une sensation de retard. Elle se résout par mouvement conjoint sur l'une des notes réelles de l'harmonie et prend la forme d'une petite figure de note dont la durée doit être soustraite de la note principale et peut être altérée.



The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff, labeled 'Notation', shows a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A long appoggiatura (a small eighth note) is placed on the first beat, starting on G4 and moving to A4. The bottom staff, labeled 'Exécution', shows the same sequence of notes, but the appoggiatura is played as a small eighth note that starts before the main note and resolves into it. Below the staves is the text '- Appoggiatures longues -'.

L'**appoggiature brève** est une note se jouant très rapidement et qui vient s'exécuter avant le temps sur lequel la note principale est disposée, donnant ainsi une sensation d'une courte envolée. Symbolisée par une petite figure de note barrée, on lui affecte très souvent le quart de la valeur de la note qu'elle précède.

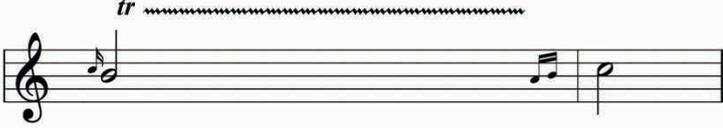


The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff, labeled 'Notation', shows a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A short appoggiatura (a small eighth note with a bar) is placed on the first beat, starting on G4 and moving to A4. The bottom staff, labeled 'Exécution', shows the same sequence of notes, but the appoggiatura is played as a very short eighth note that starts before the main note and resolves into it. Below the staves is the text '- Appoggiatures brèves -'.

Le **trille** est un ornement donnant lieu à une alternance, un battement très rapide entre la note principale sur laquelle est affecté le trille et la note voisine située au-dessus. Ce semblant de vibrato est indiqué par l'inscription **tr.** et peut être suivi d'un trait horizontal ondulé symbolisant la longueur de la tenue de la note.

Le trille peut être altéré et il est également possible d'afficher la manière de commencer et de terminer avec de petites figures de notes comme l'exemple ci-dessous.

Notation



Exécution



- Trille -

Le **gruppetto** (signifiant "petit groupe") est un groupe de trois ou quatre notes positionnées avant la note affectée et qui effectue un déplacement de l'aigu vers le grave ou inversement, faisant ainsi apparaître la note voisine supérieure et inférieure de la note principale. Cet ornement peut être indiqué par des petites notes ou bien à l'aide d'un signe en forme de S couché.

Le sens de la vague mélodique du gruppetto dépendra alors du symbole affiché : si l'extrémité de la première boucle du signe du gruppetto est tournée vers le haut, la première note sera supérieure à la note principale. Dans le cas contraire, la première note sera inférieure à la note principale.

Notation avec symboles



Notation explicite



Exécution



- Gruppettos -

Le **mordant** est une alternance rapide entre la note principale et la note supérieure ou inférieure. Cependant, contrairement au trille cette alternance ne se produit qu'une seule fois, elle n'est pas projetée sur une alternance multiple avec durée définie.

Cet ornement est indiqué soit par des petites notes, soit par un signe spécifique dessiné au-dessus ou en dessous de la note, à l'opposé de la hampe. Quand le symbole n'est pas barré l'alternance se fait avec la note voisine supérieure et quand le symbole est barré l'alternance se fait avec la note voisine inférieure.

Notation avec symboles



Notation explicite



Exécution



- Mordants -

Une **broderie** est une note étrangère s'éloignant conjointement d'une note réelle pour y revenir aussitôt. La note résolutive est donc la même note que la note préparatoire. Cet ornement très employé est placé sur un temps faible ou une partie faible de temps.



- Broderies -

Un **retard** est la prolongation d'une note réelle d'un premier accord sur celui qui succède et donc produit sur un temps fort ou une partie forte de temps.

Dans le deuxième accord, la note en question devient alors étrangère, produisant une dissonance passagère en se substituant à une note réelle de cet accord.

Le retard est, avec la pédale, le moyen le plus ancien d'introduire des tensions.



- Retards -

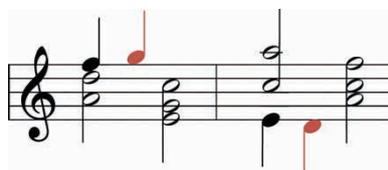
Une **anticipation** est une note étrangère que l'on fait entendre avant l'accord dont elle fait partie, c'est-à-dire, pendant la durée de l'accord précédent, avec lequel par conséquent, elle forme une dissonance passagère.

Reproduisant ainsi l'inverse du retard, l'anticipation se produit sur temps faible ou partie faible de temps et est généralement de courte durée.



- Anticipations -

Une **échappée** est une note étrangère placée sur un temps faible ou une partie faible de temps et qui succède à une note réelle conjointe, effectuant ensuite un mouvement disjoint sur l'accord suivant. On peut alors percevoir l'échappée comme une anticipation indirecte.



- Échappées -

Une **note de passage** est une note étrangère placée sur un temps fort ou une partie forte de temps, reliant conjointement deux notes réelles distinctes. Ainsi, la note préparatoire de la note de passage est la note conjointe précédente et sa note résolutive est la note conjointe suivante. En sachant qu'il est également possible d'avoir plusieurs notes de passage entre deux notes réelles, tant que la direction du mouvement conjoint ascendant ou descendant vers la note résolutive est respectée.



- Notes de passage -

Improvisation

L'**improvisation** est un processus spontané de production musicale, supprimant l'intermédiaire du support écrit et utilisant l'inspiration de l'instant. Faisant appel au savoir technique et théorique ainsi qu'à la créativité du musicien, cette activité offre une grande liberté mais n'est toutefois pas forcément dépourvue de conditions. En effet, si l'**improvisation libre** existe et donne toutes les possibilités à l'expérimentation, elle se structure la plupart du temps dans un cadre harmonique traditionnel au registre engagé, permettant alors une improvisation à plusieurs.

Avant que n'existe un système d'écriture fixant à l'aide de signes une construction musicale, la musique était simplement improvisée. Cependant, par l'usage et les coutumes, certaines règles dans l'interprétation se sont malgré tout progressivement mises en place. De nos jours, l'improvisation est, dans une grande partie du monde, une performance scénique exceptionnelle, un spectacle permettant de mettre en avant la virtuosité créative ou technique. En revanche, dans certains pays, cela reste une pratique encore quotidienne, accompagnant cérémonies et événements de n'importe quel caractère.

Le **solo** est un passage mélodique écrit ou improvisé et interprété par un seul instrumentiste que l'on nomme **soliste**. Ce soliste peut assurer cette fonction de manière ponctuelle ou récurrente en étant la pièce maîtresse de l'œuvre (concerto...). En fonction de la forme, le solo peut être un moment lors duquel on expose la virtuosité du musicien ou bien tout simplement la qualité de l'instrument. En sachant que la structure harmonique exécutée par les autres instruments sera épurée et construite pour permettre la bonne entente du solo et du soliste.

Un **chorus** (terme latin signifiant "chœur") est une partie musicale dédiée à l'improvisation d'un ou plusieurs solistes en jazz.

ANECDOTES -----

Si un compositeur peut partir d'une improvisation pour composer, il y a malgré tout une différence importante sur la finalité : la composition n'étant pas tributaire du temps, elle autorise la remise en question et que le travail puisse être révisé ultérieurement.

IV - L'INTENSITÉ

L'expression

Donner vie à la composition que l'on interprète, voilà ce qu'est l'**expression**.

Car si l'aspect technique d'une œuvre doit être maîtrisé avant toute chose, le jeu reste à ce stade le résultat d'une lecture passive.

Pour donner de l'expression et donc de l'émotion aux compositions jouées, il est indispensable de travailler l'intensité. Cela implique non seulement d'apprendre à gérer l'action exercée sur l'instrument afin d'augmenter l'intensité du son, mais également de comprendre les notations inscrites sur la partition, indiquant la manière dont le compositeur lui donnait forme lors de son interprétation.

De nombreuses années d'expériences sont nécessaires pour parvenir à s'immerger un tant soit peu dans la peau d'un compositeur et dans son histoire. C'est d'ailleurs le plus gros travail des musiciens de haut niveau qui passent des heures et des heures à affiner l'expression recherchant à se rapprocher le plus possible de la prestation originale.

- Le caractère

Le **caractère** définit l'ambiance générale donnée à l'expression d'une composition ou d'un passage. Ainsi, en fonction du caractère indiqué (là aussi en italien), l'interprète doit exprimer les sentiments les plus divers comme le calme, la passion, la douleur, la joie...

Voici la plupart des termes que vous pouvez retrouver soit à la suite du mouvement métronomique soit dans le contenu de la partition :

Terme	Signification	Terme	Signification
<i>Affettuoso</i>	= Affectueux	<i>Energico</i>	= Energique
<i>Agitato</i>	= Agité	<i>Espressivo</i>	= Expressif
<i>Amabile</i>	= Aimable	<i>Furioso</i>	= Furieux
<i>Amoroso</i>	= Amoureux	<i>Giocoso</i>	= Plaisant, badin, joyeux
<i>Appassionato</i>	= Passionné	<i>Gioioso</i>	= Joyeux, gai
<i>Ardito</i>	= Hardi	<i>Grave</i>	= Grave
<i>Brillante</i>	= Brillant	<i>Grazioso</i>	= Gracieux
<i>Capriccioso</i>	= Capricieux	<i>Imperioso</i>	= Impérieux
<i>Cantabile</i>	= Chantant	<i>Lagrimoso</i>	= Eploré
<i>Comodo</i>	= Commode, aisé	<i>Maestoso</i>	= Majestueux
<i>Con allegrezza</i>	= Avec allégresse	<i>Malinconico</i>	= Mélancolique
<i>Con anima</i>	= Avec âme	<i>Mesto</i>	= Triste
<i>Con bravura</i>	= Avec bravoure, hardiesse	<i>Mosso</i>	= Animé
<i>Con brio</i>	= Avec panache	<i>Nobile</i>	= Noble
<i>Con delicatezza</i>	= Avec délicatesse	<i>Patetico</i>	= Pathétique
<i>Con dolore</i>	= Avec douleur	<i>Pomposo</i>	= Pompeux
<i>Con fuoco</i>	= Avec feu	<i>Religioso</i>	= Religieux
<i>Con grazia</i>	= Avec grâce	<i>Risoluto</i>	= Résolu
<i>Con spirito</i>	= Avec esprit	<i>Rustico</i>	= Rustique, champêtre
<i>Con tenerezza</i>	= Avec tendresse	<i>Scherzando</i>	= En badinant
<i>Delicatamente</i>	= Délicatement	<i>Scherzo</i>	= Badinage
<i>Delicato</i>	= Délicat	<i>Sostenuto</i>	= Soutenu
<i>Disperato</i>	= Désespéré	<i>Semplice</i>	= Simple
<i>Dolce</i>	= Doux	<i>Tempo giusto</i>	= Mouvement juste, précis
<i>Dolcissimo</i>	= Très doux	<i>Teneramente</i>	= Tendrement
<i>Doloroso</i>	= Dououreux	<i>Tranquillo</i>	= Tranquille
<i>Drammatico</i>	= Dramatique	<i>Tristemente</i>	= Tristement

- Les nuances

Contrairement à l'accentuation qui s'exprime sur une note ou un ensemble de notes de façon structurée, les nuances agissent de façon plus large donnant un volume plus ou moins important sur la phrase ou la partie désignée. Ce jeu fort ou faible aura également une incidence sur le timbre de l'instrument acoustique qui verra ses harmoniques s'amplifier de plus en plus lors d'un crescendo et durcir de ce fait le son projeté.

Dès le XVIII^e siècle, les compositeurs prennent l'habitude de noter les **nuances** au moyen de divers termes italiens. Voici les plus usités :

Terme	Abréviation	Signification
<i>Pianississimo</i>	= <i>ppp</i>	Très très faible
<i>Pianissimo</i>	= <i>pp</i>	Très faible
<i>Piano</i>	= <i>p</i>	Faible
<i>Mezzo piano</i>	= <i>mp</i>	Moyennement faible
<i>Mezzo forte</i>	= <i>mf</i>	Moyennement fort
<i>Forte</i>	= <i>f</i>	Fort
<i>Fortissimo</i>	= <i>ff</i>	Très fort
<i>Fortississimo</i>	= <i>fff</i>	Très très fort

Il est également possible d'augmenter ou diminuer progressivement l'intensité d'une phrase en indiquant l'un des termes suivants :

Terme	Abréviation	Signification
<i>Crescendo</i>	= <i>Cresc.</i>] = En augmentant progressivement.
<i>Rinforzando</i>	= <i>Rinf.</i>	
<i>Decrescendo</i>	= <i>Decresc.</i>] = En diminuant progressivement.
<i>Diminuendo</i>	= <i>Dim.</i>	
<i>Perdendosi</i>	= <i>Perd.</i>] = En diminuant jusqu'à l'extinction du son.
<i>Smorzando</i>	= <i>Smorz.</i>	
<i>Calando</i>	= <i>Cal.</i>] = En diminuant et en ralentissant jusqu'à l'extinction du son.
<i>Morendo</i>	= <i>Mor.</i>	

Le crescendo et le decrescendo peuvent être affichés sous forme de signe d'ouverture ou de fermeture en fonction du sens du fondu.



- Signe du crescendo et du decrescendo -

Les nuances restent malgré tout des indications relatives. En effet, chaque instruments n'a pas la même dynamique aussi, un forte pour cymbale sera beaucoup plus intense qu'un forte de clarinette. De plus, les nuances vont, en fonction du lieu de la prestation, s'établir sur une référence spécifique, la résonance lorsque l'on joue dans un salon et en plein air étant complètement différente.

- L'accentuation

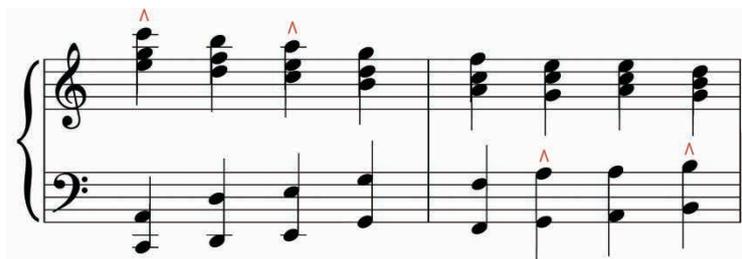
Dans une phrase musicale certaines notes, comme pour les syllabes d'un mot, doivent être accentuées avec plus ou moins de force pour obtenir une dynamique et une meilleure clarté au dialogue mélodique. Ce travail d'imitation des inflexions de la voix humaine avec un instrument est appelé l'**articulation** et se développe essentiellement dans la maîtrise des attaques, ainsi que dans la gestion des micro-silences entre les notes (**silences d'articulations**).

Donnant un relief à la musique et marquant davantage l'attention de l'auditeur, les **accents** s'indiquent au moyen de guillemets fermés dessinés à côté des têtes de notes. Sans notion de détachement, les notes ou l'accord affecté sera simplement attaqué plus fortement.



- Notes accentuées -

Incliné à la verticale avec la pointe vers le haut, l'**accent fort** peut être également employé lorsque que l'on désire obtenir une accentuation encore plus forte.



- Notes fortement accentuées -

À la place d'un accent fort, il est possible de rencontrer le terme **sforzato** (sf), **forzando** (fz), **sforzando** (sfz) ou **rinforzando** (rfz), tout ceci pouvant être traduit de l'italien par "en forçant/forcer". En sachant que d'autres accentuations peuvent également être aussi indiquées textuellement. Par exemple, le legato devient "leg.", un passage accentué "accentuato" et une partie staccato devient "stacc."

Les points d'accentuation

S'opposant au legato, le **staccato** (terme italien signifiant "saccadé") est un effet où la/les notes doivent être exécutées avec une suspension entre elles, écourtant alors le son plus tôt que ce que la figure de note indique.

Le staccato sera indiqué par un **point d'accentuation** qui sera dans ce cas, similaire au point manuscrit et se situera à l'opposé de la hampe de la note affectée.

Là aussi, selon l'instrument la méthode change : on relâche la touche au piano, on repose les doigts

de la main côté corps sur les cordes à la guitare, on respire en chant, on fige l'archet sur la corde pour les instruments à cordes, on retient la résonnance avec la paume de sa main pour les percussions, etc...



- Notes staccato -

D'autres signes sont parfois employés pour indiquer des formes plus précises de staccato. Le **piqué** sera encore plus détaché que le staccato et comportera une attaque plus forte. Le point d'accentuation représentant cet effet est un petit point allongé sur la verticale, là aussi au-dessus ou en dessous de la/les notes concernées.



- Notes piquées -

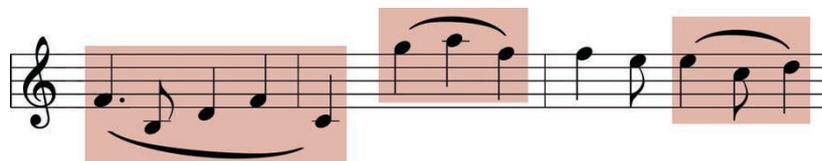
Le **louré** est un effet où le détachement sera cette fois-ci moins prononcé que des notes piquées mais les notes seront jouées plus lourdement. Sur la partition, les notes lourées sont indiquées par un petit trait horizontal.



- Notes lourées -

Le legato

Le **legato** (de l'italien *legare* signifiant "lier") consiste à lier les notes successives de sorte qu'il n'y ait pas de silence entre elles lors l'interprétation. Cependant, si le résultat à obtenir est toujours celui d'une liaison des notes successives en un seul mouvement continu, la manière sera différente en fonction des instruments. Ainsi, les musiciens jouant d'un instrument à vent devront s'abstenir d'inspirer pendant cette liaison, tandis que les violonistes devront effectuer un unique mouvement avec leur archet.

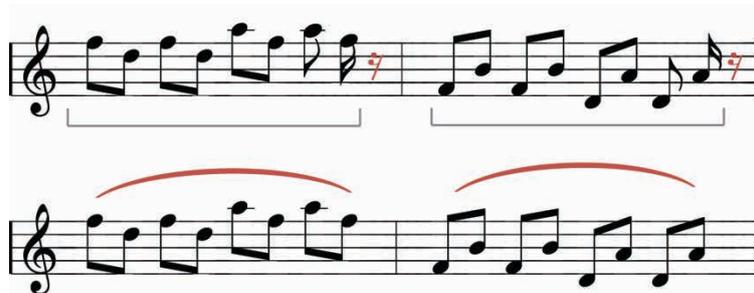


- Phrasé avec legatos -

En sachant que le terme peut également être inscrit en toute lettre et prendre la fonction de caractère si le compositeur souhaite que cela perdure dans l'intégralité de la partition ou dans une grande étendue, ceci dépendant de l'emplacement du legato.

La liaison d'expression

Le **phrasé** indique la manière d'enchaîner les différentes phrases musicales. En effet, chaque instrument à besoin de respiration dans son jeu, que cela soit une nécessité technique (devoir changer de posture pour continuer) ou physique (avoir le besoin de respirer), des silences sont parfois écrits afin de séparer les phrases successives. Cependant, ce n'est pas toujours le cas. Aussi, s'ils ne sont pas inscrits, une **liaison d'expression** sera indiquée, laissant alors la quantification du silence aux interprètes.



- Phrasés avec silences puis avec liaisons -

- Techniques instrumentales

Un **tremolo** (terme italien signifiant "tremblant") est un procédé consistant à faire varier périodiquement l'intensité de la note autour d'une valeur moyenne. Celui-ci est utilisé en chant mais également par les effets instrumentaux analogiques et numériques. Cependant, il définit également une technique pour instruments à cordes pincées et frappées consistant à jouer rapidement plusieurs fois la même note.

Le trémolo est indiqué par des barres obliques venant traverser la hampe, en sachant que le nombre de celles-ci est relatif à la vitesse d'exécution (deux barres = doubles croches, trois barres = triples croches).

Dans le cas d'une ronde, les barres sont alors inscrites au-dessus de la note et si le trémolo doit se faire sur une harmonie, les barres sont dessinées entre les notes.

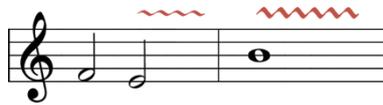
À noter que cette technique peut quelquefois être indiquée par la simple abréviation "trem."



- Tremolos -

Le **vibrato** (terme italien signifiant "vibré") est une modulation périodique de la hauteur d'une note. Cette technique peut s'exécuter uniquement avec les instruments à vent et à cordes sans clavier ni frette. Toutefois, les instruments à vent n'ayant pas d'anche ne produiront pas le même vibrato. En effet, s'il sera tout de même qualifié de la sorte, il sera pourtant similaire au tremolo produit par les appareils analogiques et numériques, c'est à dire une variation de l'intensité et non de la hauteur.

La vitesse du vibrato est fixée par le tempo de la composition et l'interprète, en sachant qu'elle peut également s'accroître ou au contraire se réduire. Concernant l'amplitude de cette variation de hauteur, elle peut être d'un demi-ton ou d'un quart de ton en fonction de l'indication écrite sur la partition. Si le trait représentant le vibrato est légèrement ondulé l'amplitude sera faible et si l'ondulation est importante alors elle sera grande.



- Vibrato à amplitude faible et forte -

Un **glissando** (terme italien signifiant "glisser") ou **slide** (terme anglais avec la même signification) désigne un glissement continu ascendant ou descendant d'une note à une autre. Selon les instruments, cette technique aura deux résultats : un déplacement fluide sans discontinuité pour les instruments à vent ou une transition légèrement saccadée pour les instruments à clavier ou à frettes causé par la démarcation des demi-tons de ces instruments tempérés. Concernant l'inscription du glissando elle sera représentée soit par un trait droit entre la note de départ de l'exécution et la note d'arrivée, soit par une simple liaison démarquée avec le terme **portamento**. Il arrive toutefois que ce terme ne soit pas inscrit, laissant à l'interprète cette déduction pendant sa lecture.



- Glissando et portamento -

Le **pizzicato** (terme italien signifiant "pincé") est une technique utilisée par les instruments à cordes frottées consistant à pincer les cordes au lieu d'utiliser l'archet, ceci produisant un son sec et dynamique.

La notation se fait avec l'inscription "pizz" au niveau des notes concernées. Il est possible également de spécifier la reprise de l'archet par "arco".



- Pizzicato et arco -

Très apprécié dans le hard rock, le heavy metal, le **palm mute** (terme anglais signifiant "assourdi de la paume") est une technique de jeu employée avec des instruments qui sont la plupart du temps amplifiés et pratiqué avec un médiator. Elle consiste à poser la paume de la main ayant le médiator de façon à étouffer, avec plus ou moins de force selon la direction de l'œuvre, les notes voulues.

Les notes devant être jouées en palm mute on l'inscription "P.M." jointe à elles. Cette annotation est

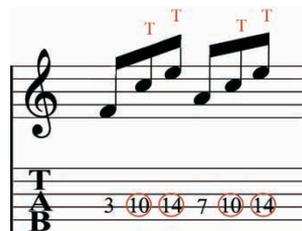
parfois suivie d'une zone en pointillés s'il y a plusieurs notes à assourdir.
 En musique classique le palm mute est nommé pizzicato malgré une technique restant inchangée.



- Palm mute détaché et attaché -

Le **tapping** (terme anglais signifiant "tapoter") est une technique pour instruments à cordes amplifiés consistant à frapper les cordes, comme les marteaux d'un piano, directement sur les cases souhaitées afin de créer la note et la production du son sans avoir à pincer la corde de l'autre main. Celle-ci libéré de toute action, il est donc possible de pratiquer ce procédé avec les deux mains simultanément.

L'indication du tapping sur une partition s'écrit avec la lettre T au niveau de la note affectée et d'un cercle autour du chiffre de la case sur une tablature.



- Représentation du tapping sur portée et tablature -

L'**aller-retour** désigne une pratique liée au **picking** (terme anglais signifiant "piquer") où l'on utilise un médiator afin pincer les cordes d'un instrument à corde pincée vers le bas (aller) ou vers le haut (retour). Ce geste est donc un mouvement d'alternance mais s'il peut être strict, il peut également ne pas l'être, l'aller jouant plusieurs notes avant que le mouvement s'inverse ou vice versa.

Concernant les indications, elles sont indiquées à côté des notes affectées : l'aller par "▣" et le retour par le symbole "V". De plus, des pointillés de zone sont ajoutés si plusieurs notes doivent être exécutées dans un seul mouvement ascendant ou descendant. Dans ce cas de figure, le geste est qualifié de **sweep** (terme anglais signifiant "balayer").

Concernant les accordéons ainsi que pour les instruments utilisant un archet, le terme d'aller-retour est remplacé par **tiré-poussé**.



- Aller-retour note à note et sweeping -

À l'opposé, le **fingerpicking** (terme anglais signifiant "le piquer du doigt") désigne l'action de pincer les cordes avec les doigts. Etant le procédé par défaut, aucun signalisation sera marqué

cependant, il peut arriver que le **doigté** (doigts devant être utilisés dans l'interprétation) de la main côté corps de l'instrument soit indiqué. Si c'est le cas, on retrouvera les initiales de chaque doigt : p = pouce, i = index, majeur = m, a = annulaire et c = chico (signifiant "petit" en espagnol).

