

Roque

CARBAJO

H
A
R
M
O
N
I
S
A
T
I
O
N

I
M
P
R
O
V
I
S
A
T
I
O
N

Guitare



Carlam musique CM 174





Roque Carbajo

Harmonisation et improvisation

Guitare

Gravure / Engraving : Roque Carbajo
© 2016 2e édition Carlam musique ® 1984
Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Bibliothèque et Archives Canada
ISBN : 978-2-9816293-0-2
Imprimé au Québec

INTRODUCTION

J'ai conçu cet ouvrage dans le but de partager ma façon de voir et de traiter les différents outils de base pour l'harmonisation et l'improvisation ; à priori, rien de magique, car le travail initial reste toujours le même (gammes, altérations, accords, etc.). Pourtant, la façon d'harmoniser et d'improviser est propre à chaque individu puisqu'elle dépend du choix des accords, des phrases mélodiques, etc. Une question de goût!

Au départ, le défi est d'assimiler les principaux outils musicaux de base et surtout de les garder constamment en mémoire pour les utiliser à tout moment. Le concept est simple, mais vaste, ses nombreuses ramifications et liens (tonalités, substitutions d'accords, etc.) deviennent facilement une sorte de labyrinthe si l'on n'est pas méthodique. Le but est de se créer des cheminements qui se convertissent à long terme en automatismes mentaux et visuels.

Une consigne à retenir c'est de travailler « peu, mais souvent! ».

Ce n'est qu'après avoir obtenu une facilité dans la manipulation des « formules mathématiques sonores » (harmonisation) et des formules mélodiques/rythmiques (improvisation) que le chemin menant vers une façon personnelle de jouer fera son apparition.

Les principales suggestions que je peux vous donner sont :

- Soyez systématique et méthodique ; ne sautez pas les étapes et revenez sur un sujet si le besoin s'en ressent.
- Créez un roulement de travail afin d'équilibrer l'assimilation des divers outils qui sont liés entre eux : **MENTAL** pour la rapidité avec laquelle on pense nos accords (harmonie). **VISUEL** pour la rapidité avec laquelle on identifie l'emplacement des notes sur le manche de la guitare. **PHYSIQUE** pour la facilité et la souplesse d'exécution.
- Évitez de vous poser la question qui apparaît habituellement au bout d'un certain temps de travail: « Dans combien de temps arriverai-je à jouer? ». Chaque moment travaillé est important et doit être considéré comme une intégration à cette aventure musicale.
- Écoutez beaucoup de musique ; au fur et à mesure que vos connaissances augmenteront et que votre audition deviendra de plus en plus subtile, l'écoute sera différente. Votre mémoire auditive prendra également de l'expansion : un aspect vital pour l'accroissement de la musicalité.

Cette méthode s'adresse :

-À tous les finissants universitaires en guitare classique chez qui j'ai pu constater un manque d'outils nécessaires (connaissance et lecture des chartes d'accords, improvisation, etc.) pour accéder à un marché du travail de musicien autre que celui de concertiste.

-À ceux et celles qui exécutent de la musique à partir de partition sans aucune analyse de ce qu'ils sont en train de jouer.

-À ceux et celles qui désirent sortir de leur cercle d'accords habituels pour harmoniser, composer, etc.

En conclusion, les outils de pratique présentés dans cet ouvrage sont basés principalement sur le jazz et la musique brésilienne, mais les notions s'appliquent à la musique en général, quel que soit le style.

Bon travail!

Roque Carbajo - Site Web : www.roquecarbajo.com

TABLE DES MATIÈRES

L'HARMONIE

Chapitre I - Notions préparatoires pour l'étude de l'harmonie	1
Chapitre II - Construction des accords	6
Chapitre III - Les accords de 7e de dominante	8
Chapitre IV - L'application des accords sur le manche	10
Chapitre V - Les accords à 4 voix	14
Chapitre VI - Les familles d'accords	16
Chapitre VII - Les renversements d'accords	19
Chapitre VIII - Le concept « diminué »	20
Chapitre IX - Les substitutions d'accords	21
Chapitre X - Les cadences	22
Chapitre XI - L'harmonisation	24

LES GAMMES

Chapitre XII - Les patrons des gammes	26
Chapitre XIII - Les Modes	29
Chapitre XIV - Les autres gammes	30

TECHNIQUE

Chapitre XV - Technique de la main droite	31
Chapitre XVI - Technique de la main gauche	34

LE COMPTE ET LA PULSATION

Chapitre XVII - Le rythme	37
---------------------------------	----

LE BLUES

Chapitre XVIII - Le blues	38
---------------------------------	----

EXERCICES PRÉPARATOIRES

Chapitre XIX – Exercices préparatoires	40
--	----

EXERCICES PRATIQUES

Chapitre XX - Exercices pratiques avec les pistes audio45

RÉPERTOIRE

Introduction53

Grand boulevard (R.Carbajo)55

Old time (R.Carbajo)57

Like you (solo de guitare avec piste) (R.Carbajo)59

Sea blues (improvisation écrite) (R.Carbajo)60

You and I (R.Carbajo)61

Pra você (R.Carbajo)63

Prints in the sand (R.Carbajo)65

Brazilian morning (R.Carbajo)67

Hopefull (R.Carbajo)69

Você (R.Carbajo)71

CHAPITRE I

NOTIONS PRÉPARATOIRES POUR L'ÉTUDE DE L'HARMONIE

Naissance des accords

L'harmonie (science des accords) naît de la mélodie. C'est à partir des gammes que les accords se créent. Il est donc primordial de bien connaître les altérations de toutes les gammes diatoniques majeures ainsi que leurs gammes relatives mineures dans les 3 modes (naturel, harmonique et mélodique).

Gammes majeures avec des dièses

Une façon facile pour trouver rapidement les dièses contenus dans une gamme c'est la règle : **5 - 5 - 7**.

5 : Les gammes majeures avec dièses se succèdent par intervalles de 5^{tes}. (ex. Sol, Ré, La, etc.)

5 : Les dièses des gammes majeures se succèdent par intervalles de 5^{tes}. (ex. Fa, Do, Sol, etc.)

7 : Chaque nouveau dièse apparaît à la 7^e note de la nouvelle gamme.

Gamme de DO

Note : La gamme de Do est la gamme « neutre » car elle ne contient aucune altération.



La gamme qui suit la gamme de Do est Sol (à un intervalle de 5^{te} en direction des aiguës).

Gamme de SOL

Note : La gamme de Sol contient un dièse : Fa#.



Note: Le dièse apparaît à la 7^e note de la gamme

Voici l'ordre des dièses et leur emplacement sur la portée :



Gammes : **Sol** **Ré** **La** **Mi** **Si** **Fa#** **Do#**

Gammes majeures avec des bémols

La règle pour trouver rapidement les bémols contenus dans une gamme c'est : **4 - 4 - 4**.

4 : Les gammes majeures avec bémols se succèdent par intervalles de 4^{tes}. (ex. Fa, Sib, Mib, etc.)

4 : Les bémols des gammes majeures se succèdent par intervalles de 4^{tes}. (ex. Sib, Mib, Lab, etc.)

4 : Chaque nouveau bémol apparaît à la 4^e note de la nouvelle gamme.

La gamme qui suit celle de Do est Fa (à un intervalle de 4^{te} en direction des notes aiguës).

Gamme de FA

Note : La gamme de Fa contient un bémol : Sib.



Note : Le bémol apparaît à la 4^e note de la gamme

Voici l'ordre des bémols et leur emplacement sur la portée :



Gammes : **Fa** **Sib** **Mib** **Lab** **Réb** **Solb** **Dob**

EXERCICE : Apprendre par coeur les 2 règles et les appliquer avec l'instrument en jouant les gammes (voir la page suivante).

NOTIONS PRÉPARATOIRES POUR L'ÉTUDE DE L'HARMONIE

Afin de s'habituer à trouver les altérations (dièses et bémols) des gammes majeures, une gymnastique mentale, visuelle et auditive est nécessaire. Elle doit être pratiquée souvent.

Note : Le mot «tonalité» est lié à la gamme ; c'est le système tonal dans lequel se développe un morceau de musique, une improvisation, un accompagnement, etc.

Gymnastique visuelle : Écrire sur une feuille de musique, de mémoire et sans l'aide de l'instrument, toutes les gammes majeures en appliquant les règles (5-5-7 et 4-4-4) énoncées dans la page précédente.

Gymnastique mentale : Choisir des tonalités au hasard et trouver leurs altérations de mémoire et sans l'aide de l'instrument.

Note : Compter sur les doigts si cela est nécessaire.

Gymnastique visuelle et auditive : Appliquer les règles en jouant les gammes en 1re position et les apprendre par coeur.

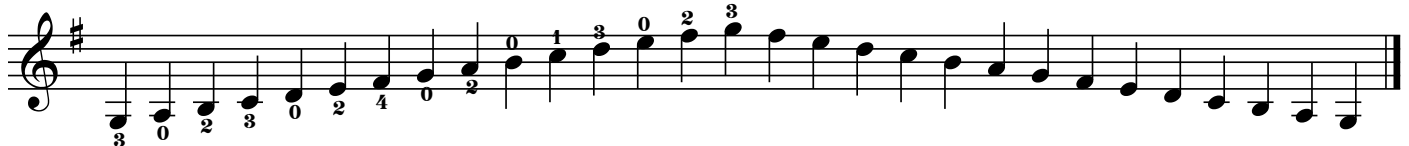
LES GAMMES DIATONIQUES MAJEURES (première position)

Note : Il est suggéré de nommer les notes pendant leur exécution.

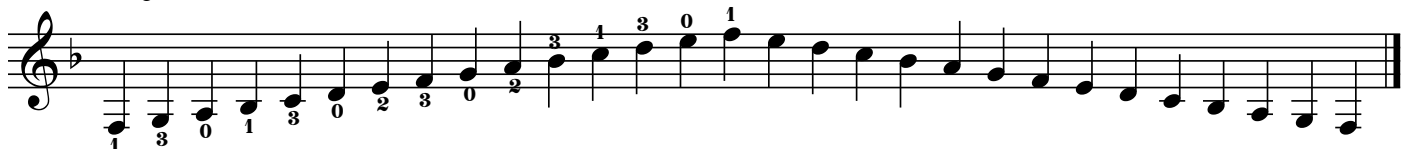
C / DO Majeure



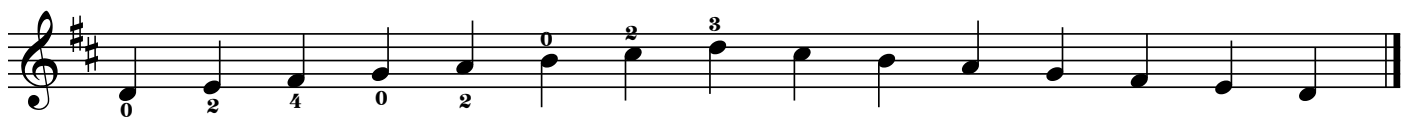
G / SOL Majeure



F / FA Majeure



D / RÉ Majeure

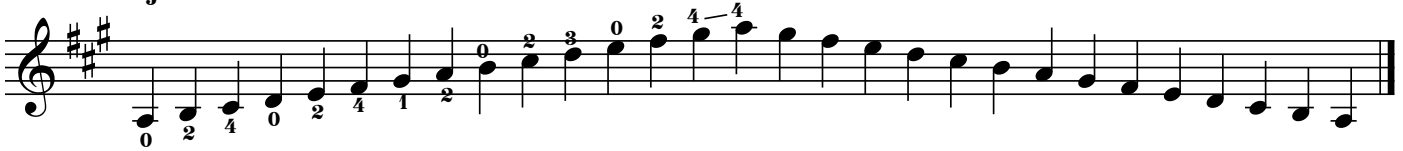


Bb / Sib



NOTIONS PRÉPARATOIRES POUR L'ÉTUDE DE L'HARMONIE

A / LA Majeure



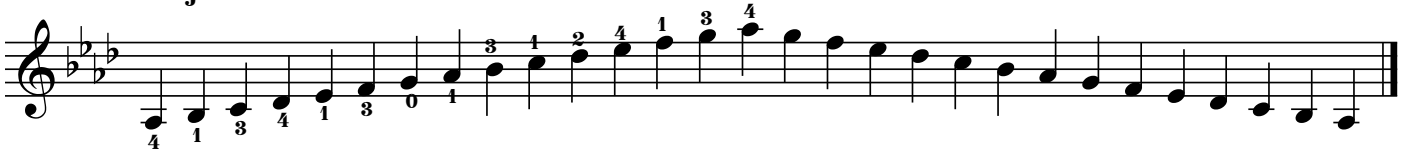
Eb / Mib Majeure



E / Mi Majeure



Ab / LAb Majeure



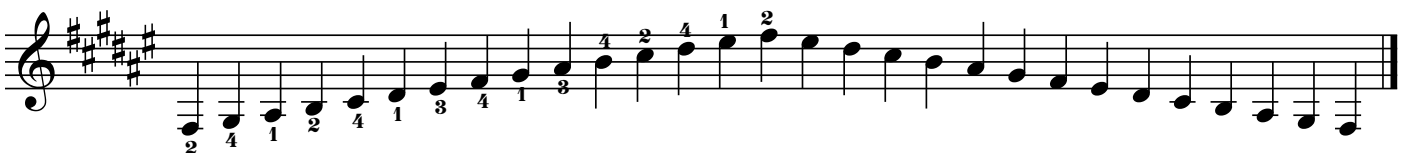
B / Si Majeure



Db/ Réb Majeure



F# / FA# Majeure



Note : Les gammes de C#/Do# et Gb/Solb n'ont pas été incluses, étant des tonalités peu utilisées.


LES GAMMES RELATIVES MINEURES

Les gammes relatives mineures découlent des gammes majeures.
La 6e note de la gamme majeure devient la 1re note (tonique) de la gamme mineure.

EXEMPLE :

Gamme de C/DO Majeure

6e note : LA



Gamme de Am/LA mineure

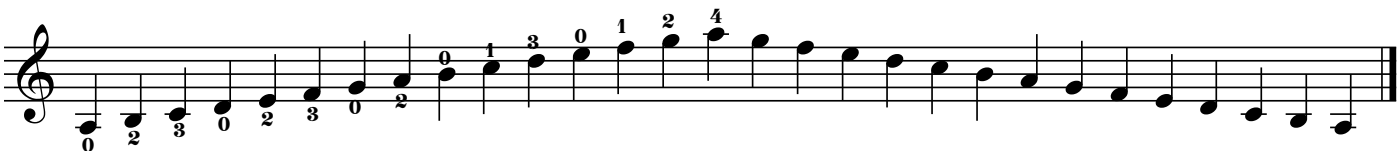


La note A/LA devient la « tonique » (la note qui porte le nom de la gamme).

En partant de ce principe, de chaque gamme majeure on extrait sa gamme relative mineure.
Note : La gamme relative mineure aura les mêmes altérations que sa gamme majeure correspondante.

LES GAMMES RELATIVES MINEURES (première position)

Am / LA mineure



Em / MI mineure



Dm / RÉ mineure



EXERCICE : Trouver les gammes relatives mineures dans toutes les autres tonalités,
les jouer en 1re position et les apprendre par coeur.

LES MODES MINEURS

Les 3 modes mineurs

Les gammes relatives mineures peuvent être jouées sur 3 modes différents :

Le mode « naturel » étant constitué des mêmes notes que sa gamme relative majeure.

Le mode « harmonique » ayant la 7^e note haussée d'un demi-ton.

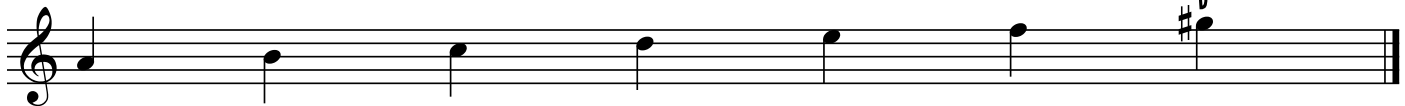
Le mode « mélodique » ayant la 6^e et 7^e note haussée d'un demi-ton.

Am / LA mineure - Mode NATUREL



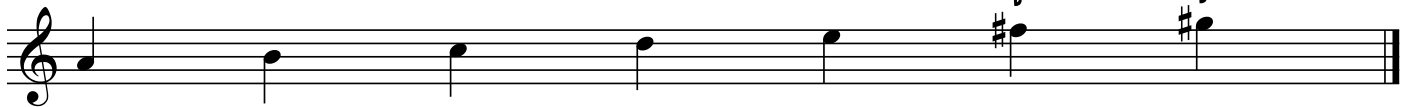
La 7^e note est haussée d'un demi-ton

Am / LA mineure - Mode HARMONIQUE



La 6^e et 7^e note est haussée d'un demi-ton

Am / LA mineure - Mode MÉLODIQUE



Note : Dans la théorie classique, le retour du mode MÉLODIQUE s'exécute dans le mode NATUREL, mais pour les autres styles de musique tel que le blues, le jazz, etc. l'aller et le retour s'exécutent dans le mode MÉLODIQUE.

LES MODES MINEURS (première position)

Em / Mi mineure harmonique



Em / Mi mineure mélodique



Dm / Ré mineure harmonique



Dm / Ré mineure mélodique



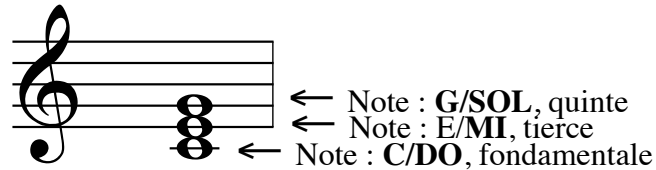
EXERCICE : Trouver les modes HARMONIQUES et MÉLODIQUES dans toutes les autres tonalités, les jouer en 1^{re} position et les apprendre par coeur.

CHAPITRE II

CONSTRUCTION DES ACCORDS

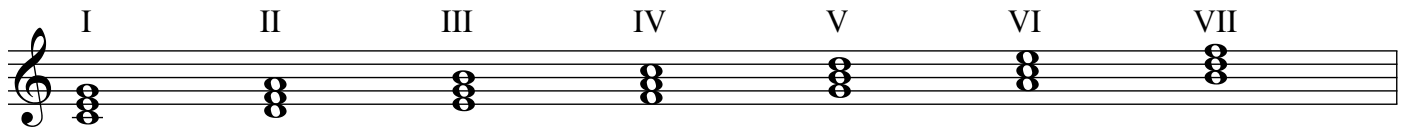
Constitution des accords

Un accord à 3 sons est constitué d'une **fondamentale** (la note qui porte le nom de l'accord), d'une **tierce** (la note qui détermine si l'accord est Majeur ou mineur) et d'une **quinte**.
Par exemple pour l'accord de C/DO : C/Do (fondamentale), E/Mi (3^{ce}. majeure) et G/Sol (5^{te}).



Construction des accords à partir d'une gamme

Chaque note d'une gamme devient la fondamentale d'un accord. Par la suite, on ajoute la 3^{ce} et la 5^{te} en les superposant une au-dessus de l'autre.
Ces accords sont appelés degrés de I à VII (identifiés par des chiffres romains).



Note : L'ordre des notes superposées est présenté dans sa forme théorique afin de comprendre la formation des accords. L'application des accords sur l'instrument sera abordée dans un chapitre ultérieur.