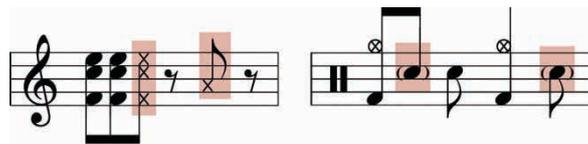


- Aller-retour note à note et sweeping -

Les **ghost notes** (terme anglais signifiant "notes fantômes") ou notes mortes sont des notes paraissant suggérées soit par leur intensité faible pour les instruments à percussion, soit par la faible distinction de leur hauteur pour les instruments à cordes pincées.

Indiquées en remplaçant la tête des notes concernées par des croix pour les instruments à cordes pincées, elles sont jouées en exerçant sur les cordes une pression inférieure à ce qui devrait être pour la production d'une note pleine. Ceci créant alors un son sec et percussif où la hauteur est presque indéfinissable.

Pour les instruments à percussion, les ghost notes sont inscrites entre parenthèse et frappées très légèrement donnant une impression que la percussion est en fond sonore tout en étant souvent alternées avec des frappes traditionnelles.



- Ghost notes sur portée standard et sur portée rythmique -

Prenant origine sur la contrebasse dans le jazz, le **slap** (terme anglais signifiant "claquer") est une technique de jeu permettant de produire des sons percussifs sur les instruments à cordes pincées sans clavier et sur les instruments à vent.

Si sur les instruments à cordes comme la guitare ou la basse, on vient frapper ou tirer verticalement la corde, la réalisation est totalement différente pour les instruments à vent où c'est la langue qui donnera le claquement aux notes. L'indication de cet effet se fera avec la lettre S placée à côté de la note concernée.

Sur les instruments à cordes frottées, le slap est appelé **pizz Bartók** (pizzicato de Béla Bartók), en honneur au compositeur. Cette technique est considérée comme un slap, c'est parce qu'au lieu de tirer la corde de côté comme lors d'un pizzicato, on la pince en la soulevant à la verticale, frappant alors la touche et produisant cette sonorité propre au slap.

Le symbole pour représenter cet effet sur partition est un cercle avec bâton dedans.

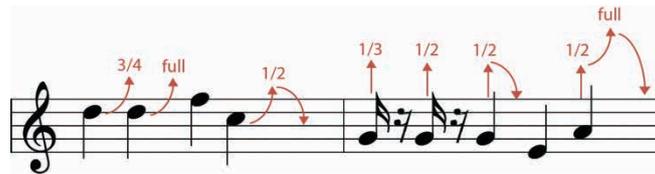


- Slap et pizz Bartók -

Le **bend** (terme anglais signifiant "plier") est une technique pour instrument à frettes et à vent consistant à produire une note et à l'augmenter progressivement avant de relâcher ou de changer de note.

Pouvant être soit d'un ton et être indiqué par l'indication "full" (*entier*), soit d'un demi-ton avec "1/2" ou encore un quart avec "1/4" ou bien "3/4", chaque bend sera indiqué sur partition avec une flèche montante pouvant être courbée. Cette augmentation de hauteur pourra être interrompue et annulée avec un release (terme anglais signifiant "relâché") indiqué par une flèche (pouvant être également courbée) en direction descendante.

Il est également possible de faire un **pre-bend** afin de commencer sur une note augmentée et effectuer par la suite un release afin de retrouver la justesse de la note normalement exécutée, ou encore de faire un bend afin d'atteindre une hauteur supérieure sans changer de case/trou.



- Bends, pre-bends et releases -

Sur certains instruments, il est possible de produire des harmoniques en changeant légèrement la technique de production sonore. C'est le cas des instruments à cordes (excepté ceux muni d'un clavier) où l'on peut, avec un effleurement sur une corde à des emplacements précis, produire des **harmoniques naturelles**, c'est-à-dire celles appartenant au modèle harmonique de la corde à vide. Des **harmoniques artificielles** peuvent aussi être obtenues, à l'aide d'un médiator, sur des instruments à cordes pincées amplifiées mais aussi avec des instruments à vent. Produisant une note de deux octaves au-dessus de la fondamentale, ces dernières peuvent également être produite qu'à moitié. Mélangeant alors le son de la fondamentale et de son harmonique, celles-ci sont qualifiées de **semi-harmoniques**.

Les harmoniques naturelles sont indiquées sur partition à l'aide d'un losange vide à la place de la tête de note et les artificielles avec des losanges pleins faisant office de tête de note qui sera placée au-dessus de la note traditionnelle jouée, afin d'indiquer la hauteur souhaitée de l'harmonique. Quand cette dernière est une semi-harmonique les initiales "S.H" sont écrites.



- Ecriture des harmoniques sous ses trois formes -

Située sur la droite du **pédalier** (ensemble de pédales) du piano, la **pédale forte** (prenant sa terminologie lorsqu'elle fut créée et ajoutée par Johann Gottfried Silbermann sur le piano-forte au XVIIIe siècle) soulève l'ensemble des étouffoirs et permet ainsi de prolonger la vibration de toutes les cordes frappées même une fois que les touches eu été relâchées. Cet effet de l'instrument est à employer quand l'inscription "Ped." est inscrite en dessous du système de portées. Ensuite, pour définir le moment où l'on doit relever le pied, soit une démarcation telle qu'un trait uniforme ou

pointillé permet d'en être informé, soit un astérisque est simplement présent quand l'effet doit cesser.

- Pédale forte -

Une autre pédale peut être également utilisée : l'**una corda** (signifiant "une corde" et que l'on pourrait traduire de par sa fonction comme "une corde en moins"). Placée à gauche dans le pédalier, cette pédale activera un mécanisme qui, sur les pianos à queue, décalera les marteaux de quelques millimètres afin que deux cordes au lieu de trois soient percutées. Sur les pianos droits, le processus est donc l'effet diffère en rapprochant les marteaux des cordes pour en diminuer l'accélération. Ainsi, l'una corda est, dans le premier cas, un moyen de jouer légèrement moins fort alors que dans le second l'attaque sera bridée et l'on ne pourra alors jouer avec une intensité maximale égale au mezzo-forte.

Son indication sur la partition se fait avec l'inscription (u.c) pour *una corda* et (u.t) pour *tre corde* (signifiant "trois cordes", traduisant un relâchement de la pédale), ceci toujours en dessous du système.

- Una corda -

Une dernière pédale peut se trouver sur le pédalier : la **pédale tonale**. Uniquement disposée sur les pianos de concert ou certains pianos numériques, elle ne sera pas explicitement inscrite sur la partition mais devra être actionnée lorsqu'une note sera soutenue sur plusieurs mesures alors que le développement mélodique ou harmonique se poursuit de manière naturelle. Placée entre les deux précédentes, elle sera, sur les pianos d'études ayant trois pédales, remplacée par la **pédale de nuit** amenant lors de son activation, un feutre entre les marteaux et les cordes assourdissant le son de l'instrument.

- Pédale tonale -

Procédé spécifique aux instruments à cordes pincées sans clavier, le **let ring** (*laisser sonner*) consiste à maintenir appuyées les notes précédemment exécutées afin que le son de chacun se mélange. Régulièrement utilisé sur des arpèges, cet effet se rapproche de celui-ci produit par la pédale forte du piano.

Lorsqu'une seule note doit être soutenue pendant plusieurs temps alors que la mélodie continue, l'emploi d'une **corde à vide** (corde d'un instrument à corde pincée jouée sans être raccourcie par la main côté manche) sera préconisée si l'œuvre le permet.

- Let ring -

V - LE TIMBRE

Identité et qualité

Désignant l'ensemble des caractéristiques sonores qui permettent d'identifier un instrument à l'oreille, le timbre est un élément déterminant dans l'analyse musicale mais également dans l'écriture polyphonique.

Au XIXe siècle, le physicien Joseph Fourier découvre que n'importe quel relevé périodique peut se décomposer d'une infinité d'harmoniques et en déduit qu'un signal sonore n'est pas **pur** (onde parfaitement sinusoïdale qui ne peut être générée qu'avec un appareil électronique) mais complexe. Ce groupe de sons s'ajoutant à la fondamentale est ainsi le résultat des propriétés de l'instrument (taille, densité...) et des matières qui le composent (bois, métaux...).

Outre la séparation représentée par les familles d'instruments, ce phénomène permet de dissocier les qualités propres à chaque instrument et de pouvoir lui assigner un rôle dans un ensemble. C'est ce qu'en 1844, le musicien Hector Berlioz va développer dans son ouvrage *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, permettant de ce fait la conscientisation de ce paramètre indéfini jusqu'alors.

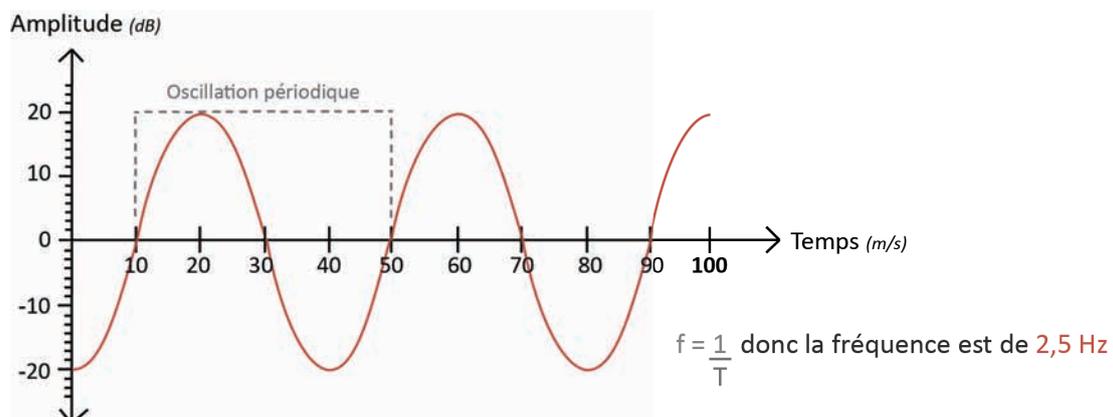
La notion d'identité va encore plus loin avec les voix humaines. En effet, contrairement aux instruments de musique fabriqués avec une norme définie, le timbre émis par les cordes vocales et la résonance de notre corps contient tellement de variables que chaque voix est unique au monde.

Il est à noter que le timbre peut être modifié à l'aide d'accessoire comme les sourdines pour les cordes et les cuivres, ou le kazoo pour la voix.

Introduction à l'acoustique

Afin d'obtenir une réponse plus complète, il est nécessaire d'aborder les sons sous leur forme physique. Commençons alors par définir les fondamentaux.

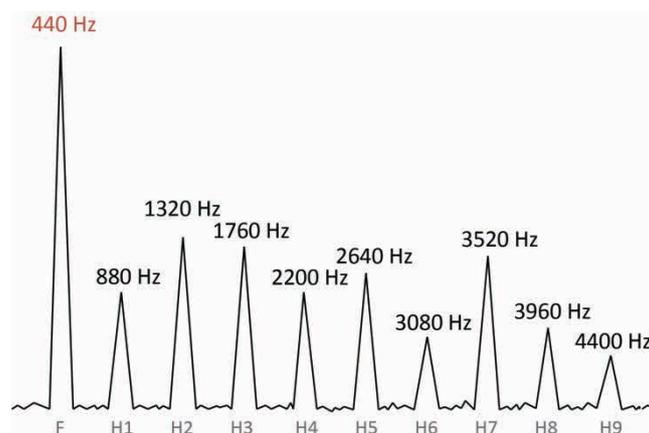
La **fréquence** représente le nombre d'oscillations périodiques par seconde et représente ce que l'on appelle, en musique, la hauteur. S'exprimant en **Hertz (Hz)**, une fréquence de 100 Hz correspondra donc à 100 oscillations par seconde.



- Représentation d'une onde sinusoïdale avec calcul de la fréquence -

De plus, plus un son sera aigu et plus sa fréquence sera importante et à l'inverse, plus un son sera grave, plus sa fréquence sera faible. Mais si les fréquences sont synonymes de hauteur audible par notre oreille, ce n'est pas toujours le cas. En effet, la plage des fréquences audibles par l'être humain s'étend de 20 à 20 000 Hz (soit 20 kHz) en sachant que ces chiffres représentent une moyenne et peuvent varier suivant l'âge et l'individu. Les fréquences inférieures à 20 Hz sont alors qualifiées d'**infrasons** et celles au-dessus de 20 kHz d'**ultrasons**. Cette limite physiologique n'est pas propre à toutes les espèces : certains animaux perçoivent les ultrasons comme les chiens et d'autres comme les chauves-souris, dépourvues d'acuité visuelle, en émettent pour se déplacer dans l'espace.

Lorsqu'on utilise un analyseur de spectre fréquentiel et que l'on capture une note produite par un instrument de musique quelconque, on perçoit bien les différentes fréquences produites.

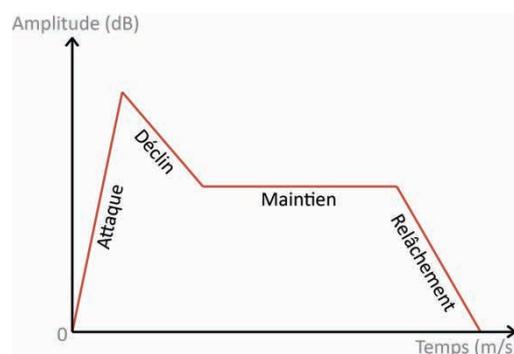


- Vue éclatée des fréquences émises lors de l'exécution d'un LA3 (440Hz) -

Le graphique nous révèle effectivement la présence de la fondamentale (440 Hz) et celle de fréquences harmoniques, multiples de la fréquence fondamentale (880 Hz). La production de ces fréquences harmoniques est bien sûr simultanée à la fréquence fondamentale. L'ensemble de ces fréquences formera le **spectre sonore**.

Ce terme peut être associé au timbre, cependant s'il a été dit que ce dernier permet de reconnaître un instrument, en acoustique, une autre caractéristique vient s'ajouter : l'enveloppe.

L'**enveloppe** est la courbe d'évolution de l'amplitude dans le temps de la note jouée. Celle-ci se compose, si l'instrument est acoustique, de quatre phases :



- Enveloppe d'une note jouée par un piano -

- L'**attaque** désigne la première partie de l'enveloppe correspondant à la naissance du son. D'une durée très courte, elle trouve sa finalité quand l'amplitude atteint sa hauteur maximale, qualifiée de **pic**. Variant en fonction du type d'instrument et de sa famille, cette phase d'attaque est riche en composantes harmoniques, apportant une coloration unique au son.
- Le **déclin** est la zone située après l'attaque. C'est le moment où le pic retombe, juste avant d'entrer en phase de maintien.
- Le **maintien** définit la zone où le niveau sonore est maintenu et stable. Cette situation s'explique quand par exemple la touche d'un clavier est maintenue enfoncée. Ainsi, si l'instrumentiste exécute un staccato, le son entre directement en relâchement.
- Le **relâchement** délimite la zone où le signal décroît progressivement pour ensuite s'éteindre complètement.

Ces étapes représentent le modèle de l'évolution du son nommé **ADSR** (**A**ttack, **D**ecay, **S**ustain, **R**elease).

Autre notion déterminante dans le traitement du son, la **dynamique** d'un instrument est la différence de nuance entre la sonie (bruyance) la plus faible et la plus forte qu'un musicien puisse produire avec lui. Si les compétences de l'interprète pourront avoir une conséquence directe avec cette propriété, les caractéristiques physiques de l'instrument seront aussi déterminante. En effet, une guitare acoustique ne peut obtenir la même dynamique qu'un trombone.

- Les familles

Contrôlé par un instrumentiste plus couramment appelé **musicien**, un **instrument de musique** est un objet produisant un son et qui est employé dans un but artistique : la musique. Cette définition se tient aussi bien si l'objet est conçu dans cet objectif que s'il est dévié de son usage premier. Ainsi, la voix ou même les mains, malgré qu'elles soient des membres composant le corps, sont considérées comme des instruments de musique distincts dès lors qu'elles participent à une œuvre musicale.

Développement des instruments de musique

Avant une quelconque réflexion et conception d'un instrument de musique, les premières mélodies étaient produites uniquement avec la voix et les premiers rythmes avec le corps en tapant dans ses mains ou sur une autre partie du corps. De la même manière qu'un enfant peut s'y appliquer de nos jours, les premiers êtres humains avaient comme première approche musicale la répétition, de ce qu'il entendait et de ce qu'il produisait eux-mêmes, ainsi que la variation en essayant de reproduire le même motif avec différents outils et supports. De ce fait, pendant la Préhistoire, l'Homme a utilisé son environnement en tapant des objets les uns contre les autres (bois, pierre, tronc d'arbre, parois de grotte...).

Les plus vieux instruments de musique connus à ce jour sont des flûtes faites d'os de vautours, de cygnes ou d'ivoire de mammouths datant de 35 000 ans avant J.C. qui ont été trouvées dans une grotte du Jura Souabe, région située au sud-ouest de l'Allemagne. Cependant, dans la mesure où ces flûtes sont techniquement évoluées car elles se composent déjà de trous pour modifier la nature du son, cela implique un savoir-faire musical bien antérieur.



- Flûte préhistorique en os -

Classification instrumentale

Par la forme, la taille, la matière ainsi que le mode d'attaque, l'instrument de musique va produire un timbre résultant de ses caractéristiques physiques qui définiront également les limites des autres propriétés du son (la hauteur, la durée et l'intensité).

L'analyse acoustique a permis de percevoir les composantes du spectre harmonique spécifique à chaque source sonore et donc d'en déduire qu'un instrument de musique se divise en deux parties distinctes : l'une crée la vibration et l'autre colore le timbre de l'instrument.

Les instruments étant classés par leur méthode de production sonore, la première partie définira en conséquence la famille de chacun d'entre eux.

On va alors différencier un son provoqué par la vibration d'une corde, d'un souffle d'air se fendant sur un biseau ou d'une vibration émise par un choc entre deux éléments.

L'**organologie** est l'étude détaillée de ces outils faiseurs de musique et de leurs différentes catégorisations. De plus, l'ensemble des instruments utilisés pour une œuvre est appelé l'**instrumentarium**.

Les instruments de musique sont fabriqués et restaurés par des artisans spécialisés en fonction de la catégorie de l'instrument. Ainsi, les **facteurs** sont les spécialistes des instruments à claviers comme le piano et le clavecin ou l'orgue mais également des instruments à vent et, en fonction de sa formation, quelques instruments à cordes pincées comme la harpe.

Les **luthiers**, d'où cette appellation, s'occupent, eux, des instruments ayant un lien de parenté avec le luth comme la guitare, le banjo ou le oud mais aussi d'instruments à cordes frottées comme le violon.

Ainsi, on retrouve trois catégories d'instruments contenant chacune différentes familles d'instruments : les instruments à cordes, à vent et à percussion.

Les instruments à cordes

La **famille des cordes frottées** est un ensemble d'instruments utilisant un objet pour venir frotter perpendiculairement les cordes. L'**archet**, baguette de bois arquée par une mèche de crins tendue entre ses extrémités, sera l'outil le plus fréquemment utilisé pour remplir cette fonction.

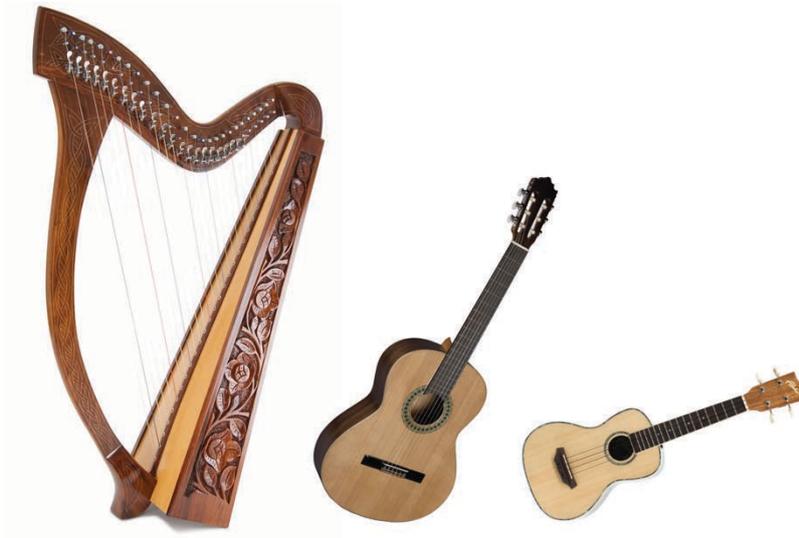


- La contrebasse, le violoncelle et l'alto -

Voici la liste de la plupart des instruments existants dans cette famille :

- Instruments couramment utilisés dans les orchestres occidentaux : l'alto, la contrebasse, le violon, le violoncelle.
- Instruments du monde et instruments traditionnels : l'arpeggione, le baryton, le bratsch, la cimboa, le crwth, le datong, le dilruba, l'erhu, l'esraj, la gadoulka, l'imzad, le jouhikko, kabuli rabâb, le kokyū, le matou, le néolin, la nyckelharpa, l'octobasse, kamânche, le pena, la pochette, le quinton, le ravanhatta, le rebec, le sarangi, la sorud, la trompette marine, la vielle à roue, la viola all'inglese, la viola pomposa, la viole d'amour, la viole de gambe, la viole d'Orphée, le violon d'amour, le violon à pavillon, le violoncello all'inglese.

La **famille des cordes pincées** contient un ensemble d'instruments où les cordes sont tirées et relâchées immédiatement soit avec les doigts soit avec un **médiator** (nommé également **plectre**), ustensile et de forme triangulaire et au bords arrondis composé de plastique, de bois, d'os ou de corne animal.



- La harpe, la guitare folk et le ukulélé -

Voici la liste des instruments que l'on retrouve dans cette famille :

- Instruments couramment utilisés dans les orchestres occidentaux : le clavecin, la basse, la guitare, la harpe.
- Instruments du monde et instruments traditionnels : le banjo, la balalaïka, le bouzouki, la charango, la cithare, le clavicymbalum, le cobza, la contrebassine, le cuatro, l'épinette, la mandoline, la mandore, le muselaar, le luth, la lyre, le oud, le pipa, le pluriarc, le shamisen, le sitar, le théorbe, le tiple, le ukulélé.

La **famille des cordes frappées** définit tous les instruments où les cordes sont frappées soit manuellement ou mécaniquement à mains nues ou à l'aide de marteaux, mailloches ou baguettes.



- Le piano droit, le clavichord et le cymbalum -

Voici les principaux instruments de cette famille :

- Instruments couramment utilisés dans les orchestres occidentaux : le piano.
- Instruments du monde et instruments traditionnels : le berimbau, le clavicorde, le chapman stick, le cymbalum, le gardon, le hackbrett, le piano à tangentes, le piano-forte, le santour, le tambourin à cordes, le tympanon, le yangqin.

Les instruments à vent

La **famille des cuivres** regroupe les instruments à vent (également appelés aérophones) où le son est produit par vibration des lèvres dans une **embouchure**, pièce en métal en forme d'entonnoir, mettent en vibration l'air contenu dans le tube. Plus le tube est grand, plus le son est grave. Les différentes notes sont obtenues de plusieurs façons. En faisant varier la pression de l'air. En faisant varier la longueur du tube à l'aide de **pistons**, mécanismes à combinaisons transmettant l'air sur une distance modifiable, ou d'une **coulisse**, tuyau en en forme de U faisant la transition entre l'embouchure et le pavillon pouvant s'étirer et se raccourcir.



- Le tuba, la trompette et le trombone -

Voici de nouveau une liste des instruments de cette famille :

- Instruments couramment utilisés dans les orchestres occidentaux : le baryton, le bugle, le clairon, la contrebasse à vent, le cor d'harmonie, le cornet à pistons, l'euphonium, le saxhorn, le trombone, la trompette à pistons, le tuba.
- Instruments du monde et instruments traditionnels : la buisine, le cor des Alpes, le cor naturel, le cornet à bouquin, le cornet à pistons, le didgeridoo, l'hélicon, le jazzophone, le karnay, le mellophone, l'ophicléide, la sacqueboute, le serpent, le soubassophone, la trompe de chasse, la trompette de cavalerie, le tuba wagnérien.

La **famille des bois** caractérise les instruments qui émettent un son à l'aide d'un **biseau**, paroi en bois ou en métal constituant une arête où le souffle du musicien se fend pour être mis en vibration et interagit avec la colonne d'air située dans le tuyau. La vibration peut également être provoquée à l'aide d'une **anche simple**, lamelle de roseau posée sur un bec entrant en contact avec la lèvre inférieure ou **double**, pièce composée de deux lamelles jointes également en roseau et pincée par les lèvres de l'instrumentiste.