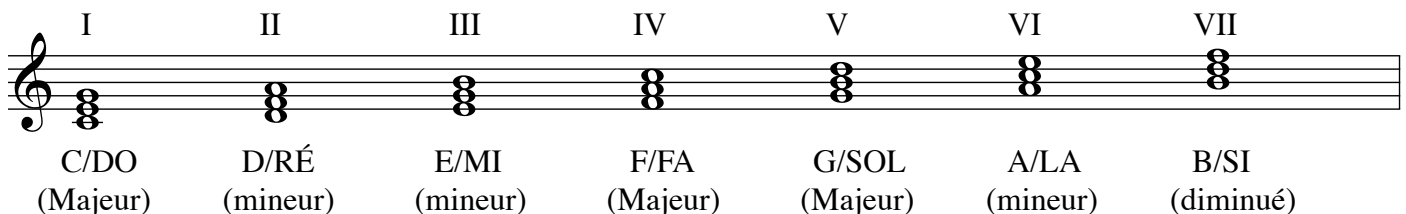
Identification des accords majeurs et mineurs

La note qui détermine si l'accord est Majeur ou mineur, c'est la 3^{ce}.

La 3^{ce} Majeure se situe à une distance de 2 tons de la fondamentale (ex. la 3^{ce} Majeure de C/DO est E/MI).

La 3^{ce} mineure se situe à une distance de 1 ton et 1/2 de la fondamentale (ex. la 3^{ce} mineure de C/DO est Eb/MI bémol).

Identification des degrés Majeurs et mineurs



Note: Le 7^e degré de la gamme est diminué parce qu'il est le seul qui est constitué de 2 tierces mineures superposées.

EXERCICE :

Écrire sur une feuille de musique les 7 degrés des gammes en dièses et en bémols.
Par la suite, identifier le nom et le mode (Majeur ou mineur) de chacun des accords.

LA CONSTRUCTION DES ACCORDS

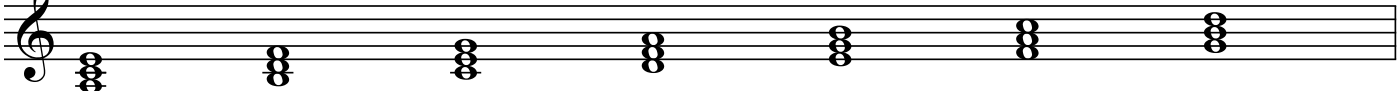
Les degrés dans les 3 modes mineurs

Les accords se construisent aussi à partir des gammes mineures, et ce, dans les 3 modes.

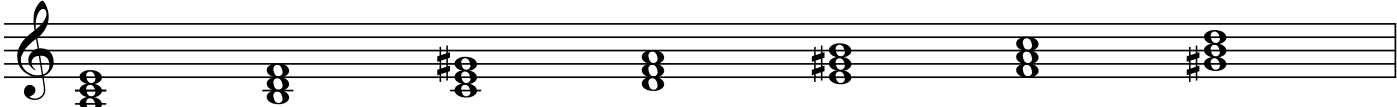
NOTE IMPORTANTE : Lorsqu'un accord est Majeur, on ne mentionne pas le «Maj», on écrit uniquement le nom ou bien la lettre qui l'identifie. Lorsqu'un accord est mineur, on se doit de le mentionner en plaçant les symboles suivants: «min», «-» ou «m» à côté du nom de l'accord.

Identification des degrés dans les 3 modes mineurs

Mode naturel

I	II	III	IV	V	VI	VII
						
Am/LAmin	B°/SIdim	C/DO	Dm/RÉmin	Em/MImin	F/FA	G/SOL

Mode harmonique

						
Am/LAmin	B°/SIdim	C5+/DOaug	Dm/RÉmin	E/MI	F/FA	G#°/SOL#dim

Mode mélodique

						
Am/LAmin	Bm/SImin	C5+/DOaug	D/RÉ	E/MI	F#°/FA#dim	G#°/SOL#dim

EXERCICE :

Écrire sur une feuille de musique les 7 degrés des gammes relatives mineures en dièses et en bémols, dans les modes HARMONIQUE et MÉLODIQUE. Par la suite, identifier chacun des accords en écrivant son nom.

Note: À partir de maintenant, les noms des accords seront utilisés uniquement avec des lettres.

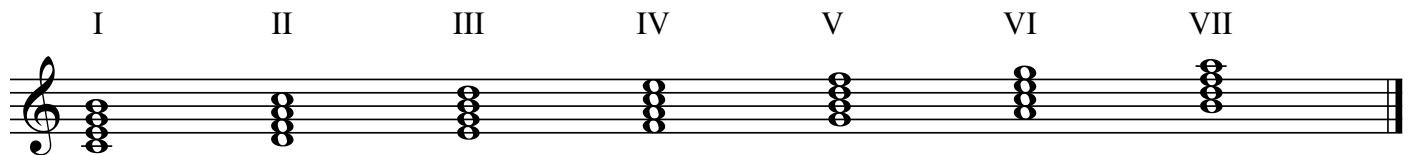
CHAPITRE III

LES ACCORDS DE 7^e

L'embellissement des accords

Les accords à 3 sons peuvent être embellis en ajoutant une 4^e note. Ceci donnera à l'accord une « couleur » particulière. La 4^e note que l'on rajoute est la 7^e note de chaque degré (pour l'accord de Am, la note sera G). La 7^e est ajoutée au-dessus des 3 autres notes de l'accord.

Degrés à 4 voix sur la tonalité de C Majeure



Les 3 types de 7^{es}

Il existe 3 types de 7^{es} :

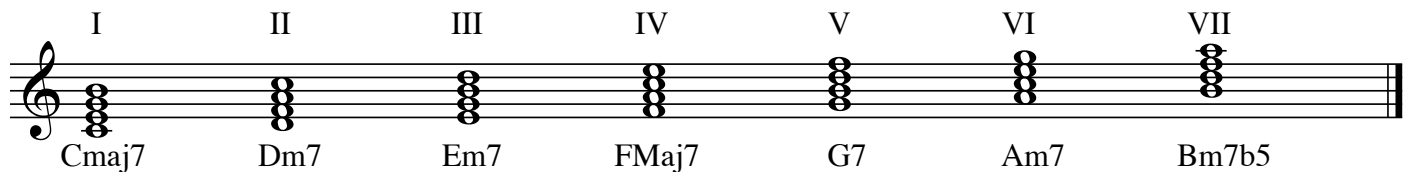
- 1) **La 7^e Majeure** à une distance d'**un demi-ton de l'octave** (fondamentale).
- 2) **La 7^e mineure** à une distance d'**un ton de l'octave**.
- 3) **La 7^e diminuée** à une distance d'**un ton et demi de l'octave**.

Symboles utilisés pour désigner les accords de 7^{es}

- 1) Le symbole pour un accord avec une **7^e Majeure** est : **Maj**
- 2) Le symbole pour un accord avec une **7^e mineure** est : **7**
- 3) Le symbole pour un accord avec une **7^e diminuée** est : **dim** ou bien « o »

Note : Le symbole "Maj" correspond à la 7^e qui est Majeure et non à l'accord ; lorsqu'un accord est Majeur (avec une 3^e Maj), on ne mentionne pas le "Maj".

Les noms des degrés à 4 voix sur la tonalité de C



Note : Les symboles sont écrits dans leur forme anglaise :
 Anglais : (C Major seven)
 Français : (C septième majeure).

Note : Le 7^e degré à 4 voix est un accord semi-diminué, par le fait qu'il contient une 7^e mineure et non diminuée.

EXERCICE :

Écrire sur une feuille de musique les 7 degrés à 4 voix de toutes les tonalités Majeures avec des dièses et des bémols. Par la suite, identifier chacun des accords en écrivant son nom.

LES ACCORDS DE 7e

Les degrés à 4 voix dans les tonalités mineures

Les accords de 7e se construisent aussi à partir des gammes mineures, et ce, dans les 3 modes.

Les noms des degrés à 4 voix sur la tonalité de Am***Mode naturel***

I II III IV V VI VII

Am7 Bm7b5 CMaj7 Dm7 Em7 FMaj7 G7

Mode harmonique

I II III IV V VI VII

Am Maj7 Bm7b5 CMaj7#5 Dm7 E7 FMaj7 G#°

Note : Dans le mode harmonique, les accords contenant la 7e note (haussée d'un demi-ton) sont modifiés.

Mode mélodique

I II III IV V VI VII

Am Maj7 Bm7 CMaj7#5 D7 E7 F#m7b5 G#m7b5

Note : Dans le mode mélodique, les accords contenant la 6e et 7e note (haussées d'un demi-ton) sont modifiés.

EXERCICE :

Écrire sur une feuille de musique les 7 degrés à 4 voix dans toutes les gammes relatives mineures, et ce, dans les modes harmonique et mélodique. Par la suite, identifier chacun des accords en écrivant son nom.

CHAPITRE IV

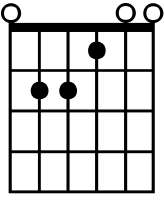
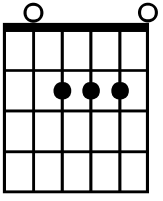
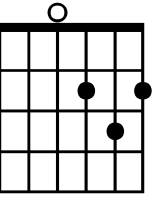
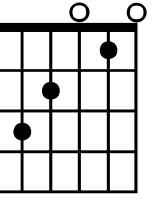
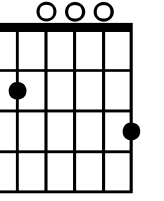
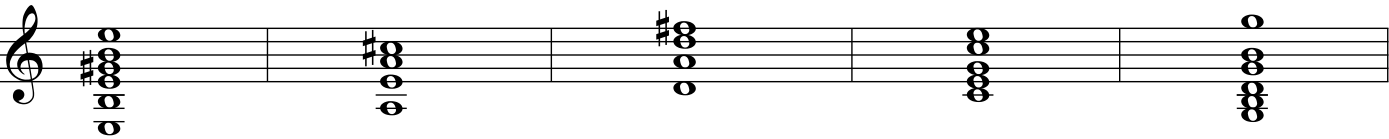
L'APPLICATION DES ACCORDS SUR LE MANCHE

Les accords en guitare

Tous les accords que l'on exécute sur la guitare dérivent de 5 « patrons ».

Note : Le mot « patron » est utilisé dans le sens de « modèle ».

Les 5 patrons sont:

Fig.1	Fig.2	Fig.3	Fig.4	Fig.5
				
E	A	D	C	G
				

Chaque patron d'accord est transposable sur toute la longueur du manche.

Note : Le plus important avant de transposer un patron d'accord, c'est de modifier le doigté et libérer le doigt 1 afin qu'il puisse exécuter le barré ; le barré permet ainsi de hausser les notes « cordes ouvertes » incluses dans sa position de base. Voir les doigtés des Fig. 6, 7 et 8.

Patron de E (position de base) : accord de E

EXEMPLE :

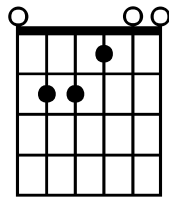
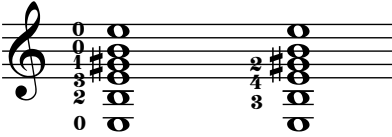


Fig.6	Fig.7
	
doigté de base → doigté modifié	

Patron de E (transposé une case plus haut à l'aide du barré) : accord de F

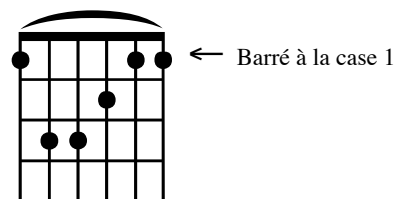
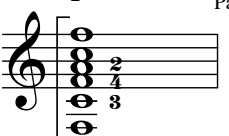


Fig.8

I Patron transposé



L'APPLICATION DES ACCORDS SUR LE MANCHE

La configuration des patrons d'accords

Il est essentiel de connaître la configuration de chaque patron. On entend par configuration, la situation des notes sur les cordes ainsi que leur fonction par rapport à l'accord (fondamentale, tierce, quinte, etc.) Cette notion permet de modifier les patrons afin de trouver le type d'accord recherché (Majeur, mineur, etc.)

La configuration des 5 patrons d'accords

Fig.9

Patron de E

Note : **E**, fonction : fondamentale → ① 0 0 0 0 0

Note : **B**, fonction : quinte → ② 0 1# 0 0 0 ③ ← Note : **G#**, fonction : tierce

Note : **E**, fonction : fondamentale → ④ 3 0 0 0 0 ⑤ ← Note : **B**, fonction : quinte

Note : **E**, fonction : fondamentale → ⑥ 0 0 0 0 0

Fig.10

Patron de A

Note : **E**, fonction : quinte → ① 0 1 0 0 0

Note : **C#**, fonction : tierce → ② 3 2 1# 0 0 ③ ← Note : **A**, fonction : fondamentale

Note : **E**, fonction : quinte → ④ 1 0 0 0 0 ⑤ ← Note : **A**, fonction : fondamentale

Fig.11

Patron de D

Note : **F#**, fonction : tierce → ① 2 1# 0 0 0 ② ← Note : **D**, fonction : fondamentale

Note : **A**, fonction : quinte → ③ 1 0 0 0 0 ④ ← Note : **D**, fonction : fondamentale

Fig.12

Patron de C

Note : **E**, fonction : tierce → ① 0 1 0 0 0 ② ← Note : **C**, fonction : fondamentale

Note : **G**, fonction : quinte → ③ 0 0 0 0 0 ④ ← Note : **E**, fonction : tierce

Note : **C**, fonction : fondamentale → ⑤ 3 0 0 0 0

Fig.13

Patron de G

Note : **G**, fonction : fondamentale → ① 4 0 0 0 0

Note : **B**, fonction : tierce → ② 0 0 0 0 0 ③ ← Note : **G**, fonction : fondamentale

Note : **D**, fonction : quinte → ④ 0 0 0 0 0 ⑤ ← Note : **B**, fonction : tierce

Note : **G**, fonction : fondamentale → ⑥ 3 0 0 0 0

Note : Tous les exemples de cette page sont écrits sur des accords avec une 3^{ce} Majeure.

L'APPLICATION DES ACCORDS SUR LE MANCHE

La modification d'un accord à partir de son patron de base

La modification d'un accord s'effectue en changeant la fonction des notes qui le constituent, par exemple, convertir un accord Majeur en un accord mineur.

Pour ce faire, ayant au préalable assimilé la configuration des patrons, il est possible de savoir quelle est la note à modifier et visualiser son positionnement sur les cordes.

L'exemple suivant illustre la conversion de l'accord de E vers Em, en utilisant le patron de E :

La 3^{ème} majeure de l'accord de E est G# et dans le patron de E, elle est positionnée sur la corde 3.

En modifiant cette note d'un demi-ton vers les graves, le G devient naturel et nous obtenons l'accord de Em.

Par ce même procédé, il est possible de modifier les 5 patrons et de trouver tous les accords désirés.

Note : Les patrons les plus faciles à exécuter (pour la main gauche) lors de leur transposition sont les patrons de E, A et D. Les patrons de C et G demandent plus d'habileté sur le plan technique.

Les « voicings » (voix)

Les choix des « voicings » (voix)

Il existe 2 façons d'exécuter les accords à la main droite : **1)** En utilisant toutes les voix, plein registre (« full range », au-delà de 4 cordes), souvent utilisé avec un médiator ou "pick" (main droite) lorsqu'il s'agit d'un accompagnement rythmique.

2) En utilisant des accords à 4 voix avec les doigts (p.i.m.a). Cette façon est plus complexe à maîtriser, mais beaucoup plus riche. Elle permet le maniement parallèle de l'aspect mélodique et rythmique ainsi que celui de l'harmonisation.

C'est cette façon qui est priorisée et mise en pratique dans le présent ouvrage.

Note : Le choix de l'instrumentiste sur l'utilisation de la main droite (médiator ou doigts), n'interfère pas sur la mise en application du concept des voicings.

Le choix des voix est important, car il permet de créer une mélodie harmonisée. De là, l'importance d'être à l'écoute de la voix la plus aiguë de l'accord (soprano) lors de l'exécution d'une séquence d'accords, car elle tient le rôle du chant. Voici un exemple des choix de voix sur l'accord de E (patron de E) :

Note : Dans un premier temps, il est suggéré de ne pas modifier la note la plus basse de l'accord (fondamentale) située dans les cordes graves et d'y prêter une grande attention ; c'est elle que l'on visualise pour savoir le nom de l'accord lorsque l'on transpose les patrons sur la longueur du manche. Les cordes à mémoriser sur les 5 patrons sont :

Patron de E=corde 6, patron de A=corde 5, patron de D=corde 4, patron de C=corde 5, patron de G=corde 6.

L'APPLICATION DES ACCORDS SUR LE MANCHE

Emplacements des 7^{es} sur 3 patrons d'accords

Afin de savoir où placer les 7^{es}, il faut connaître par coeur la configuration de chaque patron. Généralement, on positionne la 7^e sur la corde dans laquelle se trouve une doublure de la fondamentale, la 7^e prend la place de cette dernière.

Les exemples suivants illustrent 3 types d'accords de 7^e dans les patrons de E, A et D.

Patron de E - voicing : 6, 4, 3, 2 (numéros des cordes à jouer)

The diagram shows three chord voicings on a treble clef staff. The first is EMaj7 with fingerings 0, 2, 1, 0 on strings 6, 4, 3, 2. The second is Em7 with fingerings 0, 0, 0, 0. The third is E7 with fingerings 0, 1, 0, 0.

Note : Les doigtés de la main gauche et le voicing sont suggérés à titre d'exemple, ils peuvent être modifiés en tout temps.

Patron de A - voicing : 5, 4, 3, 2 (numéros des cordes à jouer)

The diagram shows three chord voicings on a treble clef staff. The first is AMaj7 with fingerings 3, 1, 2, 0 on strings 5, 4, 3, 2. The second is Am7 with fingerings 1, 0, 2, 0. The third is A7 with fingerings 3, 0, 2, 0.

Patron de D - voicing : 4, 3, 2, 1 (numéros des cordes à jouer)

The diagram shows three chord voicings on a treble clef staff. The first is DMaj7 with fingerings 4, 3, 2, 0 on strings 4, 3, 2, 1. The second is Dm7 with fingerings 2, 1, 3, 0. The third is D7 with fingerings 3, 1, 2, 0.

Note : Les patrons de C et G n'ont pas été inclus étant donné la difficulté technique à être exécutés par la main gauche. L'instrumentiste peut les aborder s'il est habilité à le faire. Pour la mise en application, utiliser le même cheminement présenté jusqu'ici.

MÉMO

Avant de passer à l'étape suivante, voici un rappel chronologique des principaux éléments à ne pas oublier : Consulter à nouveau les chapitres précédents si nécessaire.

- La règle pour trouver les altérations de toutes les tonalités Majeures ayant des bémols et de dièses
- La règle pour trouver les tonalités relatives mineures de toutes les tonalités majeures
- La règle pour différencier les 3 modes mineurs (naturel, harmonique et mélodique)
- La règle pour la construction des 7 degrés sur toutes les tonalités Majeures et mineures
- Les différents types d'accords à 4 voix des 7 degrés des tonalités (Maj, min, etc.)
- La configuration des patrons d'accords et leur application sur le manche
- L'insertion des 7^{es} avec les patrons de E, A et D.

CHAPITRE V

LES ACCORDS À 4 VOIX

Les degrés

Les degrés construits à partir d'une tonalité sont des accords de « familles » différentes (Maj, min, etc.) Ces degrés demeurent toujours placés aux mêmes endroits et dans le même ordre, la seule chose qui change c'est leur nom lorsqu'on passe à une nouvelle tonalité.