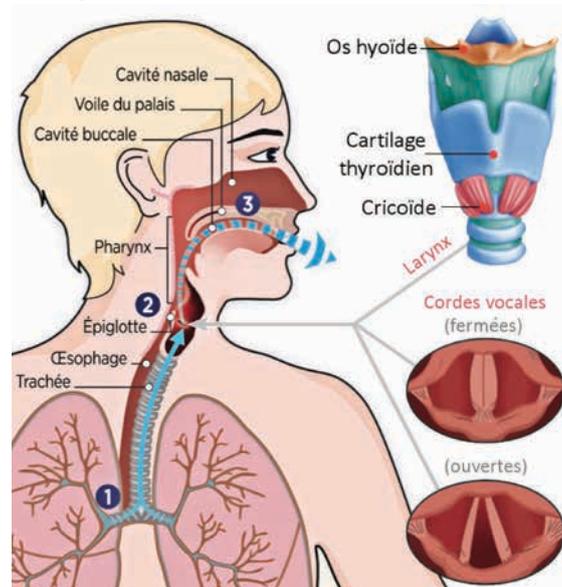


- Le saxophone, la flute traversière et la clarinette -

Voici la liste des instruments les plus utilisés dans cette famille :

- Instruments couramment utilisés dans les orchestres occidentaux : la flûte à bec, l'orgue, le tin whistle, l'Irish flute, la flûte traversière, le piccolo.
- Instruments du monde et instruments traditionnels : l'aulos, le bansurî, le dizi, le fifre, le flageolet, le flabiol, la flûte de Pan, la flûte harmonique, la flûte traversière baroque, la fujara, le galoubet, le kaval, le koudi, le mohoceño, le ney, l'ocarina, la quena, la serinette, le shakuhachi, le sifflet, la sodina, le suling, le taegum, la tambin, le txistu, le xiao, le xun.

La **famille des voix** rassemble les instruments organiques humains produisant des sons à l'aide de **cordes vocales**, membranes muqueuses du larynx vibrant l'une contre l'autre avec plus ou moins de rapidité selon la hauteur de la note effectuée.



- Schéma du système respiratoire et des cordes vocales -

Voici maintenant les types de voix existantes du plus grave au plus aigu :

- Homme : La basse (du latin *bassus* signifiant "obèse"), la baryton (du grec *barus* et *tonos* signifiant "ton grave"), la ténor (du latin *tenere* signifiant "tenir", terme justifié par la fonction de cette voix devant, au début du contrepoint, exécuter la mélodie principale, souvent rythmée en valeurs longues), la haute-contre et la contre-ténor.
- Femme ou enfant : La contralto, l'alto (du latin *altus* signifiant "haut"), la mezzo-soprano et la soprano (du latin *sopra* signifiant "dessus" a été employé pour désigner la voix dont la tessiture se situe au-dessus de tous les autres).

Il est important de différencier la haute-contre qui est un ténor aigu (avec voix mixte) prenant ses premières fonctions dans le répertoire baroque français, et la contre-ténor (anciennement castra), voix populaire pendant la Renaissance et qui désigne un falsettiste, chanteur utilisant le **fausset** (technique appelé également **falsetto** ou **voix de tête**). S'opposant à la **voix de poitrine**, procédé le plus commun car il est employé tout individu pour parler, la configuration des cordes vocales en fausset permet aux hommes de produire un timbre qui se rapproche du timbre féminin. En sachant que si cet effet trouve son épanouissement dans un registre aigu et est exclu du registre grave, il est toutefois possible de le pratiquer dans une hauteur intermédiaire, soit le registre médium.

Il existe quatre autres mécanismes vocaux :

- La **voix de sifflet**, permettant d'atteindre le registre le plus élevé de la voix humaine, se situant donc au-dessus de la voix de fausset.
- La **voix craquée** (ou fry), apportant à la voix un effet de craquement plus ou moins important qui peut s'effectuer dans n'importe quel registre.
- Le **growl** (terme anglais signifiant "grognement") est une technique qui apporte un grain à la voix pouvant s'assimiler, lorsque celle-ci est produit à pleine intensité, à un hurlement. Ce rapprochement s'expliquant par l'activation des **fausses cordes** (bandes ventriculaires placées dans le larynx, au-dessus des cordes vocales) réagissant également lors de réactions humaines primitives (expression d'un effort, d'un plaisir ou d'une douleur forte).
- La **diphonie** est une technique vocale consistant à émettre deux sons simultanément soit, en produisant une harmonique à l'aide de la résonance de la cavité buccale, soit en rajoutant simplement un sifflement en même temps que les notes sont projetées. Dans ces deux cas, il est possible, à la manière d'un bourdon, de faire varier la hauteur du son aigu alors que le son grave est maintenu.

Les instruments à percussion

La **famille des membranophones** désigne les instruments dont les sons sont produits par la vibration d'une **membrane**, matériau souple en peau d'animal ou en plastique tendue sur un cadre.



- La grosse caisse, la timbale et la caisse claire -

Voici la majorité des instruments que l'on trouve dans cette famille :

- Instruments couramment utilisés dans les orchestres occidentaux : la batterie (ensemble avec aussi des idiophones), la caisse claire, la grosse caisse, le tambourin, la timbale, tom-tom drum.
- Instruments du monde et instruments traditionnels : l'atumpán, le bongo, la conga, la cuica, la darbouka, le djembé, le kalangu, le kendang, le kotsuzumi, le mridangam, le naqqara, l'odaiko, le tablā (ensemble), le tambour de chaman, le tambour-hochet.

La **famille des idiophones** rassemble les instruments produisant un son avec le matériau de l'instrument lui-même, lors d'un impact provoqué.



- Le carillon tubulaire, le marimba et la couronne de cymbalettes -

Voici désormais la plupart des instruments de cette famille :

- Instruments couramment utilisés dans les orchestres occidentaux : le carillon tubulaire (ensemble), le célesta, la cloche, la couronne de cymbalettes, le glockenspiel, le marimba, le triangle, le vibraphone.
- Instruments du monde et instruments traditionnels : l'angklung, le bala, le baton à grelots, le bloc à deux tons, le bonang, le cajón, la castagnette, le chapeau chinois, clapstick, les claves, le clapper, la clochette, la crécelle, le fouet, le gender, le ghatam, le gong ageng, la guimbarde, la guimbarde en bambou, le güiro, le kugué, les manjira, la maraca, le mbira, le muyu, le paiban, le sékéré, le sistre, les spoons, le steel drum, le tam-tam, le tambour de bois à fente, le woodblock, le xylophone.

Les instruments de combinaison

Combinant plusieurs méthodes de production sonore, on retrouve comme instrument de combinaison le claviorganum combinant orgue et clavecin actionné par le/les même(s) clavier(s) et parfois l'orgue de Barbarie qui peut comporter des percussions en plus de son système de soufflerie.



- le claviorganum -

Tous les instruments présentés ci-dessus sont acoustiques, c'est à dire qu'ils produisent des vibrations de part un corps sonore. En effet, appartenant au plus ancien type d'instrument inventé, les **instruments acoustiques** ou instruments mécaniques sont des instruments de musique qui ne dépendent pas d'une énergie artificielle comme l'électricité pour fonctionner mais d'une action physique humaine.

Au contraire des instruments acoustiques, les **instruments électroniques** utilisent des circuits électroniques intégrés générant des **sons numériques**, c'est à dire des sons qui ont été captés et traités (numérisés) au préalable afin d'être stockés dans la banque de sons de l'appareil. Aussi, si ces instruments sont dépendants d'une énergie électrique pour être utilisés, ils offrent aux musiciens la possibilité de configurer les sons produits en allant jusqu'à créer un résultat unique et infaisable avec un instrument acoustique, ce qui contribuera à l'émergence d'une nouvelle perception de la composition. De plus, comme le signal délivré peut être amplifié très facilement et sans aucune perte, les petites formations de trois, quatre ou cinq musiciens peuvent en conséquence se faire entendre dans des salles de dimensions importantes.



- La batterie électronique -

Le désir des compositeurs de construire des instruments électriques, puis électroniques, date de la fin du XIXe siècle, bien avant ce que l'on qualifie de **musique électronique**.

Recherchant à élargir l'instrumentarium et à trouver de nouveaux timbres, plusieurs instruments ont vu le jour dont le télégraphe musical de l'inventeur Elisha Gray en 1876, le singing arc de William Du Bois Duddell en 1899, le telharmonium de Thaddeus Cahill en 1900, le thérémine de Lev Theremin en 1920, le sphärophon (ancêtre du de l'électrophone) de Jörg Mager en 1921 et les Ondes Martenot développées par Maurice Martenot. Cependant, ces instruments resteront usités seulement par quelques compositeurs, la pratique de ces appareils étant trop complexe.

Créé par Laurens Hammond en 1930, l'orgue Hammond sera le premier instrument électromécanique. S'inspirant de l'orgue traditionnel, il sera destiné dans un premier temps à équiper des églises n'ayant pas la place ou les moyens financiers de disposer d'un véritable orgue. Mais il deviendra un instrument très apprécié des musiciens jazz.

En musique contemporaine, la plupart des compositeurs continuait d'explorer les sons électroniques par le biais de la musique concrète jusque dans les années 1960, utilisant ainsi la captation audio de bruits divers et variés.

Le premier synthétiseur à apparaître a été le buchla en 1963, conçu par le concepteur d'instruments électroniques Don Buchla sous la direction du compositeur Morton Subotnick. La même année, une des premières œuvre de musique entièrement électronique a été créé pour l'émission de télévision *Doctor Who* en 1963 par le compositeur Ron Grainer et Delia Derbyshire. L'année suivante, le premier appareil à être fabriqué avec un clavier comme celui d'un piano, fut conçu par Robert Moog et sera nommé le moog. Celui-ci ne générerait toutefois qu'une seule note à la fois, demandant une superposition de plusieurs prises de son si l'on souhaitait créer des harmonies.

À la fin des années 1960, Wendy Carlos popularisera l'insertion des synthétiseurs avec notamment la composition de la B.O. (bande originale) du film *Orange mécanique* de Stanley Kubrick, reproduisant des morceaux de musique baroque et classique à l'aide d'un synthétiseur moog. En 1969, George Harrison introduit ces synthétiseurs dans la musique rock en les utilisant sur l'album *Abbey Road* de son groupe The Beatles.

Au fur et à mesure que la technologie se développait, les synthétiseurs devenaient financièrement plus accessibles mais également plus robustes et portatifs. C'est alors que des groupes de rock s'y sont intéressés tels que United States of America, et Pink Floyd.

Permettant d'obtenir des timbres particuliers et des notes continues, un courant musical qualifié

d'atmosphérique sera également développé par Klaus Schulze, Vangelis et Jean Michel Jarre, ce dernier popularisant alors la musique électronique en France avec son album *Oxygène*.

A partir de 1973, les synthétiseurs utilisés en tant qu'instrument solo, ont commencé à faire partie intégrante du son jazz fusion, tel qu'entendu dans l'album *Sweetnighter* de Weather Report et l'album *The Headhunters* de Herbie Hancock.

En 1974, le premier synthétiseur polyphonique apparaît avec l'expandeur (boîtes stockant les échantillons sonores) SEM, créé l'inventeur Tom Oberheim. Si au départ, deux sons peuvent être joués simultanément, cette nouvelle technologie permettra d'aller jusqu'à émettre une harmonie de huit notes.

La même année, le Yamaha DX7 verra le jour et comportera une interface MIDI permettant alors d'échanger des informations avec un ordinateur ou un autre appareil électronique à l'aide d'un simple câble (câble midi).

Ensuite, à partir de 1975, Les synthétiseurs jusque-là analogiques ont fait place aux synthétiseurs numériques et en 1979, le **sampleur**, instrument numérique permettant de faire exécuter plusieurs échantillons sonores à la suite ou en même temps, voit le jour.

Les nouveaux timbres que permettaient désormais ces instruments ont permis la création d'une forme qualifiée de musique industrielle, dont le pionnier sera le groupe Throbbing Gristle en 1975.

Si tout cela contribuera à l'émergence de la musique électronique, le développement de la musique house à Chicago et de la techno à Détroit pendant les années 1980, instaurera définitivement ces nouveaux procédés de production sonore dans la conception des nouvelles musiques.

Il existe également un intermédiaire de ces deux types d'instruments : Les **instruments électroacoustiques** ou électromécaniques. En effet, en ajoutant un système électronique à l'instrument acoustique afin de capter le son produit, on obtient ainsi une amplification naturelle de l'instrument et une amplification électronique que l'on peut régler aussi bien en volume qu'au niveau du timbre ou de la résonance. Le but étant de permettre au musicien d'avoir un instrument qu'il peut utiliser avec une amplification naturelle tout en pouvant, quand il le souhaite, amplifier à l'aide d'un système de sonorisation pour jouer devant un public.

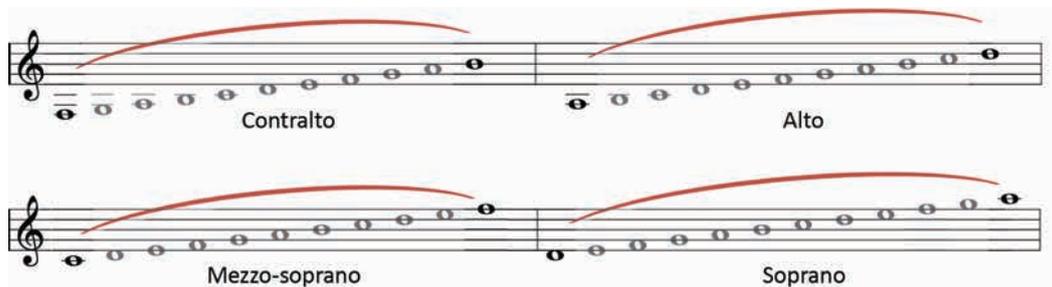


- Guitare folk électro-acoustique -

Tout comme les instruments électroniques, les **instruments électro-analogiques** sont également des instruments où l'on a remplacé le générateur sonore physique. Cependant, contrairement aux instruments électroniques, le son n'est pas généré par des informations numériques mais par un système **analogique** à base de lampes, condensateurs ou transistors qui

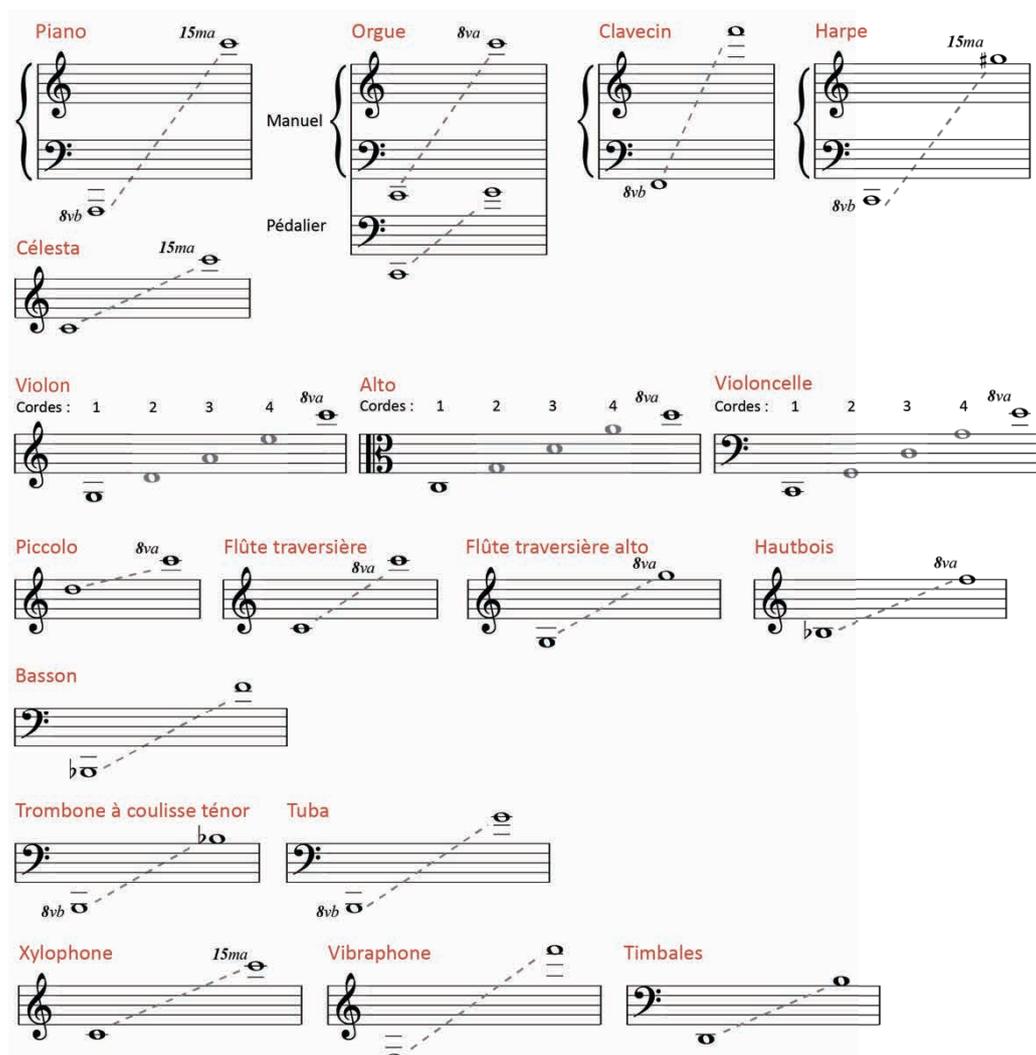
de sons entendus. En effet, certains instruments sont octaviés de façon permanente. Et c'est pour cela que le chiffre, qui doit être indiqué sous la clé, indiquant l'octaviation a fini par disparaître.

Voici maintenant les voix de femmes et d'enfants :



Les termes associés aux différentes tessitures vocales ont été également utilisés pour définir celles de certains instruments de musique. En effet, les instruments à vent contiennent des instruments comportant différentes tessitures avec cependant le même système d'intonation, le même timbre et donc le même nom. Pour ceux-là, s'ajoute à leurs terminologies une extension indiquant la hauteur de leur étendue sonore (saxophone ténor, saxophone baryton...).

Ci-dessous, voici les tessitures d'instruments qui n'ont pas d'octaviation à la clé pendant la lecture :



Et maintenant celles des instruments transpositeurs et octaviés à la clé :

Guitare
Cordes : 1 2 3 4 5 6 δva Cordes : 1 2 3 4 5 6 δva

Contrebasse/basse
Cordes : 1 2 3 4 δva Cordes : 1 2 3 4 δvb

Clarinete soprano (Sib)
 δva δva

Cor anglais (FA)
 δva

Saxophone soprano (Sib)
 δva

Saxophone alto (Mib)
 δva

Saxophone ténor (Sib)
 δva δva

Saxophone baryton (Sib)
 δva

Cor d'harmonie avec trois pistons (FA)
 δvb $15ma$

Trompette (Sib)
 \sharp δvb

Cloches tubulaires
 δvb $15ma$

Glockenspiel
 $15ma$ $15ma$

Attention, la numérotation des cordes est inversée pour les pays anglophone. Aussi, vous retrouverez par exemple sur un jeu de cordes neuf de guitare, le chiffre six pour la corde MI grave.

Le **registre instrumental** représente une zone de la tessiture où le spectre sonore de l'instrument ou de la voix a des propriétés particulières. Ainsi, trois voire quatre registres sont possibles pour chaque instrument : le grave, le médium, l'aigu et parfois le suraigu. Ensuite, selon ses caractéristiques techniques, la puissance sonore, la résonance et la qualité du timbre va différer en fonction du registre. Si ces délimitations ont été conçues, c'est donc pour permettre d'équilibrer les masses sonores d'un ensemble l'orchestral ou d'être guidé lors de la constitution d'un instrumentarium, la qualité d'un œuvre dépendant également du choix des instruments par rapport

à leurs registres respectifs. De plus, si tous sont exploitables, tous les instruments ont toutefois un registre qui mettra davantage en valeur leur identité.

L'**ambitus** (terme latin signifiant "pourtour") désigne l'étendue mélodique et harmonique d'une œuvre. Connaître l'ambitus, permet de savoir si l'instrument aura la capacité de jouer la partition donnée. Il est toutefois possible de transposer la partition, c'est à dire de monter ou descendre d'un même intervalle l'ensemble des notes écrites. Ainsi, la **transposition** modifie la tonalité de la partition sans en changer la perception mélodique et harmonique pour l'auditeur malgré que la hauteur absolue de la composition ait été changée.

Le diagramme illustre la transposition d'une même mélodie en quatre tonalités majeures différentes. Chaque exemple est présenté sur une portée de sol en clef de sol. Des flèches rouges à gauche de chaque portée indiquent la direction de la transposition par rapport à la tonalité originale (SOL Majeur).

- SOL Majeur** : La tonalité originale, avec une signature de clé d'un dièse (F#).
- FA Majeur** : Transposition d'une tierce mineure (de SOL à FA), avec une signature de clé d'un bémol (F).
- MI Majeur** : Transposition d'une tierce majeure (de SOL à MI), avec une signature de clé de deux dièses (F# et C#).
- RÉ Majeur** : Transposition d'une seconde majeure (de SOL à RÉ), avec une signature de clé d'un dièse (F#).

- Transposition -

Cette méthode est régulièrement employée lors d'une **transcription**, adaptation d'une composition afin de permettre l'interprétation à un instrument de registre différent de celui pour lequel l'écriture a été pensée. Cela est également utilisé pour que la ligne mélodique d'une composition vocale, puisse être parfaitement adaptée à la tessiture du chanteur souhaitant l'interpréter.

Ce procédé peut s'effectuer soit par la **transposition à l'écrit**, réécrivant ainsi toute la partition, soit en effectuant une **transposition à vue**, transposant directement pendant la lecture. Il existe également des instruments de musique faisant directement de la transposition.

Comme la transcription s'impose lorsque l'instrument sur lequel on veut jouer une œuvre musicale n'a pas les mêmes caractéristiques musicales et/ou techniques que l'instrument original (tessiture différente, registre ou timbre inadapté, instrument monodique ou polyphonique), elle peut entraîner de multiples modifications comme la transposition, l'adaptation de la mélodie et/ou de la richesse harmonique. En sachant que, par opposition à l'arrangement, l'objectif étant de se rapprocher le plus du résultat joué par l'instrument premier.

Jusqu'au XIXe siècle, la trompette n'avait pas de pistons et ne pouvait jouer que la fondamentale et ses harmoniques naturelles. Les partitions indiquaient alors quelle coulisse de rechange utiliser pour jouer dans la tonalité requise cependant, afin de simplifier la lecture du trompettiste, la note fondamentale fut par convention toujours notée DO. Cette démarche se répandra sur les autres instruments à vent et donnera ainsi naissance aux instruments dit transpositeurs.

Ces **instruments transpositeurs** projettent donc des notes différentes de celles écrites et pourtant jouées par l'interprète. En effet, transposés selon un intervalle défini lors de la fabrication, ces instruments obtiennent une dénomination relative à cette transposition en donnant toujours la note entendue quand la note de référence DO est pourtant jouée. Ainsi, le joueur de Cor en FA lisant un do, jouera en réalité un FA. En revanche, ceci n'indique pas s'il s'agit d'un FA plus haut donc un intervalle de quarte ascendante ou plus bas donc un intervalle quinte descendante. Cependant, il est beaucoup plus courant que l'intervalle soit descendant.

Il est important de savoir que lorsque l'intervalle est d'une octave juste, l'instrument n'est pas considéré comme transpositeur mais simplement octavié.

Lorsque l'on souhaite écrire une partition pour un instrument transpositeur seul, aucune opération n'a besoin d'être effectuée. En revanche, quand celui-ci se mélange avec des instruments non transpositeurs ou n'ayant pas le même intervalle transpositeur, il est nécessaire de corriger son armure, excepté s'il est soliste et instrument principal de cette partition. Dans ce cas, c'est aux autres instruments d'être transposés.

The image shows two musical staves. The left staff has two staves: the top one is labeled 'Guitare' and the bottom one 'Saxophone Sib'. Both staves show a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The top staff has a key signature of one sharp (F#), and the bottom staff has a key signature of one sharp (F#). The right staff also has two staves: the top one is labeled 'Saxophone Sib' and the bottom one 'Guitare'. Both staves show the same sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The top staff has a key signature of one sharp (F#), and the bottom staff has a key signature of two flats (Bb, Eb).

- Partition pour guitare et partition pour saxophone en Sib -

La liste suivante indique les instruments transpositeurs les plus usuels au XXI^e siècle, avec l'intervalle de transposition correspondant. Il s'agit toujours de l'intervalle pour obtenir la note entendue en partant de la note lue.