Tonalité de E - Patron de E - Voicing 6, 4, 3, 2

Degrés → I II III IV V VI VII

EMaj7 F#m7 G#m7 AMaj7 B7 C#m7 D#m7b5

(signe pour le barré)

Note : Les doigts de la main gauche et le voicing sont suggérés à titre d'exemple et peuvent être modifiés.

Tonalité de A - Patron de A - Voicing 5, 4, 3, 2

Degrés → I II III IV V VI VII

AMaj7 Bm7 C#m7 DMaj7 E7 F#m7 G#m7b5

Tonalité de D - Patron de D - Voicing 4, 3, 2, 1

Degrés → I II III IV V VI VII

DMaj7 Em7 F#m7 GMaj7 A7 Bm7 C#m7b5

Notes : 1° Les patrons de C et G n'ont pas été inclus étant donné la difficulté technique à être exécutés par la main gauche. L'instrumentiste peut les aborder s'il est habilité à le faire. Pour la mise en application, utiliser le même cheminement présenté jusqu'ici.

2° Les degrés d'une tonalité qui sont exécutés sur un seul patron d'accord, obligent la main gauche à effectuer des sauts constants sur la longueur du manche. Il est donc primordial de s'habituer à mélanger les patrons afin de réduire les mouvements et rendre l'exécution plus souple et musicale.

LES DEGRÉS À 4 VOIX

Tonalité de Em - mode naturel - Patron de E - Voicings 6, 4, 3, 2

Degrés → I II III IV V VI VII

Em7 F#m7b5 GMaj7 Am7 Bm7 CMaj7 D7

(signe pour le barré)

Note : Les doigtés de la main gauche et le voicing sont suggérés à titre d'exemple et peuvent être modifiés.

Tonalité de Am - mode harmonique - Patron de A - Voicings 5, 4, 3, 2

Degrés → I II III IV V VI VII

AmMaj7 Bm7b5 CMaj7#5 Dm7 E7 FMaj7 G#°

Tonalité de Dm - mode mélodique - Patron de D - Voicings 4, 3, 2, 1

Degrés → I II III IV V VI VII

DmMaj7 Em7 FMaj7#5 G7 A7 Bm7b5 C#m7b5

Note : Les patrons de C et G n'ont pas été inclus étant donné leur difficulté technique. L'instrumentiste peut les aborder s'il est habilité à le faire. Pour la mise en application, utiliser le même cheminement présenté jusqu'ici.

EXERCICE : Transposer les degrés présentés ci-dessus sur toutes les tonalités mineures (dièses et bémols), dans les 3 modes mineurs et ensuite les jouer en combinant différents patrons afin de réduire les sauts de la main gauche et rendre l'exécution souple et musicale.

CHAPITRE VI

LES FAMILLES D'ACCORDS

Les familles d'accords (catégories)

Le concept de « famille » permet de cataloguer les accords de base auxquels on peut par la suite ajouter des notes (extensions) à celles qui forment l'accord de base.

Les catégories sont : les accords Majeurs - les accords mineurs - les accords de 7^e - les accords diminués - les accords semi-diminués - les accords de suspension - les accords de « tension ».

Les notes d'embellissement (couleur)

Les notes d'embellissement sont celles qui donnent une « couleur » aux accords de base Majeurs et mineurs. Ces notes sont les 7^{es}, les 6^{tes} et les 9^{es}.

Les extensions

L'extension est un ajout de notes que l'on effectue sur un accord. Ces notes peuvent être les 9^{es}, 11^{es} et 13^{es}.

Note : Ces notes sont ainsi numérotées parce qu'elles sont situées au-dessus de l'octave aiguë. Exemple : Dans la gamme de C, la seconde note est D, à l'octave, elle devient la 9^e, la quatrième note est F, elle devient la 11^e, la sixième note est A, elle devient la 13^e.

Les accords de suspension

Ces accords sont dotés d'une 4^{te}. La fonction de la quarte au sein d'un accord est de substituer la 3^{ce}.

L'accord devient un accord neutre ; ni Majeur, ni mineur, de là provient son qualificatif de « suspendu ».

Les accords altérés ou de tension

Les accords « altérés » ou dits de « tension » héritent ces surnoms par leur caractéristique sonore qui produit un effet de « dureté » et de « friction ». Les notes qui produisent cet effet sont les 5^{tes} augmentées, 5^{tes} diminuées, 9^{es} augmentés, 9^{es} diminués et 11^{es} augmentés.

Note : Pour connaître de façon plus détaillée la fonction des notes de chaque accord par familles, consulter le tableau à la page 18.

Voici quelques exemples des « familles » d'accords sur différents patrons :

Note : Les doigtés de la main gauche sont suggérés à titre d'exemple, et peuvent être modifiés.

EXERCICE :

Trouver le patron et la catégorie qui correspond à chacun des accords cités ci-dessus.

LES FAMILLES D'ACCORDS

Les dominantes secondaires

La dominante secondaire est un accord similaire au V^e degré (accord de 7^e).

Elle est appelée « secondaire » parce qu'elle ne fait pas partie des degrés de base des gammes diatoniques Majeures dans lesquelles on ne retrouve qu'un seul V^e degré par tonalité.

Les dominantes secondaires sont les V^{es} degrés de chacun des degrés de la tonalité.

Leur utilité dans l'harmonie est importante ; ce sont des accords qui servent de passage entre les degrés de base (I^{er}, II^e, III^e, etc.)

La provenance de dominantes secondaires

Les dominantes secondaires sont des accords créés à partir d'un chromatisme que l'on insère à l'intérieur d'une gamme diatonique majeure.

EXEMPLES SUR LA TONALITÉ DE C :

Notes de la gamme de C Majeure

Notes chromatiques insérées

Chaque note chromatique devient la 3^{ce} d'un accord de V^e degré. Il faut compléter la construction de l'accord en ajoutant sa fondamentale, sa 5^{te} et sa 7^e (mineure).

En complétant avec les degrés de base de la tonalité, les dominantes secondaires deviennent des V^{es} degrés du I^{er}, II^e, III^e etc.

Degrés de la tonalité

Dominantes secondaires

Note : Les accords ci-dessus sont représentés en forme théorique et non guitaristique.

EXERCICE :

Appliquer ce concept sur toutes les tonalités avec différents patrons d'accords.

LES FAMILLES D'ACCORDS

Les accords par famille, leur composition et leurs symboles

Note : Tous les exemples sont illustrés sur l'accord de E. L'ordre des notes n'est pas présenté en tant que patron de l'accord de E. Cependant, on omet des notes sur certains accords afin qu'ils soient exécutés à 4 voix.

ACCORDS MAJEURS

- E** (1, 3, 5) Il est à noter que lorsqu'il s'agit d'un accord Majeur on ne spécifie pas que l'accord est Majeur.
- E^b** (1, 3, 5, 6)
- E Maj7** (1, 3, 5, 7) dans ce cas, le « **Maj** » correspond à la 7^e qui est Majeure et non à la 3^e de l'accord.
- E add 9** (1, 3, 5, 9) « add » pour « ajouté » (added). Le terme « add » correspond à un accord ayant une neuvième, mais pas de 7^e.
- E Maj 9** (1, 3, 7, 9) La quinte est omise.
- E 6/9** (1, 3, 6, 9) La quinte est omise.

ACCORDS DE SEPTIÈME

Note : Les accords de 7^e sont également appelés 7^{es} de dominante, ils intègrent une 7^e mineure. La 7^e mineure est symbolisée par un « 7 ».

- E7** (1, 3, 5, 7)
- E9** (1, 3, 7, 9) La quinte est omise.
- E11** (1, 7, 9, 11) La tierce et la quinte sont omises.
- E13** (1, 3, 7, 13) La quinte et la neuvième sont omises.
- E7sus4** (1, 4, 5, 7) cet accord est appelé suspendu (**suspended**) parce que la quarte remplace la tierce, ce qui rend l'accord « neutre » (ni Majeur, ni mineur).

ACCORDS MINEURS

- E^m** (1, 3^m, 5) Il est à noter que lorsqu'il s'agit d'un accord mineur on se doit de le spécifier par « **min** ».
- E^m6** (1, 3^m, 5, 6)
- E^m Maj7** (1, 3^m, 5, 7^M)
- E^m7** (1, 3^m, 5, 7)
- E^m9** (1, 3^m, 7, 9) la quinte est omise.
- E^m add 9** (1, 3^m, 5, 9) la septième est omise.
- E^m11** (1, 3^m, 7, 11) la quinte et la neuvième sont omises.

ACCORD DIMINUÉ

*Note : Les accords diminués sont composés de : fondamentale, tierce mineure, quinte diminuée et 7^e diminuée. L'accord diminué peut être symbolisé par un « **dim** » ou par « **o** ».*

- E^o** (1, 3^m, 5^b, 7^{dim})

ACCORD SEMI-DIMINUÉ

Note : Les accords semi-diminués sont composés de : fondamentale, tierce mineure, quinte diminuée et 7^e mineure.

- E^m7^b9** (1, 3^m, 5^{dim}, 7) *Note : L'accord peut également être identifié par ce symbole: « **E^o** »*

ACCORDS ALTÉRÉS (de tension)

Note : Les accords augmentés sont également appelés « accords altérés » ou « accords de tension ». Les accords augmentés sont des extensions de la famille des 7^{es} (de dominante). Ils peuvent également contenir des quintes diminuées et des neuvièmes diminuées.

- E+** (1, 3, 5^{aug})
- E7 #5** (1, 3, 5^{aug}, 7)
- E7 b5** (1, 3, 5^{dim}, 7)
- E7 b9** (1, 3, 7, 9^{dim})
- E7 #9** (1, 3, 7, 9^{aug})
- E11+** (1, 7, 9, 11^{aug})
- E7 #5 b9** (1, 3, 5^{aug}, 9^{dim})
- E7 #5 #9** (1, 3, 5^{aug}, 9^{aug})
- E13 b9** (3, 7, 9^{dim}, 13) La fondamentale a été retirée pour laisser les notes essentielles (une des applications possibles : Patron de C).
- E13 #9** (3, 7, 9^{aug}, 13)

Note : D'autres combinaisons sont possibles ; il est suggéré d'explorer.

CHAPITRE VII

LES RENVERSEMENTS D'ACCORD

Les renversements et leur application

Le renversement est un accord sur lequel on a changé l'ordre des notes. Les renversements (à 3 voix) sont : 1^{er} renversement (la 3^{ce} est à la basse), 2^e renversement (la 5^{te} est à la basse).

EXEMPLE : Sur les tonalités des 5 patrons d'accord (Il existe d'autres possibilités) :

The image displays five examples of chord inversions on a treble clef staff. Each example shows the original chord and its first and second inversions with fingerings.

- C**: Original (0000), 1^{er} renv. (2000), 2^e renv. (0200).
- E**: Original (0220), 1^{er} renv. (2020), 2^e renv. (0220).
- A**: Original (2020), 1^{er} renv. (2020), 2^e renv. (4320).
- G**: Original (0202), 1^{er} renv. (0202), 2^e renv. (0002).
- D**: Original (2020), 1^{er} renv. (2020), 2^e renv. (3420).

Note : L'application des renversements à 4 voix peut être différente, elle dépend de l'ordre des voix dictée par la configuration des patrons.

Un 3^e renversement est possible lorsque les accords sont joués à 4 voix en incluant la 7^e (mineure) qui se retrouve à la basse. Ce renversement concerne uniquement les accords de 7^e de dominante.

EXEMPLE : Les 3 renversements sur des accords à 4 voix (Il existe d'autres possibilités) :

The image displays three examples of chord inversions for dominant seventh chords on a treble clef staff. Each example shows the original chord and its first, second, and third inversions with fingerings.

- EMaj7**: Original (4321), 1^{er} renv. (2020), 2^e renv. (4132), 3^e renv. (3420).
- AMaj7**: Original (3421), 1^{er} renv. (2020), 2^e renv. (3420), 3^e renv. (2020).
- A7**: Original (2020), 1^{er} renv. (2020), 2^e renv. (3420), 3^e renv. (2020).

CHAPITRE VIII

LE CONCEPT « DIMINUÉ »

Le concept diminué

Ce concept est très important sur le plan harmonique et mélodique, il est utilisé dans de multiples circonstances.

La gamme diminuée

La gamme diminuée est construite par intervalles d'un 1/2 ton, 1 ton, un 1/2 ton, 1 ton, etc. Cependant, on peut l'exécuter en commençant à partir de n'importe laquelle de ses notes.

EXEMPLE :



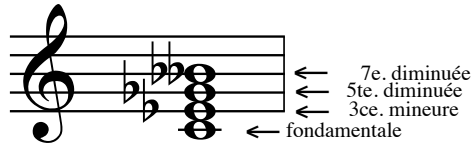
Les accords diminués

L'accord diminué est constitué par des 3^{es} mineures superposées : fondamentale, 3^{ce} mineure, 5^{te} diminuée et 7^e diminuée.

Il est important de savoir que dans l'accord diminué, n'importe laquelle de ses notes peut porter son nom et devenir la fondamentale.

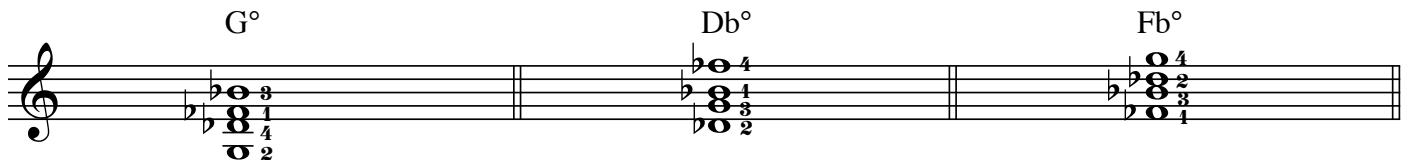
L'accord ci-dessous peut porter le nom de : C°, Eb°, Gb° ou A°.

Note : Il peut aussi porter le nom des notes enharmoniques (les notes enharmoniques sont 2 sons de la même hauteur, mais ayant des noms différents. Exemple : Bbb = A).

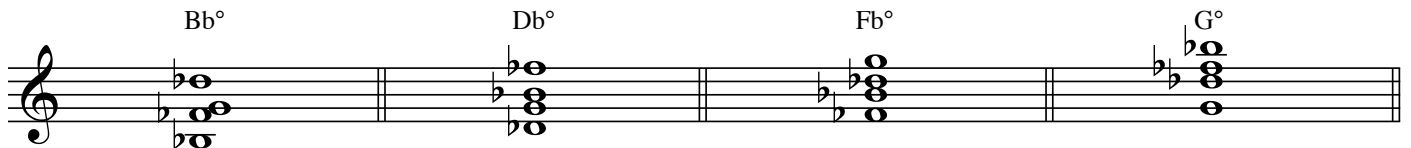


Les patrons des accords diminués

3 patrons d'accords sont utilisés :

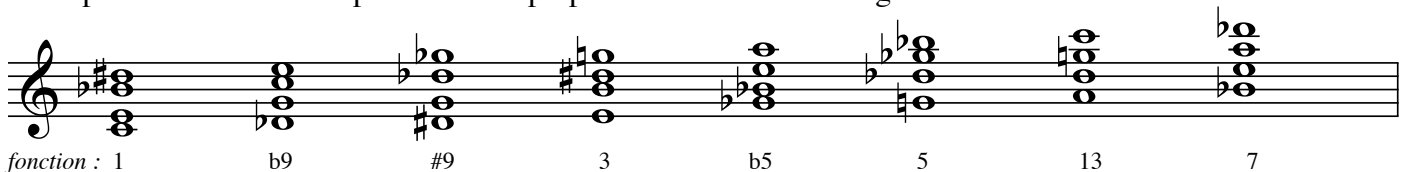


Les accords diminués se retrouvent à chaque intervalle de 3^{ce} mineure sur toute la longueur du manche. La seule différence c'est l'ordre des notes qui change.



La construction des accords sur la gamme diminuée

Exemple d'accords créés à partir de la superposition des notes de la gamme.



Note : La fonction des notes correspond à la gamme et non aux accords.

Les accords peuvent être considérés et utilisés de façons très diverses (Ex : C 9aug = Gb 13b5b9), l'analyse ne sera donc pas abordée. Cependant, l'instrumentiste peut le faire et développer sur le sujet en explorant les diverses possibilités.

CHAPITRE IX

LES SUBSTITUTIONS D'ACCORD

La substitution d'accord

La substitution est une formule qui permet de remplacer un accord par un autre tout en gardant un lien avec l'accord initial. Ceci amène une façon différente de penser les accords et en conséquence directe, une manière d'harmoniser plus sophistiquée.

Le nombre de substitutions possibles est très vaste ; les exemples proposés ci-dessous illustrent quelques substitutions de base.

Note importante : Les concepts harmoniques sont nombreux et variés. Ils sont tous dotés de formules d'une logique mathématique qui donne une impression de vérité immuable. En fait, la vérité ultime réside dans la musicalité ; une formule doit être jouée, écoutée et assimilée avant d'être adoptée. Tous les outils reliés à la musique servent à développer un langage, « notre propre langage ».

CMaj9 ⇒ ⇒ ⇒ Em7 (en tonalité de C)

Concept à retenir : Le degré I est substituable par le degré III. Il est important de considérer la couleur des accords (Maj9, m7, etc.)

G6 ⇒ ⇒ ⇒ Em7 (en tonalité de G)

Concept à retenir : Le degré I ou est substituable par le degré VI. Il est important de considérer la couleur des accords (6, m7, etc.)

C9 ⇒ ⇒ ⇒ Em7b5 (en tonalité de F)

Concept à retenir : Le degré V est substituable par le degré VII. Il est important de considérer la couleur des accords (9, m7b5, etc.)

Substitutions par des accords diminués

C7b9 substituable par : E° ⇒ Bb° ⇒ G° ⇒ Db°

Concept à retenir : Toutes les notes du degré V (sur un accord de 7b9) peuvent devenir la fondamentale de l'accord diminué substituable (E, Bb, G, Db), SAUF! la fondamentale de l'accord racine (C).

MÉMO

Avant de passer à l'étape suivante, voici un rappel chronologique des principaux éléments à ne pas oublier :

- Les 7 degrés à 4 voix (avec choix de voicings) dans toutes les tonalités Majeures ayant des bémols et des dièses
- Les 7 degrés à 4 voix (avec choix de voicings) dans toutes les tonalités relatives mineures sur les 3 modes
- Les familles d'accords (maj, min, etc.)
- Les différents types d'accord avec les notes d'embellissement et de tension
- Les renversements d'accord
- Le concept diminué
- Les substitutions d'accord

Consulter à nouveau les chapitres précédents si nécessaire.

CHAPITRE X

LES CADENCES

Les cadences harmoniques

Les cadences harmoniques sont des séquences d'accords ; une suite de degrés construits à partir d'une tonalité Majeure ou mineure.

En musique classique, les cadences de base se définissent par des noms précis.

EXEMPLE : Cadence parfaite : V - I (ex. G7 - C), cadence plagale : IV - I (ex. F - C) etc.

Cependant, dans les styles autres que la musique classique (blues, jazz, populaire, musique du monde), on n'utilise pas ces dénominations. Les chiffres romains sont utilisés uniquement dans un contexte d'étude de l'harmonie, pour le reste, ce sont les noms des accords qui sont utilisés dans une séquence, communément appelée « grille d'accords ».

La cadence II / V

La cadence des degrés II/V est probablement celle que l'on retrouve le plus souvent dans tous les styles de musique.

EXEMPLE :

en C : A : E : D : G :

Note : Les patrons choisis sont utilisés en fonction de la praticité pour la main gauche.

EXERCICE :

Pratiquer la cadence sur toutes les tonalités majeures et mineures avec divers types d'accords.