Les instruments à bois :

- Piccolo ou petite flûte (en RÉb/clé de SOL) : neuvième mineure ascendante
- Flûte alto (en SOL/clé de SOL) : quarte juste descendante
- Hautbois d'amour (en LA/clé de SOL) : tierce mineure descendante
- Cor anglais (en FA/clé de SOL) : quinte juste descendante
- Petite clarinette en MIb : tierce mineure ascendante
- Clarinette en Sib : seconde Majeure descendante
- Clarinette en LA : tierce mineure descendante
- Cor de basset (en FA/clé de SOL) : quinte juste descendante
- Clarinette basse (en Sib/clé de FA) : seconde Majeure descendante
- Saxophone soprano (en Sib/clé de SOL) : seconde Majeure descendante
- Saxophone alto (en MIb/clé de SOL) : sixte Majeure descendante
- Saxophone ténor (en Sib/clé de SOL) : neuvième Majeure descendante
- Saxophone baryton (en MIb/clé de SOL) : treizième Majeure descendante

Les instruments à cuivre :

- Cor en FA (clé de SOL): quinte juste descendante
- Petite trompette en RÉ (clé de SOL) : seconde Majeure ascendante
- Trompette en SIb (clé de SOL) : seconde Majeure descendante
- Cornet à piston (en SIb) : seconde Majeure descendante
- Bugle (en SIb) : seconde Majeure descendante
- Saxhorn basse (en SIb/clé de FA) : seconde Majeure descendante
- Saxhorn contrebasse en MIb (clé de FA) : sixte Majeure descendante
- Saxhorn contrebasse en SIb (clé de FA) : neuvième Majeure descendante
- Sousaphone en SIb (Clé de FA) : seizième Majeure descendante

Quand une partition comporte plusieurs pages, des abréviations sont utilisées dans la nomination des instruments. L'intérêt étant d'optimiser la surface écrite, ce qui n'est pas négligeable dans une œuvre orchestrale. Voici donc une **nomenclature**, document regroupant toutes les abréviations employées pour l'instrumentarium avec leurs correspondances :

Instruments	Français	Anglais
Accordéon	Acc.	Accord.
Alto (instr.)	Alt.	Vla.
Alto (voix)	A.	A.
Altus	Alt.	Alt.
Baryton	Bar.	Bar.
Basse continue	B.c.	Cont.
Basse (voix)	B.	B
Basson	Bas.	Bsn.
Bassus	B.	B.
Bois	Bois	W. W.
Caisse claire	Cse cl.	S.D.
Caisse roulante	Cse roul.	T.D.
Cantus	Cant.	Cant.
Castagnettes	Cast.	Cast.
Célesta	Cél.	Cel.
Clarinette	Clar.	Clar.
Clarinette basse	Clar. b.	B. Cl.
Clavecin	Clav.	Hpsd.
Cloche	Cl.	Bell
Contraténor	Contr.	Ct.
Contrebasse	Cb.	Db.
Contrebasson	Cbs.	Cbsn.
Cor anglais	Cor angl.	Eng. Hn.
Cor	Cor	Horn
Cordes	Cordes	Str.
Cornet à pistons	C. à p.	Cnt.
Crécelle	Créc.	Rtl.
Crotales	Crot.	Crot.
Cuivres	Cuiv.	Brass
Cymbale antique	Cymb. ant.	Ant. Cym.

Cymbale suspendue	Cymb. susp.	Susp. cym.
Cymbale	Cymb.	Cym.
Cymbalom	Cymb.	Cimb.
Duplum	Dupl.	Dupl.
Enclume	Encl.	Anv.
Flûte alto	Fl. alto	A. Fl.
Flûte	Fl.	Fl.
Glockenspiel	Glock.	Glock.
Gong	Gong	Gong
Grosse caisse	Gr. c.	B.D.
Guitare	Guit.	Gtr.
Harmonica	Harm.	Harm.
Harmonium	Harm.	Harm.
Harpe	Hp.	Hp.
Hautbois d'amour	Htb. d'am.	Ob. d'A.
Hautbois	Htb.	Ob.
Heckelphone	Heck.	Heckl.
Maracas	Mar.	Mar.
Mezzo-soprano	M.S.	M.S.
Ondes Martenot	Ondes M.	Ondes M.
Ophicléide	Oph.	Oph.
Orgue	Org.	Org.
Percussion	Perc.	Perc.
Petite flûte	Pte fl.	Picc.
Piano	Pno	Pno.
Piccolo	Picc. (Pic.)	Picc.
Quadruplum	Quad.	Quad.
Quintus	Q.	Q.
Sarrusophone	Sar.	Sar.
Saxhorn	Saxh.	Saxh.
Saxophone	Sax.	Sax.
Saxophone alto, etc.	Sax. alto	A. Sax.
Soprano	S.	S.
Synthétiseur	Synth.	Synth.
Tam-tam	Ttam	T.-t.
Tambour de basque	Tamb. de b.	Tamb.
Tambour	Tamb.	Dr.
Ténor	T.	T.
Timbales	Timb.	Timp.
Tom-tom	Tom.	Tom.-t.
Triangle	Tr.	Tri.
Triplum	Tr.	Tr.
Trombone basse	Trb. b.	B. Tbn.
Trombone	Trb.	Tbn.
Trompette basse	Trp. b.	Bass. Tpt.
Trompette	Trp.	Tpt.
Tuba	Tub.	Tba.

Tuba Wagner	Tuba W.	Wr. Tba.
Vibraphone	Vib.	Vib.
Violon	Vln	Vln.
Violoncelle	Vlc.	Vc.
Woodblock	Woodbl.	W. Bl.
Xylophone	Xyl.	Xyl.
Xylorimba	Xylor.	Xylor.

Lorsqu'il y a plusieurs violons comme dans un orchestre symphonique, ils sont généralement regroupés en deux pupitres : les **premiers violons**, désigné I. Violons (soit I. Viol. en abrégé) et les **seconds violons**, nommés sur partition II. Violons (soit II. Viol.). Cependant s'il est nécessaire d'attribuer des voix à chaque instrument ou aux solistes, de simple chiffre devant le nom de l'instrument suffit pour le dissocier, l'interprète n'ayant besoin que de savoir le numéro et donc la portée auquel il est affecté.

- Rôles et associations

Au sein d'un ensemble instrumental, chacun des instruments ont une place et un rôle à tenir, déterminé par le genre et la forme musicale des œuvres orchestrées.

En effet, si la musique se pratique seule, elle se pratique également en groupe. Mais il est alors nécessaire d'organiser cet ensemble dans l'espace, c'est à dire disposer les musiciens dans la salle de telle sorte que tous les instruments soient entendus. Quand il y a plusieurs instruments de même nom dans la formation, on les regroupe ensemble : ce regroupement prendra ainsi le terme de **pupitre**. Il est également important de gérer l'attribution des rôles que chacun devra tenir pendant l'interprétation.

Au-delà du plaisir de jouer à plusieurs, l'objectif d'une formation musicale quelle qu'elle soit est pour la plupart, d'aboutir à une représentation devant un public, représentation appelée plus communément **concert**.

L'orchestration et sa direction

Ensemble musical composé de musiciens instrumentistes dont le nombre est conventionnellement supérieur à dix et dont la composition dépend du répertoire abordé, l'**orchestre** est une formation mise en place en Italie.

Développée au même moment que les arts dramatiques, cette relation permettra d'aboutir à la naissance de l'opéra, forme qui répandra par la suite dans toute l'Europe. En France, *les Vingt-quatre Violons du Roi* créé en 1577, a été le premier orchestre officiel. Cet ensemble est dirigé par un **chef d'orchestre**, musicien et/ou compositeur chargé de coordonner le jeu des instrumentistes.



- Chef d'orchestre -

En concert, pour communiquer avec les musiciens de l'orchestre, le chef d'orchestre a différents signes conventionnels effectués avec des gestes de ses bras et de ses mains et tenant parfois une baguette.

Cette **baguette** est l'ancêtre du **bâton de direction** utilisé pendant l'époque baroque et le début de la Renaissance, qui servait en grande partie à frapper la pulsation sur le sol. Mort de la gangrène après s'en être donné un coup violent sur le pied, Jean-Baptiste Lully, surintendant de la musique sous Louis XIV, aura ainsi fait disparaître cet usage.

A la fin de l'époque baroque, la direction orchestrale fut donnée directement au claveciniste quand il y avait une basse continue ou par le premier violon. À l'aide de son archet, ce dernier indiquait différents signes de direction comme la respiration, les attaques ou l'expression.

Cependant, pendant la période classique, il pouvait arriver que les compositeurs prennent la direction de l'orchestre afin de s'assurer que l'interprétation soit parfaitement réussie.

En 1820, percevant que l'ensemble se perdait de temps en temps à cause du manque d'un guide permanent, le violoniste Louis Spohr, une fois chargé de diriger l'orchestre, prit l'initiative de le faire sans se joindre aux instruments et pris une baguette (blanche comme la couleur du crin de l'archet du premier violon orchestrant habituellement). Si ce changement fut au départ désappointé par les directeurs, après quelques prestations, tout le monde approuva vivement cette innovation. Cependant, cette couleur dépend aujourd'hui du matériau la composant (fibre, carbone, bois) aussi, le blanc n'est pas systématique.

Depuis cette époque, la battue de mesure est généralement faite avec une baguette tandis que l'autre main indique l'expression et désigne le ou les pupitres/solistes qui doivent démarrer. Cependant, il peut arriver que les deux mains puissent simultanément rendre compte du tempo et de ses variations avec l'expression de l'instant. Il peut également arriver que le chef ne soit pas muni de baguette. De plus, des signes non conventionnels comme l'expression faciale ainsi que l'amplitude des mouvements du chef d'orchestre seront pris en compte et apporteront le caractère de l'œuvre.

C'est notamment pour ce dernier point que le choix du chef d'orchestre est très important dans la direction d'un orchestre.

En sachant qu'avant de faire une quelconque représentation devant un public, le chef d'orchestre passera par une **phase de préparation** où il s'appropriera l'œuvre en cherchant à comprendre les intentions du compositeur tout en intégrant sa lecture personnelle quand l'écriture permet quelques libertés.

Ensuite, la **phase de répétition** se met en place afin de synchroniser sa perception de l'œuvre avec l'orchestre et créer une cohérence musicale pour offrir l'interprétation souhaitée. Aussi, plus la communication entre les musiciens et le chef est bonne, plus juste sera le résultat. Une fois le délai de répétition passé, l'orchestre commence sa saison de concert.

Certains chefs d'orchestre battent la mesure avec un temps d'avance afin de faciliter l'anticipation des musiciens.

De plus, un chef peut être permanent et ainsi lié à un orchestre en assurant son rôle pour chaque représentation, soit invité et intervient donc pour une ou quelques représentations selon qu'il soit sollicité.

L'**orchestration** est la science musicale qui décrit les règles de distribution des différentes parties ou voix à exécuter aux instruments correspondants. Autrement dit, le compositeur en train d'orchestrer distribue consciemment sa musique aux instruments d'après le rendu qu'il souhaite obtenir. C'est également une forme de transcription qui correspond quasiment au mouvement inverse de la réduction. Il s'agit donc la plupart du temps de transcrire pour un orchestre une œuvre écrite pour piano. La difficulté est de rendre le caractère de chaque pièce en tenant compte des timbres et des couleurs de l'orchestre.

Attribution à un instrument précis de l'exécution d'une partie musicale, l'**instrumentation** fait partie intégrante de l'orchestration mais aux XVe et XVIe siècle, les compositeurs laissaient souvent aux interprètes le choix des instruments à utiliser.

Lorsque qu'une œuvre voit sa destination ou son instrumentarium changer, deux transformations peuvent être mise en place par le compositeur ou le chef d'orchestre, s'il y a :

- Consistant à réduire une partition d'orchestre, une **réduction** est une opération permettant à un instrument soliste ou une formation plus restreinte de jouer la composition. La difficulté de la réduction consiste alors à conserver toute la richesse de la partition d'orchestre, tout en faisant attention aux caractéristiques techniques du nouvel instrumentarium.
- Processus de réécriture, un **arrangement** sera destiné à personnifier une partie ou une œuvre complète. Aussi, s'il est possible de conserver le thème et d'insérer des ajouts avec parcimonie, il peut arriver, si l'arrangeur le désire, que ses modifications soient si importantes qu'il devient difficile de reconnaître la composition originelle.

Les orchestres

Si le nombre d'instruments dépendra du genre et de l'œuvre exécutée, il en sera de même pour les familles d'instruments présentes. Aussi, divers ensembles orchestraux ont vu le jour au fil des siècles.

L'**orchestre de chambre** est un orchestre de taille modeste comportant entre une dizaine et une trentaine de musiciens au maximum et trouve son origine pendant le XVIIe siècle au XIXe siècle.



- Disposition orchestre de chambre -

Cette formation fût autrefois mise en place pour effectuer des concerts privés chez des particuliers bourgeois ou nobles effectuant des œuvres n'exigeant pas un très grand nombre d'instrumentistes (cantates, oratorios, suites...). Cependant, l'orchestre de chambre est véritablement constitué de pupitres, il ne s'agit donc pas d'un ensemble de solistes tels que les trios, quatuors, les quintettes, etc.

L'orchestre de chambre est organisé autour du quintette des cordes frottées : premiers violons, généralement, au nombre de quatre, seconds violons au nombre de trois, altos au nombre de deux, violoncelles au nombre de deux également et une contrebasse.

Lorsque la musique baroque est à son répertoire, les violoncelles et la contrebasse se renforcent d'un clavecin et font partie de la **basse continue** (nommée également *continuo*), accompagnement grave jouant un motif sans se concerter avec les autres pupitres. Il n'est pas rare d'y trouver également quelques bois comme la flûte, la clarinette, le hautbois ou le basson, souvent ajoutés par deux. En sachant que selon les circonstances, quelques instruments d'appoint peuvent le cas échéant compléter la structure de base : cors, trompettes, parfois des timbales...

Un **orchestre d'harmonie** est un ensemble musical regroupant la famille des bois, la famille des cuivres et les instruments à percussions.

En 1764, les Gardes-Françaises constituent le premier ensemble à vent avec une flûte, six clarinettes, trois bassons, une trompette, deux cors, un serpent, des cymbales et une grosse caisse.

Dès la Révolution française et tout au long du XIXe siècle, la facture et l'essor des instruments à vent favorisent l'épanouissement des orchestres d'harmonie. Après la consécration de la clarinette dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, l'avènement de nouveaux instruments comme ceux de Theobald Boehm avec la flûte traversière et comme ceux d'Adolphe Sax avec le saxophone, enrichissent les

orchestres à vent nés sous la révolution de 1789 et disséminés dans l'Europe entière jusqu'au Nouveau Monde.



- Disposition d'un orchestre d'harmonie -

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe, de nombreux orchestres d'harmonie ont été créés par des groupements d'ouvriers et de mineurs. Ces orchestres ont par la suite développé en leur sein des écoles de musique afin de former de futurs musiciens aptes à rejoindre leurs rangs, et ont ainsi contribué à un premier maillage éducatif en France. Aujourd'hui, en France, la très grande majorité des orchestres d'harmonie est constituée de formations amateurs de statut associatif, même si des musiciens de métier (enseignants, instrumentistes) peuvent en faire partie. Les orchestres d'harmonie professionnels sont surtout des formations militaires (*Musiques des Équipages de la Flotte de Toulon, Orchestre d'Harmonie de la Garde républicaine...*).

En conséquence, si à l'origine le répertoire des orchestres d'harmonie était principalement constitué d'œuvres de musique militaire, il s'est enrichi d'arrangements de musique classique (ouvertures d'opéra, concerti, messes), de musique légère (opérette), mais aussi de nombreuses compositions originales mettant en relief les qualités de ces ensembles à vent.

Un **orchestre symphonique** ou orchestre philharmonique est un ensemble musical formé des trois types d'instruments acoustiques (cordes, vent et percussions). C'est une formation issue de l'orchestre de chambre qui progressivement s'est étoffée de hautbois, de bassons, parfois de cors, de trompettes, et de timbales.



- Disposition d'un orchestre symphonique -

La période classique avec Gossec, Haydn ou Mozart voit souvent les vents s'architecturer par deux : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes. Les pupitres de la période romantique s'ordonnent plutôt par trois avec l'ajout plus ou moins systématique d'instruments comme le piccolo, le cor anglais, la clarinette basse, les saxophones, le contrebasson, les trombones ou le tuba. C'est aussi la période qui connaît la grande évolution des percussions. Au début du XXe siècle, l'orchestre symphonique contient plus de quatre-vingts musiciens et peut dépasser parfois la centaine d'instrumentistes.

Depuis la fin du XVIIe siècle, sa principale fonction est dédiée à l'exécution, dans les salles de concert, d'œuvres symphoniques ou concertantes, profanes ou sacrées. Cette formation est également utilisée pour l'accompagnement en fosse dans les salles d'opéra et lors des représentations d'art lyrique ou chorégraphique. Les compositeurs de musiques de film, héritiers des musiques de scène, utilisent eux-aussi toutes les ressources musicales et expressives de l'orchestre symphonique.

Un **orchestre de jazz** ou jazz band ou encore big band est une formation orchestrale de musique jazz.

Outre les sonorités distinctives à la musique classique expliquées notamment par le système pentatonique, le rythme, riche en syncope et contretemps, est une des grandes particularités de ce genre musical avec l'improvisation. Car contrairement aux orchestres classiques où chaque instrument a son rôle défini dès le départ et ne peut en sortir, chaque musicien de jazz, soliste ou non, a la possibilité de créer à son gré des variations sur un thème donné. Certaines compositions contiennent même des passages où un ou plusieurs instruments peuvent s'exprimer librement en

improvisant.



- Orchestre de jazz -

Au début du XXe siècle, c'est la formation de blues, composée simplement d'un chanteur muni d'une guitare, que l'on retrouve dans les rues ou dans les bars d'Amérique du Nord. Mais à mesure que cette musique afro-américaine s'impose dans les différentes villes des États-Unis (la Nouvelle-Orléans puis New York, Chicago, Saint-Louis et Memphis), la formation s'enrichit d'une batterie soutenue par une contrebasse, un tuba voire même par un piano. Ensuite, viendront également s'ajouter une trompette, un trombone ou une clarinette, transformant peu à peu la formation de blues en un véritable orchestre de jazz.

Après 1933 et les années sombres de la crise économique américaine, le jazz, qui a définitivement conquis le grand public, utilise des formations composées d'une vingtaine de musiciens voire davantage.

La formation traditionnelle emploie donc quatre pupitres pour la section mélodique : les saxophones, les trombones, les trompettes. Viendront s'ajouter à cela les instruments composant la section rythmique : la batterie, la contrebasse et le piano.

Cependant, il est possible que d'autres instruments viennent compléter l'ensemble (tuba, cor d'harmonie, vibraphone...) en fonction des besoins de l'orchestre.

Un **brass band** (groupe de cuivres) est un ensemble composé d'instruments de la famille des cuivres et d'instruments à percussions jouant des marches militaires mais également des airs de danse, des airs folkloriques, des hymnes nationaux, des marches funèbres et des thèmes de jazz.



- Brass band militaire -

Prenant son origine à la fin du XIXe siècle en Angleterre dans les cités industrielles et minières, cet orchestre populaire anime et rythme la vie des hommes qui chaque jour descendaient sous terre. Ainsi, chaque village ou cité possédait et possède encore son ensemble, sollicité dans toutes les festivités de la communauté (carnavals, événements sportifs, enterrements...). Cette formation initialement amateur se transforma peu à peu en véritable tradition séculaire et sera popularisée en Europe ainsi que dans le monde au milieu des années 1990 par le film britannique *Les Virtuoses* de Mark Herman.

Parallèlement, l'armée a également employé ce type de formation dans les marches militaires pour motiver les soldats pendant la guerre, lui donnant un rôle de première importance. De nos jours, l'orchestre militaire n'est utilisé que pendant les marches cérémoniales. Cette utilisation du brass band donna la dénomination plus commune de **fanfare**, terme regroupant de manière générale les formations à cuivres.

Dans sa forme initiale, il est disposé en "U" sur deux rangs, et contient presque une trentaine d'instruments. On retrouve la plupart du temps dans cet ensemble un cornet soprano en MI, quatre premiers cornets en SI, un cornet repiano en SI, deux seconds cornets en SI, deux troisièmes cornets en SI, un bugle en SI, trois saxhorn alto en MI, deux saxhorns barytons en SI, deux euphoniums en SI, deux trombones ténors en SI, un trombone basse en UT, deux tubas basses en MI, deux tubas contrebasses en SI et puis enfin trois ou quatre percussionnistes.

Le chœur

Ensemble vocal dont les chanteurs, appelés **choristes**, sont répartis dans différents pupitres en fonction de leur tessiture, un **chœur** (du grec ancien *choros* et nommé également à notre époque chorale) interprète des œuvres de différents registres (chant liturgique, gospel...) sous la direction d'un **chef de chœur**, équivalent du chef d'orchestre.



- Chœur liturgique -

Seul être doué du privilège de la voix articulée, l'homme, qui a toujours été une espèce sociale, a éprouvé de bonne heure le besoin de chanter collectivement. Ainsi, quand les hommes eurent l'idée d'organiser les premières assemblées civiles ou religieuses, des manifestations vocales s'imposaient à tous les membres du clan ou de la tribu. Si on retrouve des illustrations de ces rites pendant l'Antiquité, il est fort probable que cette pratique fût déjà présente à la Préhistoire. Les chants à cette époque avaient la plupart du temps pour but de conjurer les dangers environnants en chantant à la louange des esprits ou des divinités. Jusqu'au Moyen Âge, le chœur se pratiquait sans accompagnement instrumental mais à partir de la Renaissance, il s'intégra peu à peu dans certains orchestres.

Les **maîtrises**, chœurs liturgiques d'enfants, ont été pendant longtemps composés uniquement de garçons en raison de l'interdiction aux femmes de chanter dans les églises. De plus, au XVI^e siècle, ces jeunes garçons de huit à douze ans seront castrés avant la puberté afin qu'ils conservent le registre aigu d'enfant et qu'ils deviennent ainsi des **castrats**. Les chœurs de filles étaient quant à eux rattachés aux pensionnats ou aux couvents féminins jusqu'en 1770, époque à laquelle le pape Clément XIV interdit la castration et permet aux femmes de chanter dans les édifices religieux.

Evolution de la formation instrumentale

Un **groupe** ou groupe de musique est un petit ensemble musical comprenant moins de dix musiciens. L'origine du groupe de musique est souvent associée à l'arrivée de la musique jazz au début du XXe siècle, néanmoins les petites formations classiques telles les quatuors à cordes ou autres petits ensembles que l'on retrouve pendant la période baroque étaient déjà des formations que l'on pouvait qualifier de groupe de musique.

De nos jours, on retrouve ce type de formation dans toutes les formes musicales existantes (rock, classique, jazz...).



- Groupe de musique -

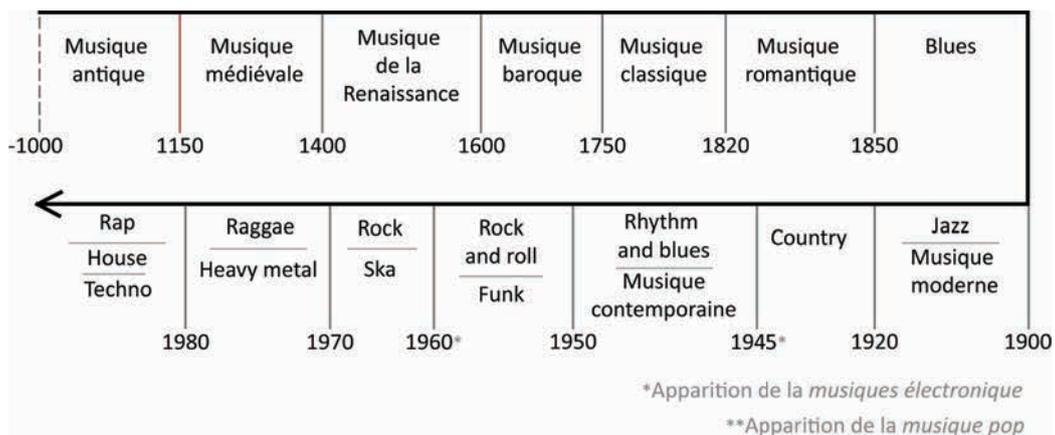
VI - LE GENRE ET LA FORME

L'Homme et la musique

À travers les âges, les civilisations et les traditions, la musique s'est développée sous plusieurs apparences. Simple divertissement ou véritable célébration de la vie, elle est un élément indispensable à la prospérité des Hommes. Ainsi, pas un seul moment de l'histoire n'a été vécu sans qu'elle ait un rôle dans la société des peuples de chaque continent.

- Le genre

Le **genre** est une classification des différents mouvements musicaux ayant existés à travers l'histoire. Regroupant ainsi un ensemble de formes, le genre permet de nommer et situer la musique par rapport à son époque et à sa culture. Aussi, la terminologie d'un genre est parfois similaire à la période historique (l'Antiquité, la Renaissance, l'époque moderne...). Offrant des éléments de compréhension sur les codes et les usages de l'époque, cette classification générale est un moyen d'obtenir une première indication de ce qui sera lu ou entendu.



- Frise chronologique des genres musicaux occidentaux -

La **musicologie** est une discipline qui étudie les phénomènes en relation avec la musique dans leur essence (sémiologie musicale, théorie musicale), leur évolution (histoire de la musique) et dans leur rapport avec l'être humain et la société, domaines plus particulièrement abordés par l'**ethnomusicologie**.

Musique antique

Si la musique semble avoir toujours existée, nous n'avons cependant que peu de traces précises précédant l'Antiquité.

La **musique antique** se limite alors, au départ, à des chants profanes exécutés afin d'agir sur les phénomènes naturels que l'homme ne peut encore expliquer comme les tornades, les éruptions volcaniques, le tonnerre ou la maladie.

Si la notation musicale ne sera pas développée avant le dernier millénaire de l'Antiquité, on trouvera toutefois une partition pour harpe inscrite en cunéiforme (ensemble de signes établis en Basse Mésopotamie entre 3400 et 3200 avant J-C qui marqueront la naissance de l'écriture) sur une tablette babylonienne datant de 1400 avant Jésus-Christ. Celle-ci fût retrouvée en Syrie dans les années 1950.