La séquence I / VI / II / V

La séquence la plus commune à l'intérieur de laquelle on y retrouve la cadence II/V est celle que l'on identifie par « *Rhythm changes* » (en anglais) ou « *Anatole* » (en français). Elle est composée des degrés I/VI/ II/V.

EXEMPLE en C :

I VI II V

CMaj Am7 Dm7 G9

EXERCICE :

Pratiquer la séquence sur toutes les tonalités Majeures avec divers types d'accords et en choisissant soigneusement les voicings.

LES CADENCES

EXERCICE :

- 1) Convertir chaque séquence chiffrée par des accords, sur toutes les tonalités (utiliser les règles abordées dans les chapitres précédents).
- 2) Appliquer les patrons d'accords à 4 voix en choisissant un voicing.
- 3) Pratiquer les séquences sur une pulsation et en utilisant un mélange de patrons d'accords afin d'éviter les grands déplacements sur le manche.

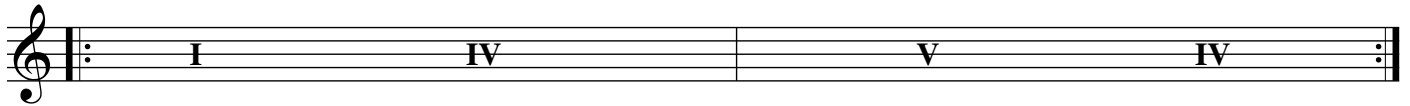
a)



b)



c)



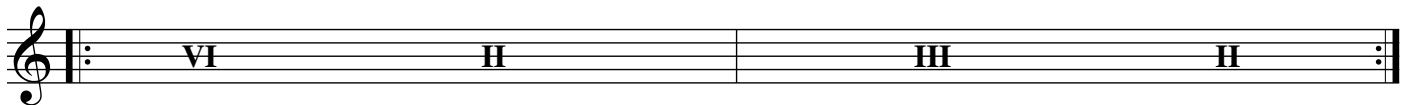
d)



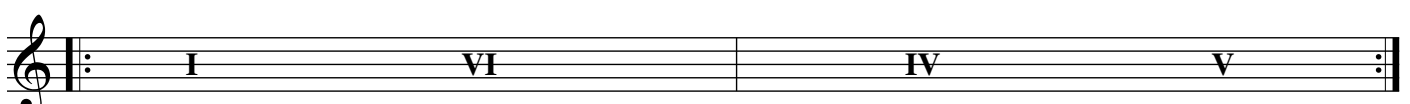
e)



f)



g)



CHAPITRE XI

L'HARMONISATION

L'harmonisation est l'art de manier les accords « mélodiquement ». On peut harmoniser dans un contexte d'accompagnateur aussi bien que celui de soliste. Dans les deux cas, le principe est de bien connaître les patrons d'accords et d'être attentif au choix des voicings.

L'étendue des possibilités de « comment » harmoniser est vaste et en même temps personnelle à chaque instrumentiste puisqu'elle est étroitement liée à ses goûts.

L'exemple d'harmonisation proposé est basé sur la chanson « À la claire fontaine » en tonalité de C.

Exemple N° 1 - version simple (contenant 2 accords) : le degré I et le degré V.

I (C) V (G) I (C) V (G)

9 I (C) V (G)

17 I (C) V (G) I (C)

Note : La ligne mélodique est toujours placée sur la note la plus aiguë de l'accord (soprano) afin de faire ressortir le chant.

Exemple N° 2 - version sophistiquée.

Numéros de mesure

1) 2) 3) 4) III 5) 6) 7) 8)

9) 10) III 11) 12) 13) 14) 15) 16)

17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) I

p *rit.* *p*

L'HARMONISATION

Analyse de l'exemple N° 2

Mesure 1 : C - Degré I - patron de C - voicing 5 4 3 2 - fondamentale au soprano.

Mesure 2 : Am7 - Degré VI - patron de A - voicing 5 4 3 2 - 3^{ce} au soprano.

Mesure 3 : FMaj7 - Degré IV - patron de E - voicing 4 3 2 1 - 7^e au soprano.

Mesure 4 : G13 - Degré V - patron de E - voicing 6 4 3 2 - 13^e au soprano.

Mesure 5 : C - Degré I - patron de C - voicing 5 4 3 2 - fondamentale au soprano.

Mesure 6 : C7 - Degré V/IV - patron de C - 3^e renversement - voicing 5 4 3 2 - fondamentale au soprano.

Mesure 7 : FMaj7 - Degré IV - patron de E - voicing 6 3 2 1 - 7^e au soprano.

Mesure 8 : E7#5b5 - Degré V/VI - patron de E - 2^e renversement - voicing 5 3 2 1 - fondamentale au soprano.

Mesure 9 : Amaj7 - Degré VIMaj - patron de A - voicing 5 3 2 1 - 5^{te} au soprano.

Mesure 10 : 1^{er} temps - Dm9 - Degré II - patron de C - voicing 5 4 3 2 - 9^e au soprano.
2^e temps - G7b9 - Degré V - patron de E - voicing 6 4 3 2 - 5^{te} au soprano
(9^e diminuée à la basse).

Mesure 11 : Fadd9 - Degré IV - patron de E - voicing 5 4 3 2 - 5^{te} au soprano (3^{ce} à la basse).

Mesure 12 : Em7 - Degré III - patron de E - voicing 6 3 2 1 - 3^{ce} au soprano.

Mesure 13 : Am9 - Degré VI - patron de A - voicing 5 4 3 2 1 - 7^e au soprano.

Mesure 14 : même chose - 5^{te} au soprano.

Mesure 15 : D9 - Degré V/V - patron de C - voicing 4 3 2 1 - 9^e au soprano.

Mesure 16 : 1^{er} temps - BbMaj7 - Substitution - patron de A - voicing 5 4 3 2 - 3^{ce} au soprano.

Note : BbMaj7 est un accord de substitution ayant un rôle de suspension (qui retarde la résolution au V^e degré (G7) du 2^e temps
2^e temps - G7b9 - Degré V - patron de G - 1^{er} renversement - voicing 5 4 3 2 -
5^{te} au soprano (Substitué par Bdim - concept diminué).

Note : La note D au soprano est une note commune aux 2 accords. Sa fonction est une 3^{ce} pour BbMaj7 et une 5^{te} pour G7b9b

Mesure 17 : C - Degré I - patron de C - voicing 5 4 3 2 - fondamentale au soprano.

Mesure 18 : 1^{er} temps - Gm11 - Degré Vmin - patron de E - voicing 6 4 3 2 - 11^e au soprano.

Note : Utilisation de la cadence II V (Gm C7) pour résoudre sur le IV^e degré à la mesure 19.

2^e temps - Gb7 - Substitution - patron de E - voicing 6 4 3 1 - 7^e au soprano.

Note : Cette substitution est basée sur le concept du « walking bass » ; le V/IV est substituée par un accord de V^e dont la fondamentale est la 5^{te} diminuée de l'accord substitué : C7 est substitué par Gb7 (Gb étant la 5^{te} dim. de C7).

Mesure 19 : FMaj7 - Degré IV - patron de E - voicing 6 3 2 1 - 7^e au soprano.

Mesure 20 : D9 - Degré V/V - patron de D - 1^{er} renversement - voicing 6 3 2 1 -
9^e au soprano.

Mesure 21 : C - Degré I - patron de C - 2^e renversement - voicing 6 3 2 1 - 3^{ce} au soprano.

Mesure 22 : D9 - Degré V/V - patron de C - 3^e renversement - voicing 5 4 3 2 -
9^e au soprano.

Mesure 23 : 1^{er} temps - Dm9 - Degré II - patron de C - voicing 5 4 3 2 - 9^e au soprano.

2^e temps - C9 - Substitution - patron de C - voicing 5 4 3 2 - 9^e au soprano.

Note : C9 substitue le G7. L'effet produit est celui de faire croire que l'on va atterrir sur le IV^e degré (par le fait de jouer le V/IV)

Mesure 24 : 1^{er} temps - C7#5 - Degré V/IV - patron de C - 3^e renversement - voicing 5 4 3 2 -
fondamentale au soprano.

Note : C7#5 fait retarder la conclusion sur le 1^{er} degré

2^e temps - C - patron de C - 2^e renversement - voicing 6 5 4 - 3^{ce} au soprano.

CHAPITRE XII

LES GAMMES/PATRONS

Les gammes sont jouées en 2^e position : cordes fermées.

Tout comme les accords, chaque gamme devient un patron transposable.

Cela permet d'exécuter plusieurs gammes sur toute la longueur du manche avec le même patron (modèle).

Ce concept a pour but de faciliter l'identification et la visualisation des notes sur le manche, ainsi que l'amélioration de l'exécution des phrases mélodiques.

Gamme de C - Patron de C En montant le patron d'un 1/2 ton vers les aiguës Gamme de C# - Patron de C etc.

Il est important de jouer chaque patron sur sa position de base en nommant les notes jusqu'à ce qu'il soit mémorisé. Il sera plus facile par la suite, de le pratiquer chromatiquement sur toute la longueur du manche « aller et retour ».

Note : Lorsque la répétition d'un patron s'effectue sur la longueur du manche, nommer uniquement la note de départ du patron afin de savoir sur quelle gamme on joue.

Main droite : Appliquer les doigtés suivants: i m - m a - i a, ou bien le mouvement « aller-retour » avec le médiator.

Note : Les gammes relatives mineures sont présentées uniquement en mode harmonique. L'instrumentiste devra également les travailler en mode naturel et mélodique.