Les premières esquisses de règles écrites ont été retrouvées en Chine, environ dix siècles avant J-C. Expriment pour les sages chinois l'équilibre du ciel et de la terre, la musique est à ce moment inséparable de la poésie et de la danse.

On retrouve également plusieurs sortes d'instruments à vent (flûtes), à cordes (cithares, violes à archet) et percussions (cloches, pierres sonores et gong).

En Égypte, aucun fragment de musique datant de cette époque n'a pu être retrouvé. Toutefois, des peintures murales, des bas-reliefs, des papyrus et des vestiges d'instruments permettent de percevoir les habitudes artistiques du peuple égyptien et de supposer qu'elles eurent une place importante pour sa civilisation.

Concernant la Grèce, elle se présente d'abord sous la forme vocale, puis devint instrumentale et fut théorisée par Aristoxène de Tarente vers 330 avant J-C, développant ainsi le premier ouvrage d'harmonie.

Semblant toujours liée à la poésie et pouvant accompagner les tragédies grecques antiques, la musique occupe une place importante dans l'éducation. De plus, les artistes jouissent d'une grande considération et sont très bien rémunérés.

Cependant, seulement quelques partitions de musique seront retrouvées dont l'épithaphe du musicien Seikilos datant de la fin du IIe siècle avant J-C, dédiant à son épouse Seilikos une chanson accompagnée de sa partition instrumentale.



- Épithaphe de Seikilos (IIe siècle) -

À Rome, l'influence de l'art étrusque au VIIe siècle avant J-C est forte. Utilisant la cithare, la lyre, la trompette droite, la trompette courbe héritée du peuple grecque, les romains vulgarisent et emploient la musique dans les jouissances publiques, faisant ainsi perdre la haute vertu et la noblesse de cet art.

La décadence des civilisations antiques provoquera une coupure dans l'évolution musicale. Il faudra attendre l'avènement du christianisme pour voir s'opérer des changements dans la conception musicale.

Musique médiévale

La prise de Rome par Alaric Ier en 410 après J-C marque la fin de la civilisation antique. Pendant plusieurs siècles, l'église va imposer son pouvoir spirituel sur la culture artistique.

La **musique médiévale** sera tout d'abord monodique puis, au XIIe siècle, polyphonique. L'écriture sera ensuite développée pour obtenir une notation plus précise avec notamment l'apparition des figures de note au XIIIe siècle. Jean de Garlande, professeur anglais enseignant à Paris, établira dans son traité intitulé *De mensurabili musica*, les nouvelles structures de l'organum, du conduit et du motet en prenant en compte ces nouvelles études rythmiques. C'est également dans l'un de ces ouvrages que pour la première fois les notions d'intervalles consonants et dissonants sont exposées.

Dans la musique religieuse, les psaumes et les hymnes, dont la bible fournit le texte, constituent le répertoire liturgique. Ils sont chantés par une voix seule pour le psaume et par un chœur de fidèles pour les hymnes, accompagnés quelque fois par une flûte. Au début du Ve siècle, St Augustin rédige le premier traité de musique, dans lequel une large part est donnée à l'étude du rythme.

L'abondance d'œuvres religieuses provoquée par la diversité des églises (grecque, latine et espagnole) écrites sous de multiples formes donnera lieu, au le VIIIe siècle, à une réforme du clergé afin d'unifier le peuple Franc. En effet, le roi Pépin le Bref imposera le Chant de Rome en Gaule et la conversion commencera avec les **chantres** (religieux qui chante lors des offices) de Metz, capitale du royaume Franc. Comme l'imposition de la codification des chants liturgiques de Rome se fit à l'aide d'**antiphonaires** (livre catholique rassemblant les partitions des heures canoniales), une forte réticence vint des Francs qui chantèrent les textes romains selon les traditions de la liturgie gallicane, créant ainsi un chant hybride.

En 805, Charlemagne, choqué par les divergences liturgiques énormes au sein de son empire, ordonne que tout chantre aille se corriger à Metz. Ainsi, le chant messin (de Metz) se répand alors dans tout l'Empire Carolingien, supplantant même le vieux-romain à Rome. Par la suite ce nouveau chant sera nommé **chant grégorien** du fait que le moine du Mont Cassin rattachera par erreur, dans sa biographie de Grégoire Ier écrite en 872, cette dernière réforme musicale à la précédente réforme liturgique entreprise par Pépin le Bref et le pape Saint Grégoire.

Transmise jusqu'alors oralement, la musique chrétienne sera à partir du Xe siècle, notée en neumes. Cependant, si la musique savante religieuse dominait, il existe toutefois des chants profanes que l'on voit apparaître au IXe siècle marquant le désir d'élargir ce domaine artistique. Mais l'église condamnant en ce temps cette liberté, aucune composition n'aura été préservée.

Le **ménéstrel** (terme venant du bas-latin *ministralis* signifiant "serviteur") faisait partie des domestiques des cours seigneuriales et sa fonction était de distraire le seigneur et son entourage avec des chansons de geste (histoires qui parlaient de pays éloignés ou qui racontaient des

événements, réels ou imaginaires). Les cours seigneuriales devenant de plus en plus exigeantes, les ménestrels furent finalement remplacés par les troubadours. Ainsi, jusqu'à la fin de la Renaissance, beaucoup se firent musicien errants, s'adressant au public des villes. En 1321, la **ménéstrandise**, corporation créée dans le but de supprimer cette activité considérée à l'époque comme dégradante en amenant les musiciens vagabonds à obtenir un statut reconnu, ceci en payant les taxes d'inscription correspondantes. Cet organisme perdura plusieurs siècles avant d'être abolie en 1776, à la suite de la publication d'un édit établissant la liberté des arts.

Au XIIIe siècle, les **troubadours**, poètes et compositeurs en langue d'oc et les **trouvères**, ayant la même fonction mais en langue d'oïl, vont participer à l'établissement de la musique mesurée. Composant leur mélodie sur des vers, ils doivent lui donner un rythme pour s'accommoder de ces poèmes mis en musique. On assiste alors à l'introduction de la mesure restant toutefois non usitée par le chant grégorien.



- Troubadour -

Au XIVe siècle, le compositeur Guillaume de Machaut et l'évêque de Meaux Philippe de Vitry, ont enrichi l'écriture musicale en développant des compositions à trois ou quatre voix, et parfois, avec accompagnement instrumental formant des intervalles harmoniques inhabituels à cette époque. De plus, ils perfectionnent la notation en inventant le chiffrage de mesure. Cette période historique franco-italienne déclenche l'émancipation musicale, encadrée jusque-là par l'église, et prendra le nom du traité théorique de Vitry soit l'**Ars nova** (*le nouvel art*), faisant ainsi suite à l'**Ars antiqua** (*l'art ancien*) du XII et XIIIe siècle. Cependant, si ce nouveau courant fut fermement rejeté au départ, notamment par le pape Jean XXII, cela fut progressivement toléré puis accepté lorsque les fonctions papales furent confiées à Clément VI.

Pendant le IXe siècle, l'usage des instruments de musique devient courant mais jusqu'au XIe siècle, ils diffèrent peu des instruments gréco-romains. C'est entre le XIe et le XVIe siècle, que l'utilisation des instruments à cordes s'intensifie avec la harpe, le luth, le tympanon mais également les vents avec les flûtes, le cor, le cornet, le hautbois et la trompette. De plus, le théâtre médiéval, prenant l'appellation de drame liturgique, se développe du XIe au XIVe siècle, amenant de plus en plus la superposition des voix et des instruments dans les compositions. Aussi, au XVIe siècle, l'école franco-flamande instaure les bases du contrepoint, qui deviendra l'écriture la plus travaillée et appréciée pendant la Renaissance.

Musique de la Renaissance

Les XVe et XVIe siècles voient un renouveau d'intérêt pour la culture antique grecque et romaine. Les compositeurs de la Renaissance, ne disposant que d'ouvrages théoriques en grecs, ont essayé de traduire et de faire évoluer leur système d'écriture avec ce qui avait été fait auparavant. De plus, contrairement au Moyen Âge, il est possible d'ajouter aux harmonies des tierces et des sixtes, désormais qualifiées d'intervalles consonants. Elles sont alors utilisées en complément des quintes, quartes et octaves, seules consonances du Moyen Âge. Avec ces apports harmoniques, la **musique de la Renaissance** polyphonique atteint son apogée. Bien que la musique vocale prédomine encore, la Renaissance est une période clé pour la musique instrumentale, devenant plus indépendante grâce à l'invention de l'imprimerie.

La musique sacrée devenant plus complexe et riche, un retour vers la simplicité se produit dans la première partie du XVIe siècle, perceptible dans les œuvres de Josquin des Prés ou de Palestrina. Ce changement radical est dû à l'influence du concile de Trente, déconseillant la polyphonie qu'ils trouvèrent trop sophistiquée, nuisant à la bonne compréhension des textes sacrés.



- Josquin des Prés (1450/1521) -

Vers la fin du XVIe siècle, la musique profane avec la forme madrigal, acquiert une complexité croissante avec un chromatisme très employé. Concernant la musique religieuse, le compositeur Giovanni Gabrieli développera à Venise, une chorale polyphonique comprenant plusieurs chœurs accompagnés de cuivres et de cordes. Cette organisation instrumentale et compositionnelle sera une influence majeure pour les pays germaniques, l'Espagne, la France et l'Angleterre, marquant alors le début de la période baroque.

Musique baroque

L'ère de la **musique baroque** débute en Italie avec l'opéra *Orfeo* de Claudio Monteverdi, créé en 1607.

Au cours de cette période baroque, la musique instrumentale s'émancipe et naît véritablement, ne se contentant plus d'accompagner en improvisant à l'aide de la basse continue ou de compléter la polyphonie d'un chœur. Elle contient au fur et à mesure des années, une structure compositionnelle, adaptée aux possibilités techniques et expressives de l'instrumentarium.



- Claudio Monteverdi (1567/1643) -

Les deux principaux acteurs de la musique baroque sont l'Italie et la France, dont les formes sont toutefois fortement opposées malgré une réciprocity des influences. Cette opposition était telle que beaucoup de musiciens de l'une des écoles allaient jusqu'à refuser de jouer des œuvres provenant de l'autre pays. Ainsi, le procédé compositionnel italien se diffusa largement dans tout l'occident et la France est sans doute l'un des derniers pays à accepter cette ouverture, le roi Louis XIV souhaitant conserver la dominance de la musique française au sein de son royaume. Jean-Baptiste Lully (italien naturalisé français), surintendant du roi, apportera tout de même progressivement ses origines dans quelques pièces. En sachant qu'une controverse nommée la *Querelle des bouffons*, éclatera au milieu du XVIIIe, opposant les défenseurs de la musique française groupés derrière Jean-Philippe Rameau et les partisans d'une ouverture vers d'autres horizons musicaux souhaitant italianiser l'opéra français, réunis autour du philosophe et musicologue Jean-Jacques Rousseau.

La période baroque est aussi un moment important pour l'évolution de la théorie musicale. Les théoriciens créeront, à partir des modes ecclésiastiques usités par le plain-chant, le système tonal tempéré et ses deux modes Majeur et mineur, posant ainsi les bases de ce que sera l'harmonie classique.

De plus, la facture instrumentale faisant de nombreux progrès, certains instruments de musique prennent de nouvelles formes afin de mieux répondre aux besoins des instrumentistes.

Cette époque très féconde se terminera progressivement après que Jean-Sébastien Bach et Georg Friedrich Haendel, maîtres incontestés de la musique baroque, amorcent à la fin de leurs vies (1750/1760) ce qui sera la nouvelle musique occidentale.

Musique classique

La **musique classique** débute ainsi, par convention, après la mort de Johann Sebastian Bach soit 1750. Cependant, une période préclassique exista, avec des compositeurs faisant office de transition comme Joseph Haydn ainsi que les fils Bach Carl Philipp Emmanuel Bach et Jean Chrétien Bach. Ces musiciens exerceront d'ailleurs une influence majeure sur le jeune Wolfgang Amadeus Mozart.



- Joseph Haydn (1732/1809) -

Après l'instauration des figures de notes, on commence à structurer la musique à partir de phrases musicales, ponctuées à l'aide de silences et de cadences, se rapprochant ainsi de l'écriture des langues.

De plus, certains genres musicaux s'affirment alors comme la sonate et la symphonie, l'orchestre prenant ainsi sa forme la plus aboutie.

Et pour la première fois dans l'histoire, la musique devient alors accessible et populaire. Jusqu'alors réservée à la cour et au cercle très fermé de l'aristocratie, la musique se jouera désormais dans les salons, les cafés et les salles de spectacle, s'ouvrant petit à petit au peuple. De plus, le développement de l'édition des partitions et l'apparition des premiers traités d'éducation musical, accentuera cet intérêt pour cet art.

Au XVIIIe siècle, Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven font partie des compositeurs illustrant l'apogée de la musique classique. Beethoven amènera d'ailleurs, au environ de 1810, la musique à évoluer et à se tourner vers un nouvel esthétisme.

Musique romantique

La **musique romantique** naît au début du XIXe et tout comme la peinture, ce genre musical est influencé par le romantisme, mouvement littéraire de l'époque.

Cherchant à susciter l'émotion non plus avec la virtuosité ou la technicité, les compositeurs de l'époque utilisent de nouvelles sonorités mélodique et harmonique afin d'apporter un renouveau à l'écriture classique.

Les compositions écrites à cette époque sont en conséquence plus colorées et permissives, les compositeurs développant de nouvelles approches, sans avoir besoin de se justifier. Ce sera un premier pas dans la liberté d'écriture et dans la remise en question de la musique au sens large. En sachant que le piano-forte, en remplaçant le clavecin, permet désormais d'exploiter l'intensité sous toutes ces formes et offre un timbre plus ouvert, amenant une plus grande diversité de jeu. Certains instruments, comme le cor, sont également modifiés de manière à devenir plus maniables. C'est également à cette époque que le métronome est industrialisé pendant, permettant enfin aux compositeurs de fournir des indications précises de tempi sur lesquels jouer leurs œuvres.



- Ludwig van Beethoven (1770-1827) -

Portée au romantisme par Ludwig van Beethoven, la symphonie devient la forme la plus prestigieuse à laquelle se consacrent de nombreux compositeurs comme Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann ou de Johannes Brahms. Et certains iront jusqu'à l'avant-gardisme comme Hector Berlioz et Franz Liszt, en créant le poème symphonique, forme qui comporte un thème inspiré d'une œuvre littéraire structuré généralement par un unique mouvement. Ainsi, la musique devient une histoire comprenant un ou plusieurs personnages, ou lieux, amenés à devenir **leitmotiv** (fusion des mots allemand *leiten* signifiant "diriger" et *motiv* se traduisant par "motif" — motif associé à une émotion, une scène ou un protagoniste qui sera répété afin d'instaurer un ancrage et être ainsi reconnu par l'auditeur à chaque apparition) tout en évoluant pendant le déroulement de la composition. Cette forme est aussi associée par certains artistes à la **musique à programme**, genre développant l'imitation de sons naturels (bruit du vent, de l'eau...).

Le blues

Au même moment, au sud des États-Unis, le **blues** émerge.

Prenant son origine des esclaves importés du continent africain, cette musique est au départ une manière de s'encourager mutuellement en chantant et en travaillant en rythme. Ainsi, cette pratique se développera principalement dans les champs de coton de la région du delta du Mississippi pendant le XIXe siècle.

Concernant les paroles, un soliste esclave annonçait, tout en travaillant, un vers qui était répété ensuite par le chœur, travaillant également et ceci deux à quatre fois avant de changer les paroles. Le thème de ces chansons était des histoires tristes, implorant dieu d'être délivré de leur condition de vie.

Les premières formes du blues vont alors se construire comme le fife and drums pratiqué dans la région Hill Country, ensemble de percussions guidé par un fifre en bambou. Des instruments seront alors conçus comme le diddley bow, corde simplement fixée sur une planche et le jug, cruchon en terre dans lequel on soufflait.

Puis le blues a évolué avec des instruments du continent américain, tels que la guitare folk, le banjo et l'harmonica.



- Robert Leroy Johnson (1911/1938) -

Au début du XXe siècle, la structure se standardise alors, influencé par la country. Ensuite, l'apparition de l'industrie du disque à partir de 1920 déclenche un accroissement de la popularité du blues avec des chanteurs et guitaristes tels que Blind Lemon Jefferson, Lonnie Johnson et Robert Leroy Johnson. Ces enregistrements furent connus sous le terme de race records (musique raciale) car ils étaient destinés exclusivement au public afro-américain. Il faudra attendre plusieurs décennies avant que cette musique soit appréciée et jouée par les américains blancs.

Le jazz

Au début du XXe siècle, en Nouvelle-Orléans, les brass bands se forment et transforment le blues en **jazz**, en intégrant la batterie, les cuivres et les instruments à anche.

En effet, la guerre civile se terminant en Louisiane, le surplus des instruments employés par les fanfares furent utilisés par les musiciens qui s'approprièrent le blues tout en intégrant une rythmique propre aux marches militaires.



- Original Dixieland Jass Band (1918) -

Le premier enregistrement de jazz voit le jour en mars 1917 avec l'Original Dixieland Jass Band. Par la suite, l'artiste Kid Ory, Sydney Bechet et Louis Armstrong s'imposèrent comme les plus prestigieux solistes de la Nouvelle-Orléans, apportant un intérêt particulier pour l'improvisation. Les années 1930 forment une période importante pour cette musique avec notamment l'apparition du swing, démarquant le jazz de la Nouvelle-Orléans par un orchestre de plus grande taille : le big band. Et ce sont des solistes comme Duke Ellington, Count Basie, Glenn Miller et Benny Goodman et leur orchestre respectif, qui représenteront cette nouvelle vague de musique jazz suscitant l'engouement de toute l'Amérique.

En 1940, le bebop voit le jour. Cette forme comporte des tempi rapides et est jouée par de petites formations, recherchant la virtuosité ainsi que l'innovation harmonique et rythmique. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke et Thelonious Monk seront ceux qui détermineront la nature du jazz à cette époque.

À la fin des années 1950, l'expérimentation mélodique et harmonique sera portée à son paroxysme par le saxophoniste John Coltrane et Ornette Coleman. En effet, bouleversant la structure musicale traditionnelle ainsi que les techniques instrumentales usuelles, le rythme deviendra alors plus complexe et changeant puis le thème sera supprimé, tout cela au profit d'improvisations collectives. C'est la naissance du free jazz.

Par la suite, à partir de 1960, s'amorcent des processus de fusion entre le jazz et d'autres courants musicaux. Ainsi, le jazz rock trouvera un fort engouement en 1970 avec Miles Davis, Frank Zappa ou encore Weather Report.

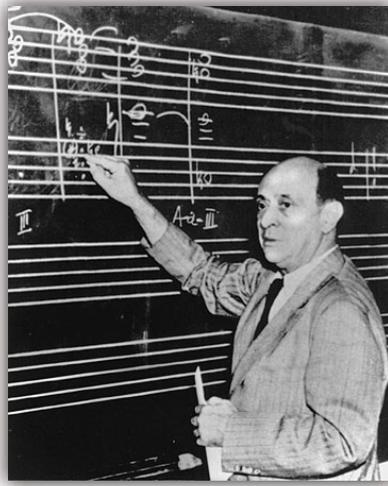
Musique moderne

Parvenus à une impasse dans l'exploration harmonique et mélodique de la musique romantique, les compositeurs du début du XXe siècle ont essayé de se détacher du système d'écriture fixé pendant la période classique et baroque. Pour ce faire, ils ont tenté de supprimer le jeu de tension et de détente naturellement disposé auparavant par les compositeurs. Arnold Schönberg sera un pilier de ce vent nouveau avec son dodécaphonisme et sa musique sérielle, qui sera développé ensuite par la seconde école de Vienne.

Mais d'autres compositeurs ont également apporté d'autres possibilités comme Claude Debussy et

ses expériences modales, Olivier Messiaen qui explorera l'atonalisme et Igor Stravinski par un travail rythmique tout à fait inhabituel.

Inventant de nouveaux systèmes d'écriture à partir du système tonal, la **musique moderne** offrira de nouvelles perspectives en ouvrant des frontières inaccessible jusqu'à maintenant.



- Arnold Schönberg (1874/1951) -

Cependant, si la musique évoluera de par sa notation, les instruments seront également facteur d'un bouleversement dans l'esthétisme musical. En effet, l'apparition d'instruments électriques et électro-acoustiques sera une avancée déterminante dans les genres musicaux qui suivront.

La country

En 1734, les premiers immigrants irlandais, anglais, gallois, écossais et espagnols débarquent aux nord des États-Unis dans le but de refaire leur vie, emportant ainsi leur culture et pour certains, leurs instruments respectifs. Ainsi, le violon, le dulcimer, la mandoline, la guitare et le banjo fut importés sur les terres américaines.

Ces différents groupes resteront ensemble et auront en conséquence plusieurs activités sociales communes dont la pratique instrumentale. De ce mélange ethnique naîtra une musique unique : la **country**.

Le premier enregistrement de country date de 1925. C'est une interprétation de la formation Al Hopkins And His Buckle Busters Cripple, pionnier de ce courant qualifié par les américain de musique hillbilly, désignation péjorative signifiant musique de "paysan attardé". Cette terminologie disparaîtra avec l'engouement du pays pour cette musique.

Rythmique ou lancinante, sentimentale ou divertissante, la country est alors influencée par la musique folklorique celtique ainsi que par le gospel, musique religieuse des protestant noirs américains et enfin le blues.

Devenant le "blues des blancs" en dénonçant et revendiquant des valeurs sociales, familiales et religieuses, cette musique faite par et pour les immigrés, deviendra peu à peu une musique populaire du XXe siècle et influencera fortement le rock and roll.



- Al Hopkins (1889/1932) -

ANECDOTES -----

a) Nashville, dans le Tennessee, constitue le cœur symbolique de la musique country car c'est dans cette ville que l'artiste Elvis Presley enregistre son premier tube "Heartbreak Hotel".

b) Le **yodel**, technique vocale issu d'une petite communauté des Alpes suisses consistant à passer rapidement de la voix de poitrine à la voix de tête, est également utilisé par certains chanteurs de country. Ceci s'expliquant par l'immigration de population allemande en Amérique au XIXe siècle.

Le rhythm and blues

À ses débuts, le **rhythm and blues** désigne un courant de blues rythmé, joué principalement par des musiciens afro-américains.

Créée en 1945, cette musique est fortement influencée par le jazz et le **gospel** (chant religieux protestant chanté dans les églises).

Se distinguant du blues de part des thèmes plus gais, un tempo plus rapide et une utilisation constante de la batterie et de cuivres, cette musique fera du saxophone l'instrument premier. Cependant, certaines formations seront quelquefois composées d'un chanteur soliste et d'un chœur.



- William Christopher Handy (1873/1958) -

Au cours des années 1960, cette musique évoluera avec la mise en avant des performances vocales, permettant alors de retrouver la qualité des prestations solistes de gospel. Ce renouveau impliquera une nouvelle dénomination : la musique soul. Cette musique aura une influence majeure en Jamaïque où les musiciens locaux en font la base de ce qui deviendra le ska.

En 1990 le terme rhythm and blues, soit R'N'B, deviendra une appellation désignant également la musique hiphop chantée mais restant malgré tout fortement influencée par le gospel.

Musique contemporaine

Définissant une musique apparue à partir de 1945, la **musique contemporaine** est souvent confondue avec la musique moderne, aussi bien à cause de leur synonymie que de leurs frontières comportant une délimitation esthétique assez floue.

En effet, si la plupart des genres ont pu se démarquer clairement de leur précurseur, ce n'est pas le cas de ce courant qui conserve une nature d'étude et d'expérimentation.

Si certains conserveront alors une écriture atonale comme Bruno Maderna, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen et John Cage, d'autres abordent un retour à la tonalité et même parfois à la modalité, marquant ainsi une rupture avec la musique moderne. Ces derniers développeront une musique simple, épurée pouvant aller jusqu'au minimalisme.

En effet, en 1960 aux États-Unis, des compositeurs comme La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, et Philip Glass iront jusqu'à créer, comme les boucles de samples des musiques électroniques, des œuvres construites sur un motif répété, faisant de l'ostinato une véritable technique hypnotique. Ce courant sera repris par la suite par des compositeurs européens comme Michael Nyman et Gavin Bryars, Louis Andriessen et Renaud Gagneux.

Après la seconde guerre mondiale, les compositeurs rejettent toute forme préexistante. Ils s'intéressent d'abord aux timbres des instruments et moins aux modèles conventionnels établis. Aussi, d'autres courants viendront se greffer avec l'utilisation d'instruments électroniques et l'évolution des procédés de captation sonore. Ainsi, les musiciens Pierre Schaeffer et Pierre Henry créeront des œuvres en enchainant et mélangeant des échantillons sonores comme *Orphée 53* réalisée en 1953, développant ainsi la **musique concrète**. Edgard Varèse et Olivier Messiaen quant à eux, écrivirent plusieurs compositions pour les ondes Martenot.



- Philip Glass (1937) -

Le rock and roll

Inspiré directement du rhythm and blues, le **rock and roll** n'utilisera toutefois pas le système ternaire propre au précédent courant mais le binaire et emploiera également un tempo plus soutenu.

Pendant les années 1940, ce genre fut ainsi joué dans les night-clubs mais exclusivement par les blancs et pour les blancs. En effet, le rock and roll sera dans un premier temps employé afin de distinguer le rhythm and blues des afro-américains de celui des américains, la politique raciale de l'époque le justifiant.

En 1951, le disc-jockey (DJ) Alan Freed animateur de l'émission de radio *Moondog's Rock And Roll Party*, diffusera pour cette musique jusqu'alors non entendue sur les ondes et lui donnera ainsi sa terminologie en reprenant une expression de rhythm and blues signifiant en argot "faire la fête" mais également "faire l'amour" : *rock and roll*.

Cet homme sera également le premier DJ blanc à soutenir des artistes noirs.

Désignant le croisement du rhythm and blues et de la musique country, le rockabilly est la première véritable forme du rock and roll. Ainsi, le terme ne sépare plus les races mais définit un vrai courant que le musicien Elvis Presley, Bill Haley et Carl Perkins établiront. L'un des tout premiers morceaux enregistrés sera *That's All Right (Mama)* composé par Arthur Crudup mais interprété par Elvis Presley en 1954. Il deviendra par la suite une icône internationale du rock and roll. Intéressant également les musiciens afro-américain, cette musique finit par devenir tout aussi pratiquée par les noirs que les blancs et des artistes comme Fats Domino, Little Richard et Chuck Berry, défendront leur intégrité en composant et enregistrant dès 1955, des œuvres qui influenceront définitivement le rock and roll.



- Elvis Presley (1935/1977) -

En 1960, le rock and roll provoque un mouvement de rejet de la part de la bonne société américaine la jugeant trop agressive. Ainsi les artistes s'adaptent en devenant très consensuels, orientés vers les ballades et les musiques douces engendrant la musique pop.

Le funk

Le **funk** est une musique afro-américaine créée aux États-Unis et interprétée dans un premier temps par les brass band. Alors qu'un mouvement noir de jazz crée le hard bop pour défendre leur intégrité et contrer le cool jazz, musique populaire des blancs au cours des années 1950, le funk se développera en parallèle. La terminologie proviendrait de l'argot anglo-américain *funky*, signifiant "qui sent la sueur". En effet, ce reproche récurrent adressé par les racistes blancs sera ensuite repris

par les musiciens noirs comme Horace Silver avec son morceau *Opus de Funk* en 1953, afin de tourner en dérision ces propos et inventant ainsi un genre à part entière.

Issu principalement de la soul et du jazz, le funk se caractérise par la dominance de la section rythmique composée d'une guitare, d'une basse et d'une batterie jouant des motifs syncopés. Les cuivres ou certains instruments à anche comme le saxophone et la trompette sont également fréquents, utilisés dans l'accentuation rythmique. Ce procédé d'accentuation sur le premier temps sera lancé par le musicien James Brown, qui après avoir été un artiste reconnu dans le rhythm and blues et la soul apportera sa pierre à l'édifice et deviendra alors le parrain de cette nouvelle musique. Ainsi, des œuvres comme *Sex Machine*, *Payback*, *I am black and I am proud* et *I Got the Feelin'*, lui apportera une grande notoriété dans le monde entier. Le saxophoniste Maceo Parker deviendra également moteur de cette popularisation du funk pendant les années 1970.



- James Brown (1933/2006) -

Le rock

Parallèlement au rock pop, apprécié par le grand public, le rock and roll va prendre une nouvelle forme au Royaume-Uni.

En effet, le groupe anglais The shadows, va apporter de nouvelles sonorités et une structure compositionnelle différente, allant jusqu'à influencer tous les groupes du moment. La musique **rock** est alors fondée.

Ainsi, les formations rock and roll vont se formaliser en se séparant de la contrebasse au profit de la guitare basse et deux guitaristes qui se répartissent les tâches rythmiques et mélodiques. Ensuite, des groupes tels que The Beatles et The Rolling Stones vont continuer de s'éloigner des influences américaines et accentuer le travail compositionnel sur la mélodie et les harmonies vocales mais conserveront la démarche de la musique pop des U.S.A.

Mais certaines formations se détacheront de cette démarche populaire afin que l'écriture ne soit plus pensée pour plaire aux auditeurs, procédé restreignant donc fortement les prises de risque et l'innovation.

C'est alors qu'à partir de 1970, des groupes comme The Who et Pink Floyd participeront à l'émergence du courant de rock psychédélique, où l'on recherche à créer une musique planante, fortement influencée par la musique traditionnelle indienne.

The Troggs, et The Kinks le rock garage, recherchant une production studio "sale" en rupture avec les techniques modernes de l'époque. D'autres encore tels que les groupes The Small Faces, The Animals et The Yardbirds iront reprendre la direction de The shadows en restant dans une indépendance

créative.

Tous ces artistes donneront un souffle nouveau au rock en retournant chercher des influences blues tout en conservant le son moderne de l'époque et les rythmes syncopés ainsi que les chœurs.

Courant contestataire, le hard rock avec des groupes comme AC/DC, Aerosmith, Deep Purple, Guns N' Roses, Led Zeppelin, Scorpions, Kiss et Van Halen durcira le rock en augmentant la distorsion des guitares, en accélérant le tempo et chantant avec hargne. Cette approche musicale amènera peu de temps après à un nouveau genre : le heavy metal.

En parallèle, le punk rock, courant également contestataire, se développe aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Australie dès 1974. S'opposant à la lenteur qu'ils jugent excessive et à l'institutionnalisation du rock pop, ils décident de réaliser une musique rapide et agressive, généralement constituée de compositions de courtes durées, une instrumentation simplifiée et des paroles engagées contre le système. Les groupes comme Ramones, Sex Pistols, et The Clash seront reconnus comme les pionniers du punk rock.



- The Shadows (1958) -

À savoir que la **musique pop** s'inclut dans un mouvement de masse, dans lequel, dès les années cinquante, les industriels prennent en compte le pouvoir d'achat des adolescents. Ainsi, les labels vont fournir des tee-shirts, blousons, posters, petites sculptures et tout ce qui peut augmenter la fidélité des fans et la visibilité de l'artiste.

Dans ces années, la pop désigne en Amérique, l'ensemble des musiques populaires (en France elle se qualifie de musique de variété). La particularité de ce type de musique est que si elle s'est déclarée avec le rock, on retrouvera cet esthétisme sonore dans tous les autres genres musicaux.

Créée de toute pièce par les maisons de disques souhaitant produire une musique accessible au public le plus large possible, la musique pop s'adapte ainsi au format radio, premier support de diffusion. Ceci affectera alors le tempo qui sera la plupart du temps lent, la durée d'un titre sera fixé sur une moyenne de trois minutes, les mélodies seront simples et courtes afin d'être rapidement assimilée et chantonnée, l'harmonie épurée, la structure normalisée (construite sur le principe couplet-refrain-couplet-refrain-refrain) et puis les textes prendront comme thématique l'amour.



- The Beatles (1960) -

Au milieu des années 1990, une nouvelle tendance se développe dans le milieu de la musique pop : les boys bands. Véritable phénomène de mode, les représentants les plus célèbres de ce mouvement sont le groupe Take That au Royaume-Uni et les Backstreet Boys aux États-Unis. Succès justifié par l'attrait du public féminin admirant la beauté des artistes plutôt que leurs qualités d'instrumentiste ou d'écriture (la maison de disque s'occupant de concevoir ce qu'ils souhaitent vendre), il ne faudra que peu de temps pour que la recette soit employée avec des formations féminines. Les Spice Girls et les All Saints seront alors trouver la célébrité de la même manière.

Parallèlement, un autre courant populaire se mit également en place : les chanteuses "à voix" très influencées par le gospel. Ainsi, des artistes comme Céline Dion, Mariah Carey, Whitney Houston, Toni Braxton auront une célébrité certaine pour leur performance vocale. Cependant, de nouveau, cela sera au détriment de la composition instrumentale qui sera de piètre qualité.

Au XXI^e siècle, les studios d'enregistrement seront également utilisés afin d'effectuer un traitement du son offrant au spectre sonore toutes les fréquences nécessaires afin que l'auditeur ressente du plaisir. Ces évolutions techniques et technologiques de l'acoustique démontreront le paroxysme de ce qu'est la musique pop mais restera néanmoins la musique la plus appréciée par la jeune génération.

Le ska

Influencés par le rhythm and blues et le jazz américain entendus sur les ondes radio, les musiciens situés sur l'île jamaïcaine ont eu envie de créer quelque chose de nouveau en y insérant leur propre culture. Ainsi, en puisant dans les racines traditionnelles caribéennes comme le mento et le calypso, le **ska** émergera en 1960.

Cette musique se caractérise par un jeu de guitare à contretemps et par une batterie qui ne marque pas certains temps, amplifiant le sentiment de cassure.

La dénomination du ska viendrait de l'onomatopée usitée par les guitaristes pour reproduire vocalement le jeu sec joué sur leurs instruments sur la levée rythmique.

En 1961, l'engouement des sound systems des pays étrangers s'intensifie et permettra au DJ et chanteur Prince Buster de diffuser le ska au-delà de la Jamaïque.



- Prince Buster (1938) -

L'année 1962 annoncera le début de l'indépendance de la Jamaïque liée jusqu'alors au Royaume-Uni. Une indépendance qui sera non seulement territoriale, mais également musicale, le ska incarnant désormais l'identité d'un renouveau de la nation. Deux ans plus tard, en 1964, c'est l'engouement international avec le premier tube ska intitulé *My Boy Lollipop* de Millie Small. La formation jamaïcaine Skatalites, permettra, au même moment, d'affirmer également cette musique.

La misère et la violence grandissant à partir de 1965 dans tout le pays, les musiciens appelleront régulièrement dans leurs textes, les rude boys, jeunes voyous jamaïcains des ghettos tombés dans la délinquance, à se calmer et à s'assagir en arrêtant de semer la terreur dans les rues. Utilisée alors pour apaiser les tensions, la musique deviendra un modèle de liberté. Le tempo frénétique engendré par l'exaltation de cette agressivité quotidienne, redeviendra par la suite très lent, annonçant ainsi les prémices du rocksteady, forme transition entre le ska et le reggae.

Le reggae

Le **reggae** est apparu à la fin des années 1960 en Jamaïque et est le fruit de nombreuses influences musicales.

Évolution de la forme ska et rocksteady, si cette musique trouve ses fondements dans la tradition jamaïcaine, c'est également dans la musique américaine, déjà très en vogue à l'international et donc dans ce pays, qu'elle puise son inspiration. Le mouvement social, culturel et spirituel rastafari aura aussi eu un impact sur la philosophie et les paroles du reggae.

Le terme apparaît en 1968 en Jamaïque, mais son origine est controversée. Une des hypothèses est qu'il proviendrait du mot d'anglais jamaïcain *streggae* désignant une personne mal ou trop peu habillée, ciblant ainsi une certaine pauvreté. Ce mot aurait été alors modifié par une radio jamaïcaine de l'époque jugeant le terme péjoratif.

La première formation à avoir développé ce courant est difficilement identifiable mais l'un des premiers groupes utilisant le terme reggae pour identifier cette musique est le groupe Maytals, composant en août 1968, *Do the Reggay*. D'autres compositeurs apporteront leurs contributions comme les artistes Stranger Cole, Lester Sterling, Larry Marshall, et Bob Marley. Ce dernier deviendra d'ailleurs l'icône de ce genre musical.



- Bob Marley (1945/1981) -

Dans la première phase de développement du reggae, qualifié de *early reggae* (*le pré-reggae*), le tempo est plus rapide mais l'accentuation du contretemps, symbole caractéristique de cette musique, est déjà présent. Puis, le tempo ralentira progressivement et la basse se fera plus lourde. La base rythmique construite par la basse et la batterie sera conservée et deviendra l'axe autour duquel les autres instruments (cuivres, guitares, synthétiseur, voix) viendront se poser. Par la suite, certaines pratiques innovantes des studios d'enregistrements permettront d'accéder à d'autres possibilités notamment avec l'introduction de **samples** (morceaux sonores tirés d'une autre source comme le bruit de la nature ou extraits d'une autre composition) par Lee Scratch Perry.

Le heavy metal

L'amplification des instruments de musique blues ont permis de stimuler de nouveaux champs d'expérimentation artistiques.

À la fin des années 1960, au Royaume-Uni, le rock explose en de multiples formes que l'on pourra qualifier tout de même en deux branches : celle qui se veut populaire et celle qui recherche la marginalité et donc une certaine forme d'authenticité.

Avec le hard rock, les musiciens se détachent de plus en plus de la musique américaine et ce seront les groupes Led Zeppelin avec l'album *Led Zeppelin* réalisé en 1969 et Black Sabbath et son album éponyme produit en 1970, qui donneront naissance **heavy metal**.

Très influencés par les musiciens de rock psychédélique américains comme Jimi Hendrix et Jefferson Airplane, qui furent les premiers à amplifier et à modifier les codes du rock and roll dans leur pays, créant une véritable transition entre la musique afro-américaine et européenne.

Black Sabbath, dont le nom même fut choisi en référence au film d'horreur *Les trois visages de la peur* de Mario Bava, s'influencera également de l'épouvante pour ses textes ainsi pour ses pochettes d'albums ce qui aura un impact décisif sur l'évolution musicale du genre et des formes à venir.

De plus, amputé des premières phalanges de deux doigts en 1969, le guitariste Tony Iommi adaptera sa technique de jeu et aura recours de manière intensive au powerchords (*accords de cinquième*) et baissera l'accord de son instrument avec d'assouplir la tension des cordes. Ceci, apportant de nouvelles couleurs musicales, contribuera également à ce que deviendra le heavy metal.

Ensuite, en 1976 avec l'album *Sad Wings Of Destiny* du groupe Judas Priest, le heavy se dessine peu à peu. Chanteur à la voix stridente à certains moments et lyrique à d'autres, démontrant une véritable performance technique. La musique quant à elle est lourde et accentuée fortement par

la batterie.

Pendant cette fin des années 1970, les formations Motörhead, Iron Maiden et Venom, viennent enrichir le genre en mélangeant les influences punk au heavy metal, accélérant ainsi le tempo et ajoutant un chant de plus en plus hurlé et rauque, brisant ainsi avec le lyrisme amené jusqu'à cette époque par cette musique.

Côté percussions, les batteurs commencèrent à adopter un jeu plus agressif, plus complexe et saccadé en ajoutant une pédale sur presque chaque temps. Pour la voix, les chanteurs ont développé leur technique vocale en ajoutant une saturation naturelle constante.



- Judas Priest (1968) -

En 1980, le groupe Slayer, Megadeth, Anthrax et Metallica se détachèrent totalement de l'influence rock and roll et établirent les prémices de la forme thrash metal et de la musique dites extrême en s'inspirant du punk hardcore, courant dérivé du punk rock.

Exporté à l'international, cette musique engendra la formation de groupes dans le monde entier dont Sepultura au Brésil et Kreator en Allemagne qui amplifièrent la notoriété du heavy metal. Apparaîtront alors deux autres courants qui seront source d'une expansion importante du genre : le death metal développé par le groupe Possessed en 1983 et le black metal instauré par la formation Bathory en 1984.

Le rap

Au début des années 1930, une forme poétique afro-américaine, nommée le spoken word (signifiant "mot parlé"), voit le jour et sera le point d'origine de ce que l'on connaîtra plus tard avec le rap. Il s'agit à cette époque de la déclamation de discours sur des rythmes battus par des tambours africains avec la négritude comme thème de prédilection. Le Golden Gate Quartet est l'une des premières formations développant ce concept. Parallèlement au spoken word, pendant les années 1970 en Jamaïque, des animateurs appelés "DJ" se mettent à parler et chanter par-dessus des enregistrements reggae à la radio ou dans les sound systems (système de sonorisation utilisé dans les concerts étant anciennement disposé dans des camionnettes munies d'un générateur et de platines vinyles). Cette façon d'introduire des mots sur de la musique sera nommée le deejaying et sera une forte influence dans la culture hip-hop. Le DJ U Roy est l'un des pionniers de cette forme d'expression.



- Fatback Band (1970) -

Le **hip-hop**, véritable culture de rue, regroupant initialement des danses et les DJs émerge en 1974 avec notamment le DJ Kool Herc. La partie rythmique s'étoffe alors avec une superposition de samples de différentes musiques funk et raggaë.

Progressivement, les DJs vont s'occuper de la partie mix (mélange des samples afin de créer la piste instrumentale) et les MC (Maîtres de Cérémonie) installent des rimes et peaufinent l'exercice, le tout ayant pour objectif d'animer divers évènements festifs.

Le premier morceau de **rap** sera délivré en 1979 par la composition de *King Tim III* du groupe Fatback Band. Toutefois, ce sera en 1982, que le MC va être qualifié de rappeur en n'œuvrant désormais plus uniquement lors de soirées avec le premier tube hip-hop *The Message* de l'artiste Grandmaster Flash.

Ensuite, d'autres rappeurs américains apparaissent et insèrent des textes critiquant le racisme des blancs, la majorité des auditeurs étant à cette époque noirs.

Cependant, les Beastie Boys apporteront à la culture hip-hop, un message prônant le mélange culturel et ethnique. Ce qui sera concrétisé avec l'artiste Puff Daddy, qui ajoutera au rap, des parties vocales calmes et légères, très en vogue à cette époque dans la culture blanche aux États-Unis.

Pendant les années 1980, les formations émergent de toute part et insèrent des discours politiques comme Public Enemy et crues comme Run-DMC. Dans la lignée du *Do it yourself* (signifiant "débrouille-toi tout seul") des punks new-yorkais, les rappeurs plaçaient leurs mots sur des sons synthétiques exécuté par des boîtes à rythmes bon marché et développaient leurs propres thèmes.

On retrouvait alors une forte influence de la Universal Zulu Nation formée par le DJ Afrika Bambaataa, sensibilisant les jeunes avec le hip-hop afin de les éloigner de la drogue et des gangs, développant ainsi leur créativité en témoignant de leur vie difficile créant ainsi le rap hardcore. Car initialement issue des quartiers défavorisés, cette musique est souvent un exutoire au mal-être et aux revendications. Aussi, les propos peuvent être violents et volontiers provocateurs.

Le milieu des années 1980 est désigné comme l'âge d'or du rap. À New York, les *crews* (signifiant "équipes") réunissent parfois une dizaine de rappeurs du même quartier. Le plus célèbre à ce moment est le Juice Crew de Queensbridge.

À Los Angeles le groupe de rap NWA est fondé par Dr Dre, Ice Cube, Eazy-E, Mc Ren et Dj Yella en 1986, révolutionnant cette musique. En effet, alors que le rap new-yorkais produit un rap teinté de soul et de jazz à tendance consciente, les NWA créent le gangsta rap, racontant ainsi leur vécu (violences policières, guerres de gangs...).

Ce groupe permettra à la scène rap de la côte Ouest d'avoir une forte visibilité médiatique pendant les années 1990.

À l'Est, le groupe Wu Tang Clan se fait connaître en 1993 avec l'album *Enter the Wu tang (36th Chambers)* ainsi que Notorious B.I.G. en 1994 avec *Ready to Die*.

Par la suite une rivalité musicale s'installera entre l'Est et l'Ouest des États-Unis, se terminant par l'assassinat de deux rappeurs célèbres. En effet, en Septembre 1996, le rappeur de la côte Est Tupac Shakur est tué et en Mars 1997, l'artiste de la côte ouest Notorious B.I.G. sera également tué. Cette date marquera alors la fin du courant hip-hop old school.

En 1990, le rap s'exporte plus largement, devenant une musique très appréciée de la jeune population, générant ainsi d'importants bénéfices pour les maisons de disques. Ce marché international est notamment dû à des artistes comme Eminem, qui vendront des millions d'albums dans toute l'Europe.

En plus de la qualité des textes et du timbre du rappeur, l'**intonation**, ensemble des variations de hauteur et d'intensité que prennent la voix en parlant, est un élément important dans l'identification et l'appréciation d'une œuvre.

La house

Descendant de la musique disco développée en 1970 et mélangeant le funk ainsi que la soul, la **house** est inventée au début des années 1980 à Chicago.

Ce seront des artistes qui décideront d'introduire des sons électroniques comme Giorgio Moroder avec l'œuvre *I Feel Love* créée en 1977, que cette nouvelle musique verra progressivement le jour. Cependant, la terminologie n'apparaîtra qu'en 1977 avec le club Warehouse, club du DJ Frankie Knuckles qui participera à la popularisation du genre.

Ensuite, en 1983, Jesse Saunders composera l'œuvre *On & On* et *Funk U Up*, considérées comme les deux premières véritables créations de musique house.

Par la suite, le DJ Chip E. avec *Like This* et *It's House*, Adonis avec *No Way Back*, Keith Farley avec *Love Can't Turn Around* et Lil' Louis avec le tube *French Kiss*, ancreront définitivement ce courant dans les oreilles de la jeune population américaine et européenne des années 1980/1990.



- Jesse Saunders (1962) -

La house est une musique au tempo relativement rapide accentuant chaque temps d'un coup de pédale de grosse caisse synthétique créée par une boîte à rythme ou enregistrée en studio puis répétée. Cette accentuation constante est dérivée du rythme usité par les batteurs disco en 1970 nommé le four-on-the-floor (*quatre temps frappés par la grosse caisse*).

La basse peut également être soit créée électroniquement à l'aide d'un synthétiseur, soit enregistrée par des bassistes en studio. Concernant son écriture, elle se caractérise par un déplacement constant dans le grave, se différenciant ainsi du disco où elle alterne souvent entre deux octaves.

En sachant que la techno et la trance, développées en parallèle, partagent cette même structure rythmique simple et répétitive mais ne comportent pas comme la house d'influence afro-américaine ou latine, préférant des sources sonores plus synthétiques.

En effet, des voix issues d'enregistrement disco ou de soul ainsi que d'autres percussions comme le tambourin sont souvent ajoutées.

La techno

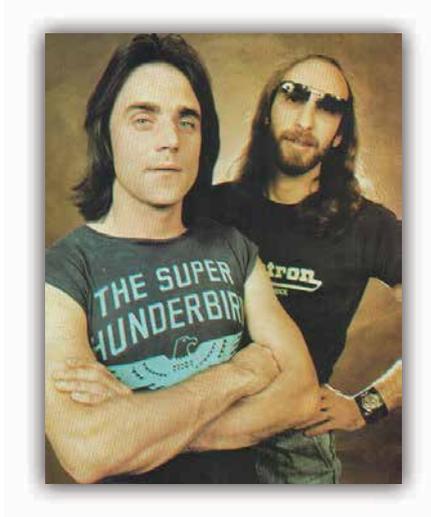
Apparu aux États-Unis dans les années 1980 à Détroit, la **techno** est un genre de musique électronique. Le plus souvent composée et enregistrée en home studio pour être ensuite interprétée par des DJ lors de festivités, cette musique est avant tout faite pour danser.

Son développement s'est effectué en parallèle de la house à Chicago, mais la techno s'inspire davantage de l'électro-funk et de la new wave et des thèmes musicaux cinématographiques de science-fiction populaire pendant cette époque.

Ainsi, un groupe comme Kraftwerk avec leur album *Autobahn* sorti en 1974, annonçait déjà un courant précurseur de ce qu'allait devenir la techno.

Musique répétitive comportant un tempo entre 120 à 140, son évolution se fait principalement par l'ajout ou le retrait de voix, suivant un cycle de quatre ou huit mesures chiffrées 4/4. Elle se distingue par son abondance de percussions synthétiques et d'effets numériques.

De plus, si à l'origine, la plupart des compositions donnent une place importante à la mélodie, ce ne sera par la suite plus forcément le cas, pouvant même supprimer complètement celle-ci.



- Cybotron (1976) -

Les producteurs de musique ont utilisé le terme techno de manière généralisée à partir de 1984, avec le morceau *Techno City* de Cybotron.

Ensuite, au cours des années 1990, la techno devient un genre dominant dans les clubs de musique électronique grâce à l'ouverture de l'Angleterre et de l'Allemagne aux artistes de Détroit.

En musique classique, la **forme** désigne le rôle de l'œuvre, provenant la plupart du temps de traditions liées à la culture de la région.

En effet, accompagnant divers événements, le nom de la forme sera ainsi en adéquation avec la situation. Si elle est destinée à danser, elle pourra prendre le même intitulé qu'un ballet, une bourrée, un menuet, etc...

Si la destination est religieuse, elle pourra être un cantique, une fugue, un motet, etc...

L'indication de la forme peut être soit le titre même de l'œuvre avec un numéro permettant ainsi de l'identifier parmi d'autres compositions écrites sous une forme similaire (*Symphonie n°9*), soit une composante du titre (*Bagatelle en La mineur, Für Elise*). De même qu'il est possible que l'indication **Op.** (contraction d'*Opus* signifiant "œuvre" en latin) suivit d'un numéro soit indiqué dans le nom de l'œuvre par le compositeur pour ordonner la parution de ces œuvres. Pour certains compositeurs qui ont écrits des milliers de partitions, des musicologues ont par la suite créés des catalogues répertoriant par thématique ou/et chronologie leurs œuvres. Dans ce cas, un code est indiqué dans l'intitulé même des compositions comportant des initiales ("KV" pour Wolfgang Amadeus Mozart, "BWV" pour Johann Sebastian Bach...) ainsi qu'un numéro.

Dans chacun des genres, de multiples formes ont ainsi émergées en mélangeant coutumes et traditions musicales dans le but d'obtenir de nouveaux procédés compositionnels. C'est alors que plusieurs centaines ont vu le jour depuis le début. Cependant, l'évolution musicale est également cyclique et la plupart des formes modernes n'amèneront pas de véritables nouveautés dans l'écriture et dans la manière de penser la musique. C'est pourquoi il sera présenté ci-dessous, uniquement les principales formes classiques afin de comprendre les circonstances et les rôles récurrents du quatrième art à travers les âges.

Aria : Au XVe siècle, il était récurrent que la poésie s'associe à la musique et que des vers soient chantés sur des mélodies connues. Cette habitude prit de l'ampleur au siècle suivant, ces mélodies pouvant alors recevoir le titre d'une région (exemple : Romanesca) et être polyphoniques. Ensuite, à partir du XVIIe siècle, l'aria et le Lied ne feront plus qu'un avec l'opéra.

Aubade : Une aubade est forme donnée à l'aube ou tout au moins en matinée, en l'honneur de quelqu'un, le plus souvent devant son habitation.

Elle trouve son origine dans les chansons des troubadours de Provence d'où le mot lui-même est originaire (*aubada de alba* signifiant "aube"). Répandue dans l'Europe du Moyen Âge, elle avait pour thème récurrent, la séparation de deux amants prévenus par un guetteur complice de l'imminence du jour.

Moins romanesque, à partir du XVIIe siècle, l'aubade est une fanfare de trompettes et de tambours joués le matin des jours de fête en l'honneur d'un roi, d'un noble ou de personnalités civiles ou militaires.

Bagatelle : Désigne une composition brève et vive, de caractère léger souvent composée pour un instrument à clavier, elle n'obéit à aucune règle précise. Cette forme apparaît au 1717 dans le *Livre II, dixième ordre pour clavecin* de François Couperin et sera reprise ultérieurement par plusieurs compositeurs dont Ludwig van Beethoven.

Ballade : Forme du lyrisme courtois de la fin du Moyen Âge apparue au XIVe siècle.

Ballet : Le plus souvent pour orchestre et destiné à accompagner une danse, le ballet s'est développé dans un premier temps en Italie au XVe siècle. Ce n'est qu'un peu plus tard que le ballet apparaît en France, notamment avec la présentation du ballet comique de la reine à Paris en 1581.

Boléro : Le boléro est une danse de bal et de théâtre à quatre temps, apparue en Espagne au XVIIIe siècle.

Bourrée : Originnaire du Massif central et créée pendant le XVIe siècle, la bourrée est une forme accompagnant la danse du même nom qui se distingue en deux types : la bourrée traditionnelle et la savante.

Bransle : Au XVe siècle, le bransle est le nom d'une danse dont l'origine remonte aux rondes du Moyen Âge. Accompagné de sa forme musicale de même appellation, il se compose alors de mesures binaires de deux ou trois temps et est joué par un ou plusieurs instruments mélodiques de l'époque (luth, vielle, flûte à bec, ...) ainsi que des instruments à percussion (tambour de basque, grelots, ...).

Aux XVIe et XVIIe siècles, la danse devient populaire et se diversifie sous différentes variations de pas en fonction des régions (bransle du poitou, bransle de Noirmoutier, etc...). La forme musicale en elle-même n'évoluera pas.

Canon : Un canon est une forme musicale polyphonique utilisant un procédé compositionnel basé sur l'imitation. Le thème, s'énonce et se répète d'une voix à une autre mais de manière différée et évoluera au fur et à mesure des imitations.

Ce décalage produira un effet contrapuntique que les compositeurs développeront pleinement au XVe siècle, malgré que la première œuvre ait été écrite au XIIIe siècle.

Cantate : Une cantate (du latin *cantare* signifiant "chanter") est une composition vocale et instrumentale qui comporte plusieurs mouvements. Le texte est soit profane ou sacré mais à la différence de l'opéra, ne comporte aucun aspect théâtral. Elle apparaît en France pendant le XVIe siècle.

Cassation : Forme instrumentale apparue au XVIIIe siècle, la cassation débute toujours par une marche comporte dont plusieurs mouvements courts viennent ensuite se succéder. Proche de la sérénade et du divertimento du XVIIIe siècle, elle est, à l'instar de ces deux formes, souvent destinée à être jouée en plein air.

L'étymologie proviendrait d'une déformation du terme gassation qui est une francisation du mot allemand *gasse* signifiant "rue".

Choral : Un choral est une forme liturgique, d'origine luthérienne, créé au XVIe siècle dans le cadre de cette réforme protestante afin d'être chanté en chœur par les fidèles pendant le culte. Sa particularité est que les paroles sont uniquement en langue vernaculaire, se voulant simple pour être retenu rapidement par les fidèles.

Concerto : Consiste à opposer deux groupes sonores inégaux. Le premier constitué par les instruments solistes (concertino), le second rassemblant le plein orchestre (grosso). Créé en 1674, le concerto est souvent composé de trois mouvements : Un mouvement vif, un mouvement lent et de nouveau un mouvement vif.

À partir du XXe siècle, le concerto pour orchestre voit le jour, chaque instrument est alors susceptible de devenir soliste.

Conduit : Pendant la période médiévale, le conduit est un chant latin comportant un texte à caractère paraliturgique destiné à rassembler les fidèles. Aussi, aux XIIe et XIIIe siècles, les musiciens de l'école de Notre-Dame dont les **maîtres de chapelle** (personnes chargées, dans un cadre religieux chrétien, d'enseigner et de composer des partitions polyphoniques destinées au culte) Léonin et Pérotin écriront une multitude de partitions de cette forme. Initialement monodique, le conduit deviendra la première forme polyphonique (tout en restant homophone) grâce au déchant et sera

l'influence première du motet.

Divertissement : Au XVIIIe siècle, un divertissement était une composition instrumentale proche de la sérénade et de la cassation, formant un ensemble de petites pièces de divers mouvements au moins de deux menuets et qui s'exécutaient en plein air ou bien comme musique de table, pendant les repas princiers.

Écossaise : L'écossaise est une forme à deux temps accompagnant la contredanse anglaise de même appellation très populaire au XVIIIe siècle, notamment en France.

Étude : Pièce brève à vocation didactique aussi bien dans la technique d'exécution que dans l'écriture. Écrite pour un seul instrument, on retrouve ce type de composition dès le XVIIIe siècle avec les études pour clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach.

Fantaisie : Inventée pendant le XVIIe siècle, elle permet au compositeur de déroger au cadre de composition habituel qui lui impose aussi bien une progression harmonique stricte, qu'une structure modèle usitée pour la sonate ou les autres formes de l'époque. En effet, elle fait succéder les thèmes plutôt qu'elle ne les organise.

Fugue : Influencée par le canon et ses imitations contrapuntiques, la fugue est une forme contrapuntique rigoureuse du XVIIe siècle où chaque voix, de deux jusqu'à quatre, sera mise en avant pendant le déroulement de l'œuvre. Pouvant être vocale (choeurs dans les oratorios, cantates...) ou instrumentales (orgue, clavecin), elle existe à l'état de procédé autonome ou incluse dans d'autres formes (sonate, symphonie...).

La fugue débute toujours par l'**exposition** qui énonce les entrées successives et alternées du **sujet** (ou *dux* signifiant "conducteur"), phrase mélodique thématique faisant office de matière première pour les diverses imitations mises en place tout au long de l'écriture ; et de la **réponse** (ou *comes* signifiant "accompagnateur"), sujet répété au ton de la dominante ou plus rarement de la sous-dominante par une autre voix parallèle.

Accompagnant la réponse, la présentation du sujet se poursuit simultanément à la première voix par une mélodie en contrepoint : le **contre-sujet**.

Ensuite, une nouvelle présentation sur une troisième voix peut s'effectuer avec le prolongement de la réponse à la deuxième voix : la **contre-réponse** (contre-sujet transposé à la quinte ou à la quarte). Et pour terminer, la quatrième voix offre une réponse au sujet et poursuit son évolution en parallèle avec la deuxième voix.

Une fois cette première étape achevée, vient le **développement**, suite de modulations destinées à faire entendre le sujet et le contre-sujet dans les cinq tonalités voisines.

Après cela, l'exposition est entièrement replacée dans la tonalité initiale de l'œuvre : c'est la **réexposition**.

Toutes ces règles seront parfaitement maîtrisées par le compositeur Jean Sébastien Bach qui portera la fugue à son paroxysme.

Gaillarde : La gaillarde est une danse de couple galante à trois temps comportant un mouvement lent et qui apparue en Lombardie vers 1480. Très appréciée au XVIe siècle, elle deviendra une danse de bal, suivant ordinairement la pavane lors d'une suite.

Gavotte : Dans la musique baroque, la gavotte est une danse française populaire de salon s'intégrant généralement à la suite, entre la sarabande et la gigue.

Attestée dès le XVIe siècle dans différentes régions de France, elle est introduite à la cour sous la forme d'une danse de couple et devient une danse de bal et de théâtre à la fin du XVIIe siècle.

Gigue : La gigue est une danse nationale irlandaise rapide qui se popularisa en Angleterre. Se jouant après la sarabande, elle est ainsi la dernière pièce à être jouée dans la suite baroque.

Hoquet : Dans la musique médiévale le hoquet apparaît dans les motets polyphoniques à deux ou trois voix de l'école de Notre-Dame. Le procédé consistait à faire alterner les voix de manière **responsoriale**, c'est à dire par alternance.

La première voix chantait une syllabe et s'interrompait, la seconde prenant le relais et ainsi de suite. Cette technique va être perfectionnée avec l'Ars Nova et devenir une forme à part entière.

Hymne : Dans l'Antiquité, une ode désignait un poème lyrique à la gloire des dieux et des héros. Cette forme a été utilisée par la suite sous l'appellation d'hymne pour célébrer la bravoure d'un personnage titré mais également d'une grande idée, d'un grand sentiment. Un hymne peut également représenter les valeurs d'un pays avec l'hymne national (exemple : la *Marseillaise* du compositeur Rouget de Lisle écrite en 1792).

Impromptu : Composition musicale libre du XIXe siècle, semblable à une improvisation écrite, rédigée généralement pour un seul instrument.

Interlude : Généralement de courte durée et destinée à faire la jointure entre deux autres œuvres, un interlude est une composition qui, à l'origine, prépare progressivement l'auditeur à ce qui va suivre. Mais il est également possible de retrouver, notamment dans les musiques contemporaines, un interlude créant une cassure dans l'intégralité d'un album afin de dérouter l'auditeur ou amener d'autres éléments musicaux ou non (bruitages, ambiances...).

Invention : Développée pendant la période classique, une invention est une petite composition destinée aux instruments à clavier et utilisant généralement un contrepoint à deux voix.

Lied : Un lied (terminologie allemande signifiant "chant") est un poème germanique chanté par une voix et accompagné par un ou plusieurs instruments que l'on voit apparaître à partir de 1530.

Madrigal : On désigne par madrigal deux formes vocales originaires d'Italie créées à deux époques différentes : l'une au XIVe siècle, l'autre au XVe siècle. Le premier madrigal est associé à l'Ars nova et aux formes les plus anciennes connues de chant polyphonique. Les textes sont poétiques et écrits en langue vernaculaire formés d'une suite de deux à quatre tercets en vers libres et plats puis souvent terminés par un refrain. D'origine profane, les sujets en sont variés : bucoliques, politiques, amoureux...

Le second madrigal est issu de la tradition de la poésie de Pétrarque et de sa mise en musique. Il s'agit alors d'une poésie recherchée, savante et comportant un accompagnement instrumental.

Marche : Musique au rythme soutenu plus ou moins rapide en fonction de la destination, la marche peut se jouer pour cadencer le déplacement d'un cortège (marche nuptiale, marche funèbre) ou d'un défilé (marche militaire) et peut être de nature instrumentale ou bien vocale.

Mazurka : Jouée à partir du XVIIIe siècle pendant les danses (portant ainsi la même terminologie) de salon en Pologne, cette forme à trois temps de tempo vif et dont les accents se déplacent sur les temps faibles. Elle connut une grande vogue dans les salons européens au XIXe siècle et passa rapidement dans le répertoire populaire.

Mélodie : Reprenant la structure première de l'aria et s'inspirant du lied, la mélodie est une

musique assez brève du XIXe siècle, composée pour une voix qui est accompagnée par un piano ou par un ensemble instrumental. Le texte chanté est généralement emprunté à une œuvre poétique.

Menuet : Le menuet est une forme appartenant à la musique baroque, comportant généralement trois temps par mesure et à mouvement modéré. Accompagnant la danse, il se structure en deux sections avec une reprise pour chacune d'elle.

Messe : Une messe est en musique un ensemble de pièces musicales, servant d'accompagnement aux rites liturgiques catholiques, anglicans ou luthériens. Chantée en plain-chant et puis en chant grégorien, elle fut au départ monodique. Au XIVe siècle, Guillaume de Machaut composera la première messe à plusieurs voix et mettra en place les chants composant l'*ordinaire* (le **Kyrie**, le **Gloria**, le **Credo**, le **Sanctus** et l'**Agnus Dei**), pratique liturgique que l'on retrouvera dans toutes les messes (se distinguant ainsi du *propre*) dès le siècle suivant. Datant de cette même époque, la plus ancienne messe polyphonique est extraite d'un recueil anonyme connu sous le nom de Messe de Tournai et qui rassemble des pièces de plusieurs compositeurs.

Si l'effectif nécessaire était purement vocal, une fois la démocratisation des motets et de la musique polyphonique faite, la messe fût, à partir de XVIe, accompagnée par un orgue.

Motet : Un motet (diminutif de "mot") est une composition musicale apparue au XIIIe siècle et comportant plusieurs voix parallèles chantant des textes distincts pouvant être de langues différentes (latin/français). À cappella ou avec un accompagnement musical et pouvant comporter une isorythmie, ces œuvres sont courtes et écrites à partir de textes religieux ou profanes.

Nocturne : Du latin *nocturnus* signifiant "qui a lieu la nuit", une nocturne est une forme romantique reposant sur un mouvement lent, souvent mélancolique et pouvant s'accélérer lors de sa section centrale. Œuvre plutôt confidentielle et construite avec une structure ABA, c'est le compositeur irlandais John Field qui en fut dès 1814 le créateur. Cependant, ce sera le compositeur Frédéric Chopin qui amènera à partir de 1827, la notoriété à la nocturne.

Opéra : Développé en Italie au XVIIe siècle à Florence, l'opéra est une forme lyrique théâtrale. Cette forme, accompagnés par un orchestre symphonique ou de chambre, est donc chantée par des interprètes sélectionnés en fonction de leur tessiture afin de correspondre à leur rôle. S'adaptant au livret transmis par le poète, le compositeur organise les scènes en récitatifs, chœurs, intermèdes qui sont souvent précédés d'une ouverture.

Oratorio : Œuvre lyrique dramatique représentée sans mise en scène, ni costume, ni décor. Créé par des membres de l'ordre religieux italien des oratoriens au XVIIe siècle, son sujet est le plus souvent religieux. Composée pour des voix solistes, un chœur et un orchestre et intégrant parfois un narrateur, cette forme comprend généralement une ouverture, des récitatifs, des airs et des chœurs.

Ouverture : L'ouverture à l'italienne est une composition instrumentale, jouée à rideau fermé au début d'un opéra, d'une cantate ou d'un oratorio. Cependant, l'ouverture à la française désigne une partition instrumentale indépendante en plusieurs mouvements et de caractères différents. Même si l'ampleur du travail de ces deux ouvertures n'est pas le même, l'intention est similaire, préparant l'auditeur à ce qu'il va entendre la représentation en projetant brièvement des sonorités qu'il pourra percevoir intégralement par la suite. Cette pratique changera d'appellation avec la musique contemporaine et sera qualifiée d'introduction.

Passacaille : Initialement, la passacaille est une danse populaire d'origine espagnole qui remonte à la Renaissance.

Transplantée dans d'autres pays d'Europe, elle y devient une danse prisée par la noblesse. C'est alors une pièce de grandes proportions, à trois temps, lente et solennelle, basée la basso ostinato ainsi que la variation d'un thème. Le mot passacaille vient des mots espagnols ou italiens *passa* et *calle*. En effet, cette forme apparaît dans les bateaux où les marins, pour oublier l'effort, chantaient leurs litanies. Arrivés au port, ils échangeaient leurs chants avec les autres marins d'où le nom passacaille qui sera dénaturé avec le temps en passacaille.

Pastorale : Inventée en 1750 pour accompagner la danse portant la même terminologie, la pastorale est à l'origine chantée dans les églises. Cependant, évoquant la vie champêtre du XVIIe et XVIIIe siècle, elles finissent par être jugées obscènes et fût alors exécutées dans d'autres lieux.

Pavane : La pavane est une danse de cour binaire et lente du XVIe siècle, que l'on exécute près du sol par des trios disposés en cortège. Son étymologie viendrait du dérivé du mot espagnol *pava* qui signifie "paon" de par sa ressemblance avec la démarche de cet animal. Cependant, Louis XIV préférant à la pavane la courante, la pavane disparut des bals de la cour à partir du XVIIe siècle.

Plain-chant : Le plain-chant (cantus planus) est une forme chantée liturgique. Dans la musique occidentale médiévale, le plain-chant se chante **a cappella** (de l'italien *alla cappella* signifiant "comme à la chapelle" en référence aux chœurs liturgiques qui chantaient sans accompagnement instrumental), est monodique, homophonique et modal. De plus, la rythmique est fixée par les syllabes des mots, la musique n'étant pas encore quantifiée et mesurée. Non propre aux rites catholiques, cette forme reste usitée dans un contexte religieux que l'on trouve également dans certaines cantillations et pièces de rites hébreux, musulmans et bouddhistes. Il est donc important de distinguer cette forme du chant grégorien, registre liturgique utilisant le plain-chant.

Poème symphonique : Le poème symphonique est une œuvre orchestrale composé généralement en un seul mouvement, qui est de forme libre et inspirée par une idée extra-musicale poétique ou descriptive, très en vogue au XIXe siècle.

Polka : La polka est une forme du XIXe siècle accompagnant la danse originaire de Bohême (actuelle République tchèque) comportant des mesures à deux temps et un tempo assez rapide.

Polonaise : Marche triomphale des guerriers devenue danse populaire lorsqu'elle fut jouée à la cour en 1574 devant le nouveau roi de France Henri III, la polonaise est une danse nationale accompagnée d'une musique binaire à trois temps. Avec un mouvement modéré, elle est suivie d'ordinaire d'une danse plus vive telle une mazurka ou un kujawiak.

Prélude : Un prélude est une pièce instrumentale inventée en 1508 et ne comportant pas de forme particulière, servant d'introduction.

À l'origine, le prélude est une improvisation ayant pour but de vérifier l'accord de l'instrument et de s'échauffer. De plus, un prélude sera souvent écrit en fonction des œuvres suivantes afin d'annoncer la tonalité exercée.

Récitatif : Œuvre destinée à une voix soliste soutenue par un accompagnement instrumental, le récitatif (pouvant être inscrit en italien *recitativo*) se rapproche au plus près du débit et des

inflexions du parler. Souvent placé dans l'opéra ou dans d'autres formes telles que la cantate et l'oratorio, l'intention est de conclure la scène précédente ou de présenter la scène suivante en développant l'histoire afin d'augmenter l'immersion.

Requiem : Du latin *requies* signifiant "repos", le Requiem a été développé pendant le XVIe siècle pour accompagner les rites funéraires, les premiers requiem utilisent divers textes de liturgie occidentale. Cependant, le concile de Trente normalise les textes religieux devant être utilisés. Pendant la Renaissance, cette forme est en principe exécutée a cappella mais elle est parfois accompagnée de chœur et emploie également des chanteurs solistes. De temps en temps, une partie de la liturgie est également divisée en un ou deux mouvements à cause de la longueur du texte. Ainsi, le poème *Dies iræ* est le plus souvent coupé en plusieurs morceaux (comme dans le requiem de Wolfgang Amadeus Mozart). L'Introït et le Kyrie, consécutifs dans la liturgie catholique, sont souvent rassemblés en un seul mouvement.

Du début du XVIIIe siècle et jusqu'au XIXe siècle, de nombreux compositeurs ont écrit des requiem si longs ou utilisant tellement de musiciens, qu'ils ne pouvaient pas être joués pendant un service funèbre traditionnel.

Ricercare : Le ricercare est une forme du XVIe siècle, typique de la Renaissance et du haut baroque. Basée sur le procédé de l'imitation, c'est une forme contrapuntique plus ancienne et moins élaborée que la fugue, enchaînant des mélodies pouvant être sans lien thématique. En effet, il est à l'origine écrit en quatre parties séparées, sans mention d'une quelconque instrumentation et parfois réduit en tablature de clavier ou de luth.

Rhapsodie : Assez proche de la fantaisie, une rhapsodie est une forme libre romantique du XIXe siècle, s'appuyant sur des thèmes nationaux ou régionaux.

Rondeau : Très appréciée pendant le Moyen Âge, le rondeau fût au départ une musique de danse poétique et monodique. Mais au XVIe siècle, le trouvère Adam de la Halle associe à cette forme, la polyphonie liturgique en créant le rondeau polyphonique. S'influençant du conduit, il sera ensuite organisé d'un refrain s'alternant de couplets. Cette structure deviendra le modèle de la chanson populaire jusqu'à nos jours.

Rondo : L'une des formes les plus usitées en musique classique, le rondo comporte généralement un tempo rapide (*allegro*, *presto* ou *vivace*) et est d'un caractère gai et enjoué. Datant du XVIIe siècle, c'est une évolution du rondeau (forme vocale du XVIe siècle ayant établi le procédé compositionnel) comportant un thème très simple contrebalancé par une recherche de mise en valeur de la virtuosité du ou des exécutants. De plus, cette forme est souvent employée pour le dernier mouvement des sonates, symphonies, ou concertos.

Sarabande : Danse populaire espagnol lente et noble apparue en à la fin du XVIe siècle, la sarabande fut introduite à la cour de France le siècle d'après. Sa forme musicale est binaire et composée de trois temps et son étymologie serait dérivée du mot persan "sarband" signifiant "turban".

Sérénade : À l'origine, la sérénade est une composition courte réalisée en l'honneur de quelqu'un et jouée, comme son étymologie l'indique, en soirée (à l'opposé de l'aubade). C'est ainsi que du Moyen Âge jusqu'à la Renaissance, elle est surtout usitée afin de séduire une personne, "sous ses fenêtres" (une image plus qu'une réalité). Mais au cours de l'histoire, cette forme évolua et avec la musique baroque, la *serenata* (traduction italienne de "sérénade" préférée à cette époque), est

devenue une œuvre chantée et jouée en extérieur, accompagnée d'instruments à fort volume comme la trompette, le cor ou les tambours. Pendant la période classique et romantique, la sérénade évolue encore en mettant en scène de grands ensembles et en accentuant la richesse harmonique plutôt que le développement mélodique et l'intensité dramatique.

Sonate : Pièce instrumentale pour instrument soliste accompagné ou pour un petit ensemble contenant quatre mouvements (presto, lento, menuet et le finale). Structuré d'une exposition, d'un développement et d'une réexposition c'est en 1760 que cette forme voit le jour.

Suite : À la fin de la Renaissance, les musiciens prennent l'habitude d'alterner les airs de danse selon leur rythme et leur caractère. L'accompagnement des bals revenant souvent aux luthistes, la difficulté d'accorder leur instrument les amène à jouer ces différents airs dans la même tonalité, afin de pouvoir les enchaîner rapidement. Cette caractéristique sera conservée même lorsque la suite sera jouée sur un autre instrument (clavecin, viole ou par un orchestre).

Symphonie : Composition instrumentale savante, comprenant à l'origine quatre mouvements nommés en fonction de leurs mouvements métronomiques respectifs (allegro, lento, menuet et rondo), elle est exécutée par l'orchestre dit symphonique. Évoluant lentement au cours du XVIIIe siècle, cette forme, grâce aux symphonistes de la période romantique naissante, deviendra l'aboutissement de la période classique.

Toccata : La toccata est une pièce pour instruments à clavier apparue au XVe siècle. La structure est libre et tend vers l'improvisation et la virtuosité. D'abord destinée à permettre à un instrumentiste de prendre contact avec un instrument (comme le laisse deviner son étymologie italienne *toccate* signifiant "toucher"), elle évolue ensuite pour devenir une démonstration du talent de l'interprète et permettre ainsi l'appréciation des qualités de l'instrument.

Valse : Accompagnant la danse de même nom, la valse a gagné ses lettres de noblesse dans les années 1780 à Vienne et s'est ensuite répandue en Occident. Elle est généralement écrite avec un chiffre en 3/4 avec un mouvement vif ou modéré.

INDEX ALPHABÉTIQUE

1

1° tempo · 86

A

A cappella · 181

A piacere · 86

A tempo · 86

Accelerando · 86

Accent · 114

Accent fort · 114

Accord arpégé · 64

Accord avec ajout · 60

Accord d'emprunt · 67

Accord de cinquième · 59

Accord de neuvième de dominante · 58

Accord de neuvième Majeur · 62

Accord de neuvième mineur · 62

Accord de onzième de dominante · 58

Accord de onzième Majeur · 62

Accord de onzième mineur · 62

Accord de quinte augmentée · 56

Accord de quinte diminuée · 57

Accord de septième de dominante · 57

Accord de septième de dominante suspendu à
la quarte · 59

Accord de septième de dominante suspendu à
la seconde · 59

Accord de septième diminuée · 62

Accord de septième Majeur · 62

Accord de septième mineur · 62

Accord de six/neuvième Majeur · 58

Accord de six/neuvième mineur · 62

Accord de sixième Majeur · 57

Accord de sixième mineur · 62

Accord de sixte napolitaine · 67

Accord de treizième de dominante · 58

Accord de treizième Majeur · 62

Accord de treizième mineur · 62

Accord de Tristan · 58

Accord demi-diminué · 60

Accord enrichi · 57

Accord instrumentale · 32

Accord parfait Majeur · 56

Accord parfait mineur · 56

Accord parfait suspendu à la quarte · 59

Accord parfait suspendu à la seconde · 59

Accord préparatoire · 66

Accord renversé · 63

Accord sonore · 51

Accord suspendu · 59

Acoustique · 1

Ad libitum · 86

Adagio · 85

ADSR · 125

Affettuoso · 112

Agitato · 112

Agnus Dei · 180

Agogie · 87

Agrégat sonore · 51

Al Coda · 91

Al Double Coda · 91

Al Fine · 91

Allargando · 86

Allegretto · 85

Allegro · 85

Aller-retour · 118

Altération · 20

Altération accidentelle · 20

Altération constitutive · 21

Altération de précaution · 21

Alto · 137

Amabile · 112

Ambitus · 139

Amoroso · 112

Anacrouse · 91

Analogique · 135

Anche double · 130

Anche simple · 130

Andante · 85

Andantino · 85
Animato · 86
Antécédent · 102
Anticipation · 110
Antiphonaire · 155
Appassionato · 112
Appoggiature brève · 108
Appoggiature longue · 108
Archet · 127
Ardito · 112
Aria · 176
Armure · 21
Arpège · 64
Arpège ascendant · 64
Arpège descendant · 64
Ars antiqua · 156
Ars Nova · 156
Articulation · 114
Assai · 86
Atonalisme · 49
Atonalité · 49
Attaque · 125
Aubade · 176

B

Bagatelle · 176
Baguette · 144
Ballade · 176
Ballet · 176
Barre de mesure · 88
Barre de reprise · 88
Baryton · 136
Basse · 136
Basse (harmonie) · 55
Basse chiffrée · 61
Basse continue · 146
Basso ostinato · 103
Bâton de direction · 144
Bâton de pause · 77
Battue · 98
Bécarre · 20
Bémol · 20
Bend · 120
Biseau · 130

Blanche · 76
Blanche pointée · 80
Blue note · 51
Blues · 161
Boléro · 177
Bourdon · 34
Bourrée · 177
Bransle · 177
Brass band · 150
Break · 100
Brève imparfaite · 70
Brève parfaite · 70
Brillante · 112
Broderie · 110

C

Cacophonie · 54
Cadence · 64
Cadence évitée · 65
Cadence imparfaite · 66
Cadence parfaite · 65
Cadence picarde · 66
Cadence plagale · 65
Cadence rompue · 64
Calando · 113
Canon · 177
Cantabile · 112
Cantate · 177
Cantus firmus · 104
Cantus mensuratus · 70
Capo · 89
Capriccioso · 112
Caractère · 112
Carré · 77
Carrure · 102
Cassation · 177
Castrats · 151
Cent · 30
Césure · 102
Changement d'armure · 21
Changement de clé · 18
Changement de mesure · 94
Changement de mouvement métronomique ·

Changement de tempo · 87
Chanson · 102
Chant grégorien · 155
Chantre · 155
Chef d'orchestre · 143
Chef de chœur · 151
Chiffrage d'accords · 60
Chiffrage d'accords anglo-saxon · 61
Chiffrage d'accords français · 60
Chiffrage de mesure · 92
Chironomie · 98
Choral · 177
Chorale · 151
Choriste · 151
Chorus · 111
Chromatisme · 48
Clausule · 81
Clé · 16
Clé d'ut1 · 17
Clé d'ut2 · 17
Clé d'ut3 · 17
Clé d'ut4 · 17
Clé d'ut5 · 17
Clé de FA3 · 17
Clé de FA4 · 17
Clé de FA5 · 17
Clé de SOL1 · 17
Clé de SOL2 · 17
Climacus · 3
Clivis · 3
Coda · 90
Comma · 30
Comma pythagoricien · 29
Comma syntonique · 29
Comma zarlinien · 29
Comodo · 112
Complémentaire · 24
Con allegrezza · 112
Con anima · 112
Con bravura · 112
Con brio · 112
Con delicatezza · 112
Con dolore · 112
Con fuoco · 112
Con grazia · 112
Con spirito · 112
Con tenerezza · 112
Concert · 143
Concerto · 177
Conclusion · 101
Conduit · 177
Conséquent · 102
Consonance · 53
Consonance imparfaite · 53
Consonance parfaite · 53
Contralto · 137
Contre-chant · 19
Contre-mélodie · 19
Contrepoint · 51
Contre-réponse · 178
Contre-sujet · 178
Contretemps · 83
Contre-ténor · 136
Copiste · 75
Corde à vide · 122
Cordes vocales · 130
Coulisse · 129
Country · 163
Couplet · 102
Credo · 180
Crescendo · 113
Croche · 76
Croche pointée · 80
Crochet · 76
Cycle des quintes · 39

D

Da capo · 89
Da coda · 90
Da double coda · 91
Da Segno · 90
Da segno segno · 91
Déchant · 52
Déclin · 125
Decrescendo · 113
Degré · 31
Delicatamente · 112
Delicato · 112
Demi-cadence · 66

Demi-pause · 79
Demi-pause pointée · 80
Demi-soupir · 79
Demi-soupir pointé · 80
Demi-ton · 25
Demi-ton chromatique · 25
Demi-ton diatonique · 25
Détente · 64
Deuterus · 34
Développement · 178
Diapason · 12
Diastématique · 4
Dièse · 20
Diminuendo · 113
Diphonie · 131
Discours musical · 100
Disperato · 112
Dissonance · 53
Divertissement · 178
Dixième · 27
DO · 14
DO de serrure · 17
DO# · 20
Dob · 28
Dodécaphonisme · 49
Doigté · 119
Dolce · 112
Dolcissimo · 112
Doloroso · 112
Dominante · 31
Doppio · 86
Double barre de fin · 88
Double barre de séparation · 89
Double bémol · 20
Double coda · 91
Double croche · 76
Double croche pointée · 80
Double dièse · 20
Double longue · 70
Double point de prolongation · 80
Doublure · 55
Douzième · 27
Drammatico · 112
Duolet · 96
Duplum · 52

Durée de note · 1
Dynamique · 125

E

Echappée · 110
Echelle chromatique · 48
Echelle diatonique · 25
Echelle logarithmique · 30
Echelle musicale · 31
Echelle pentatonique · 50
Ecossaise · 178
Ecriture gothique · 74
Ecriture latine · 74
Ecriture neumatique · 3
Embouchure · 129
Energico · 112
Enharmonie · 27
Enveloppe · 124
Episème · 4
Equivalence · 94
Espressivo · 112
Etat fondamental · 54
Ethnomusicologie · 153
Etude · 178
Euphonie · 54
Exposition · 178
Expression · 112

F

FA · 14
FA# · 20
Fab · 28
Facteur · 126
Falsetto · 131
Famille des bois · 130
Famille des cordes frappées · 128
Famille des cordes frottées · 127
Famille des cordes pincées · 127
Famille des cuivres · 129
Famille des idiophones · 132
Famille des membranophones · 132
Fanfare · 150
Fantaisie · 178

Fausses cordes · 131
Fausset · 131
Faux-bourdon · 105
Feinte · 29
Figuralisme · 107
Figure de note · 76
Finale · 34
Fine · 89
Fingerpicking · 118
Forme · 176
Forme cyclique · 106
Forte · 113
Fortissimo · 113
Fortississimo · 113
Forzando · 114
Fractio modi · 71
Frappé · 83
Fréquence · 123
Fugue · 178
Funk · 166
Furioso · 112

G

Gaillarde · 178
Gamme · 37
Gamme de Pythagore · 29
Gamme naturelle · 29
Gamme tempérée · 29
Gavotte · 178
Genre · 153
Ghost notes · 119
Gigue · 179
Giocoso · 112
Gioioso · 112
Glissando · 117
Gloria · 180
Gospel · 164
Graduel · 3
Grave · 112
Grazioso · 112
Grille harmonique · 11
Groupe · 152
Growl · 131
Gruppetto · 109

Guidon · 4
Guidonienne · 15

H

Hampe · 76
Hampe inférieure · 78
Hampe supérieure · 78
Harmonie · 2
Harmonie artificielle · 55
Harmonie naturelle · 55
Harmonique · 123
Harmonique artificielle · 120
Harmonique naturelle · 120
Haute-contre · 136
Hauteur de note · 1
Heavy metal · 171
Heptatonique · 13
Hertz · 123
Hétérophonie · 105
Hexacorde · 7
Hexacorde dur · 7
Hexacorde mou · 7
Hexacorde naturel · 7
Hip-hop · 173
Homophonie · 105
Homorythmie · 95
Hoquet · 179
House · 174
Huitième de soupir · 79
Huitième de soupir pointé · 80
Hymne · 179

I

I stésso tempo · 86
Imitation · 67
Imperioso · 112
Impromptu · 179
Improvisation · 111
Improvisation libre · 111
Indicateurs de parties · 89
Infrason · 124
Instrument à bois · 140
Instrument à cordes · 127

Instrument à cuivre · 141
Instrument à percussion · 132
Instrument à vent · 129
Instrument acoustique · 133
Instrument de combinaison · 133
Instrument de musique · 125
Instrument électro-acoustique · 135
Instrument électro-analogique · 135
Instrument électronique · 133
Instrument transpositeur · 140
Instrumentarium · 126
Instrumentation · 145
Intensité de note · 1
Interligne · 6
Interlude · 179
Intervalle · 22
Intervalle ascendant · 22
Intervalle complémentaire · 23
Intervalle descendant · 22
Intervalle enharmonique · 28
Intervalle redoublé · 23
Intervalle renversé · 22
Intervalle simple · 23
Intonation · 174
Intonation juste · 30
Introduction · 100
Invention · 179
Isochronie · 84
Isochronie (horlogerie) · 70
Isorythmie · 105

J

Jazz · 161
Justesse · 53

K

Kyrie · 180

L

LA · 14
LA# · 20
Lab · 20

Lagrimoso · 112
Larghetto · 85
Largo · 85
Legato · 115
Leitmotiv · 160
Lento · 85
Let ring · 122
Levé · 83
Liaison d'expression · 116
Liaison de prolongation · 81
Lied · 179
Ligature · 77
Ligne · 6
Ligne supplémentaire · 6
Lo stésso tempo · 86
Loco · 6
Longue imparfaite · 70
Longue parfaite · 70
Louré · 115
Luthier · 126
Lyre · 32

M

Madrigal · 179
Maestoso · 112
Main guidonienne · 7
Maintien · 125
Maître de chapelle · 177
Maîtrise · 151
Malinconico · 112
Marche · 179
Marche (piano) · 29
Marche d'harmonie · 67
Marche modulante · 68
Marche unitonale · 67
Mazurka · 179
Médiate · 31
Médiator · 127
Mélisme · 52
Mélodie · 2, 179
Membrane · 132
Membre de phrase · 100
Ménestrandise · 156
Ménestrel · 155

Menuet · 180
Messe · 180
Mesto · 112
Mesure · 88
Mesure asymétrique · 94
Mesure composée · 93
Mesure simple · 92
Mètre · 95
Métronome · 83
Mezzo forte · 113
Mezzo piano · 113
Mezzo-soprano · 137
MI · 14
MI# · 28
Mib · 20
Micro-intervalle · 30
Miroir · 104
Modalité · 35
Mode · 35
Mode authentique · 34
Mode diatonique · 36
Mode dorien · 36
Mode ecclésiastique · 34
Mode grecque · 32
Mode hypodorien · 36
Mode hypolydien · 36
Mode hypophrygien · 36
Mode lydien · 36
Mode mélodique · 35
Mode mineur harmonique · 46
Mode mineur mélodique · 47
Mode mineur mélodique ascendant · 47
Mode mineur mélodique descendant · 47
Mode mixolydien · 36
Mode phrygien · 36
Mode plagal · 34
Mode rythmique · 35
Mode rythmique 1 · 71
Mode rythmique 2 · 71
Mode rythmique 3 · 71
Mode rythmique 4 · 71
Mode rythmique 5 · 71
Mode rythmique 6 · 71
Modèle · 67
Moderato · 85

Modulation · 66
Modulation passagère · 66
Molto · 86
Molto più · 86
Monnayage · 80
Monocorde · 32
Monodie · 51
Monodique · 17
Mordant · 109
Morendo · 113
Mosso · 112
Motet · 180
Motif · 100
Mouvement harmonique · 67
Mouvement mélodique · 102
Mouvement mélodique conjoint · 102
Mouvement mélodique disjoint · 102
Mouvement mélodique obligé · 69
Mouvement métronomique · 85
Muance · 7
Musica ficta · 8
Musica recta · 8
Musicien · 125
Musicologie · 153
Musique · 1
Musique à programme · 160
Musique antique · 154
Musique baroque · 158
Musique classique · 159
Musique concrète · 165
Musique de la Renaissance · 157
Musique électronique · 134
Musique médiévale · 155
Musique moderne · 163
Musique pop · 168
Musique romantique · 160

N

Neume · 4
Neuvième · 27
Nobile · 112
Nocturne · 180
Noire · 76
Noire pointée · 80

N-olet · 96
Nomenclature · 141
Non molto · 86
Non tanto · 86
Non troppo · 86
Notation blanche · 73
Notation ekphonétique · 2
Notation latine · 15
Notation mensuraliste · 71
Notation noire · 73
Notation proportionnelle · 70
Note · 1
Note altérée · 20
Note atonale · 37
Note attractive · 69
Note de passage · 111
Note étrangère · 55
Note finale · 4
Note initiale · 4
Note modale · 37
Note moyenne · 4
Note naturelle · 13
Note préparatoire · 69
Note réelle · 55
Note résolutive · 69
Note tonale · 37
Nuance · 113
Numérotation des notes · 15

O

Octave · 27
Octave (degré) · 31
Octavation · 6
Octoéchos · 35
Onzième · 27
Opéra · 180
Opus · 176
Oratorio · 180
Orchestration · 145
Orchestre · 143
Orchestre d'harmonie · 146
Orchestre de chambre · 146
Orchestre de jazz · 148
Orchestre symphonique · 148

Ordre des bémols · 40
Ordre des dièses · 40
Organologie · 126
Organum · 52
Organum fleuri · 52
Organum parallèle · 52
Ornement · 108
Ossia · 19
Ostinato · 103
Ottava alta · 6
Ottava bassa · 6
Outro · 101
Ouverture · 180

P

Palindrome · 106
Palm mute · 117
Paramètre · 1
Partie · 20
Partie faible · 82
Partie forte · 82
Partiel · 54
Partition · 19
Partition d'orchestre · 75
Partition graphique · 11
Passacaille · 181
Pastorale · 181
Patetico · 112
Pause · 79
Pause pointée · 80
Pavane · 181
Pédale · 103
Pédale de nuit · 121
Pédale forte · 120
Pédale tonale · 121
Pédalier · 120
Perdendosi · 113
Pes · 3
Phase de préparation · 145
Phase de répétition · 145
Phrase · 100
Phrasé · 116
Pianissimo · 113
Pianississimo · 113

Piano · 113
Picking · 118
Piqué · 115
Piston · 129
Più · 86
Più mosso · 86
Più moto · 86
Pizz Bartók · 119
Pizzicato · 117
Plain-chant · 181
Plectre · 127
Plique · 71
Poco · 86
Poco a poco · 86
Poème symphonique · 181
Point d'accentuation · 114
Point d'arrêt · 81
Point d'orgue · 81
Point de prolongation · 79
Point mora · 4
Polka · 181
Polonaise · 181
Polycorde · 32
Polymétrie · 95
Polymodalité · 106
Polyphonie · 51
Polyphonique · 17
Polyrythmie · 95
Polytempi · 87
Polytonalité · 106
Pomposo · 112
Pont · 100
Porrectus · 3
Portamento · 117
Portée · 6
Portée rythmique · 9
Pre-bend · 120
Prélude · 181
Premiers violons · 143
Prestissimo · 85
Presto · 85
Progression harmonique · 68
Prolation · 71
Protus · 34
Pulsation · 83

Punctum · 3
Pupitre · 143
Pureté intervallique · 30

Q

Quadruple croche · 76
Quadruplum · 52
Quart de soupir · 79
Quart de soupir pointé · 80
Quart de ton · 30
Quarte · 26
Quartolet · 96
Quasi · 86
Quintadecima alta · 6
Quintadecima bassa · 6
Quinte · 26
Quinte du loup · 29
Quintolet · 97

R

Rallentando · 86
Rap · 172
RÉ · 13
RÉ# · 20
Réb · 20
Récitatif · 181
Réduction · 145
Réduction harmonique · 55
Réexposition · 178
Refrain · 102
Reggae · 170
Registre instrumental · 138
Relâchement · 125
Release · 120
Religioso · 112
Renvoi · 89
Réponse · 178
Reprise · 88
Requiem · 182
Résolution irrégulière · 69
Résolution régulière · 69
Responsoriale · 179
Retard · 110

Rétrogradation rythmique · 106
Rhapsodie · 182
Rhythm and blues · 164
Ricerca · 182
Rimshot · 10
Rinforzando · 114
Risoluto · 112
Ritardando · 86
Ritenente · 86
Ritenuto · 86
Rock · 167
Rock and roll · 166
Ronde · 76
Ronde pointée · 80
Rondeau · 182
Rondo · 182
Rubato · 86
Rustico · 112
Rythme · 70
Rythme non rétrogradable · 106

S

Sample · 171
Sampleur · 135
Sanctus · 180
Sarabande · 182
Savart · 30
Scandicus · 3
Scherzando · 112
Scherzo · 112
Seconde · 26
Seconds violons · 143
Section · 100
Segno · 90
Segno segno · 91
Seizième de soupir · 79
Semi-harmoniques · 120
Semplice · 112
Sensible · 31
Senza tempo · 86
Septième · 26
Septolet · 97
Sérénade · 182
Sérialisme · 49

Série · 13
Sextolet · 97
Sforzando · 114
Sforzato · 114
SI · 14
SI# · 28
Sib · 20
Silence · 79
Silence d'articulation · 114
Sixte · 26
Ska · 169
Slap · 119
Slargando · 86
Slide · 117
Smorzando · 113
SOL · 14
SOL# · 20
Solb · 20
Solfège · 1
Soliste · 111
Solmisation · 7
Solo · 111
Son · 1
Son numérique · 133
Son pur · 123
Sonate · 183
Soprano · 137
Sostenuto · 112
Soupir · 79
Soupir pointé · 80
Sous-dominante · 31
Spectre sonore · 124
Staccato · 114
Stretto · 86
Suite · 183
Sujet · 178
Sus-dominante · 31
Sus-tonique · 31
Sweep · 118
Symphonie · 183
Syncope · 83
Système · 19
Système de temps binaire · 82
Système de temps ternaire · 82
Système par ton · 50

T

- Tablature · 8
- Tactus · 73
- Tapping · 118
- Techno · 175
- Tempérament · 29
- Tempérament égal · 29
- Tempo · 85
- Tempo (mouvement) · 86
- Tempo giusto · 112
- Temps · 82
- Temps binaire · 82
- Temps faible · 82
- Temps fort · 82
- Temps ternaire · 82
- Teneramente · 112
- Teneur · 34
- Ténor · 136
- Tension · 64
- Tessiture · 136
- Tête de note · 76
- Tétracorde · 33
- Tétracorde chromatique · 33
- Tétracorde diatonique · 33
- Tétracorde enharmonique · 33
- Tetrardus · 34
- Thème · 102
- Tierce · 26
- Timbre de note · 1
- Tiré-poussé · 118
- Toccata · 183
- Ton · 25
- Ton éloigné · 48
- Ton voisin · 48
- Tonalité · 37
- Tonalité de DO Majeur · 36
- Tonalité de DO mineur · 44
- Tonalité de DO# Majeur · 38
- Tonalité de DO# mineur · 43
- Tonalité de dob Majeur · 39
- Tonalité de FA Majeur · 39
- Tonalité de FA mineur · 44
- Tonalité de FA# Majeur · 38
- Tonalité de FA# mineur · 43
- Tonalité de LA Majeur · 38
- Tonalité de LA mineur · 42
- Tonalité de LA# mineur · 43
- Tonalité de lab Majeur · 39
- Tonalité de lab mineur · 44
- Tonalité de MI Majeur · 38
- Tonalité de MI mineur · 43
- Tonalité de mib Majeur · 39
- Tonalité de mib mineur · 44
- Tonalité de RÉ Majeur · 38
- Tonalité de RÉ mineur · 44
- Tonalité de RÉ# mineur · 43
- Tonalité de réb Majeur · 39
- Tonalité de SI Majeur · 38
- Tonalité de SI mineur · 43
- Tonalité de sib Majeur · 39
- Tonalité de sib mineur · 44
- Tonalité de SOL Majeur · 38
- Tonalité de SOL mineur · 44
- Tonalité de SOL# mineur · 43
- Tonalité de solb Majeur · 39
- Tonalité enharmonique · 47
- Tonalité homonyme · 47
- Tonalité Majeure · 37
- Tonalité mineure · 42
- Tonalité relative · 45
- Tonique · 31
- Torculus · 3
- Tranquillo · 112
- Transcription · 139
- Transitoire · 54
- Transposition · 139
- Transposition à l'écrit · 139
- Transposition à vue · 139
- Treizième · 27
- Tremolo · 116
- Triade · 56
- Trille · 108
- Triplet · 96
- Triple croche · 76
- Triple croche pointée · 80
- Triplum · 52
- Tristamente · 112
- Triton · 54
- Tritus · 34

Trope · 2
Troubadour · 156
Trouvère · 156

U

Ultrason · 124
Un poco più · 86
Una corda · 121
Unisson · 23
Unité de temps · 85
UT · 13

V

Valse · 183

Variation · 103
Vibration sympathique · 13
Vibrato · 116
Vivace · 85
Voix · 19
Voix craquée · 131
Voix de poitrine · 131
Voix de sifflet · 131
Voix de tête · 131
Voix organale · 52
Voix principale · 52

Y

Yodel · 164

BIBLIOGRAPHIE

Théorie de la musique - Adolphe Danhauser

La théorie de la musique - Claude Abromont et Eugène de Montalembert

Dictionnaire de la musique - Marc Vignal

La musique - Maurice Le Roux

Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale - Antoine Auda

Le diapason - Marie-Brigitte Duvernoy

Instruments de musique - www.mediatheque.cite-musique.fr

Lexicographie - www.cnrtl.fr

Musicologie et sémiologie - www.plm.paris-sorbonne.fr

L'écriture musicale - www.classes.bnf.fr

Biographies et encyclopédie musicale - www.musicologie.org

Cahiers d'ethnomusicologie - www.ethnomusicologie.revues.org

Dictionnaire de musique - www.cosmovisions.com

La musique dans la préhistoire - www.hominides.com

Timbre et fréquence : fondamentale et harmoniques - www.techniquesduson.com

Les nuances et les accents en musique - www.pianoweb.fr

Encyclopédie - www.larousse.fr

La théorie d'accord mais... pour quoi faire?

La théorie musicale permet dans un premier temps d'apprendre à lire et écrire la musique. Car la musique est un langage et comme tout langage il a ses codes, ses ponctuations, ses syntaxes et ses nuances.

Cependant, en musique on parle d'harmonie, de rythme, de tonalité, de cadence...

Il est donc important de connaître tout cela afin de déchiffrer n'importe quelle oeuvre sans être dérangé par l'un de ces points.

Dans un second temps, apprendre le solfège vous permettra de mettre des mots sur ce que vous faites et entendez, afin de comprendre concrètement ce qu'il se passe quand vous jouez de votre instrument ou que vous écoutez de la musique.

Parce que la musique est aussi une science qui comporte des notions de physique avec l'acoustique du son ainsi qu'une logique mathématique avec les intervalles de temps. Ainsi, comprendre tout cela vous apportera une analyse auditive beaucoup plus pertinente.

De plus, bien que le solfège ait évolué au fil des siècles et à travers les différents continents du monde, il est à l'heure actuelle un langage universel.

Par conséquent, vous n'aurez aucune difficulté à lire une partition anglaise, italienne, allemande car il n'y aura aucune différence d'écriture.