C Majeure

A mineure

G Majeure

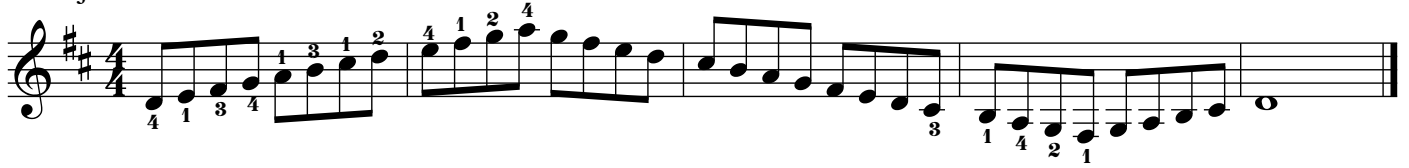
E mineure

F Majeure

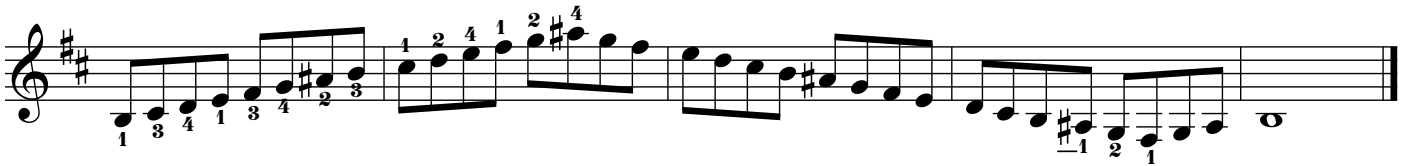
D mineure

GAMMES/PATRONS

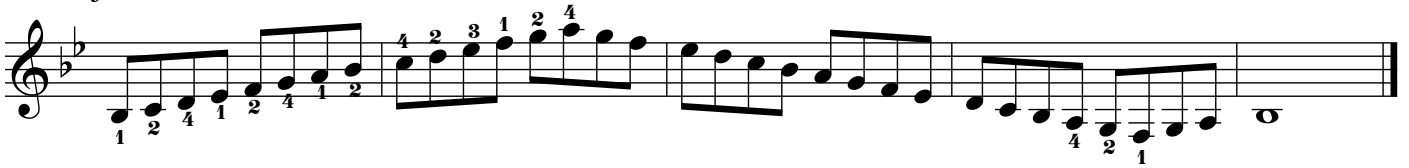
D Majeure



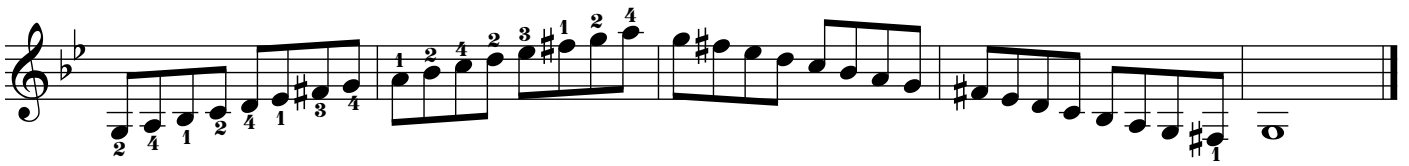
B mineure



Bb Majeure



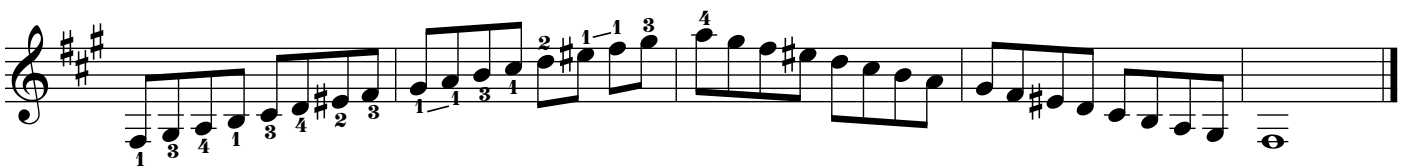
G mineure



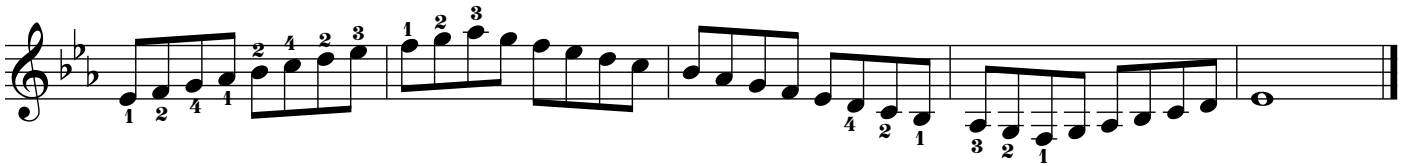
A Majeur



F# mineure



Eb Majeure



C mineure

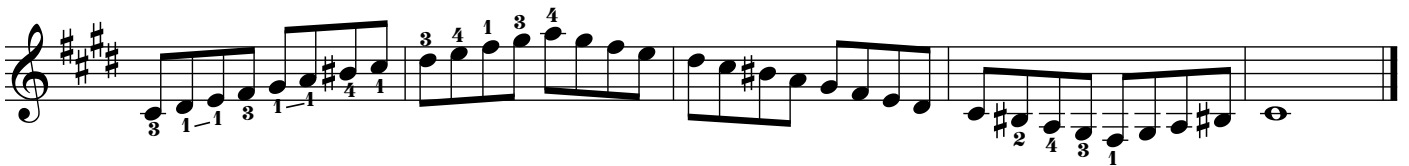


GAMMES/PATRONS

E Majeure



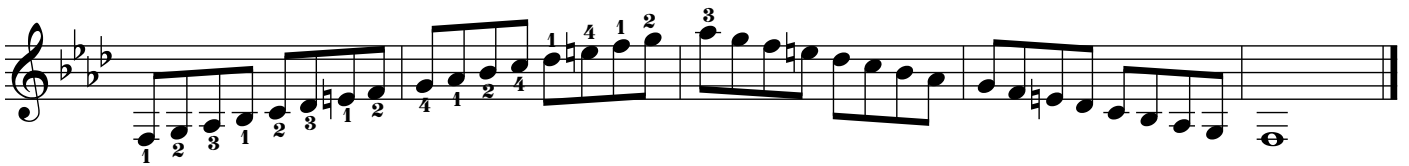
C# mineure



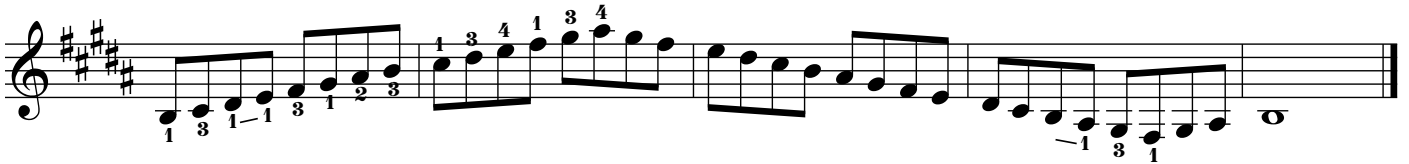
Ab Majeure



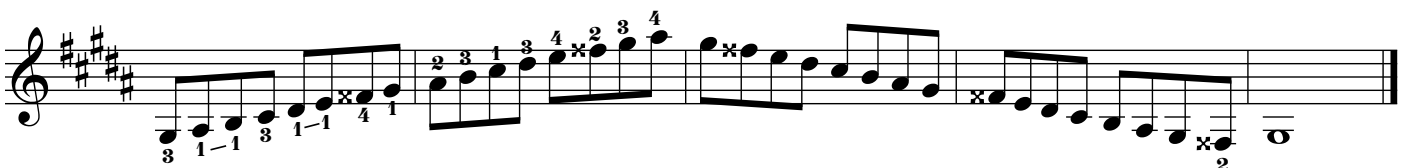
F mineure



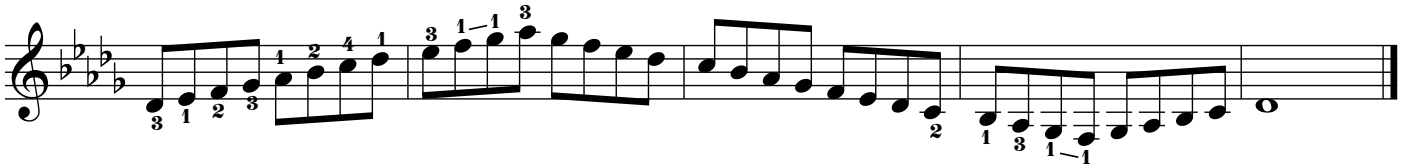
B Majeure



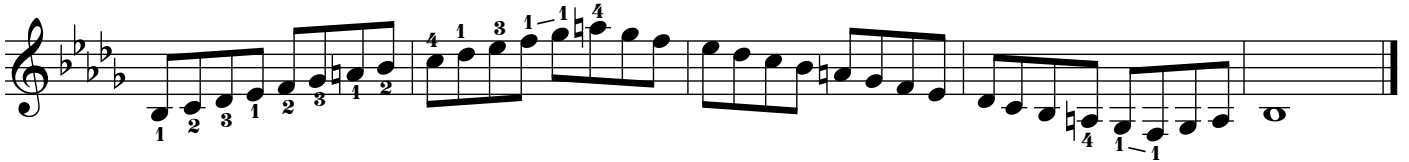
G# mineure



Db Majeure



Bb mineure



IMPORTANT! Il est également recommandé de jouer les gammes des aiguës vers les graves.

CHAPITRE XIII

LES MODES

Les modes

À part les 3 modes mineurs (naturel, harmonique et mélodique), il existe d'autres modes.

Ces modes sont (exemple en C) :

Ionien: C, D, E, F, G, A, B. (équivalent à la gamme diatonique majeure)

Dorien: D, E, F, G, A, B, C.

Phrygien: E, F, G, A, B, C, D.

Lydien: F, G, A, B, C, D, E.

Mixolydien: G, A, B, C, D, E, F.

Aeolien: A, B, C, D, E, F, G. (équivalent à la gamme mineure - mode naturel)

Locrien: B, C, D, E, F, G, A

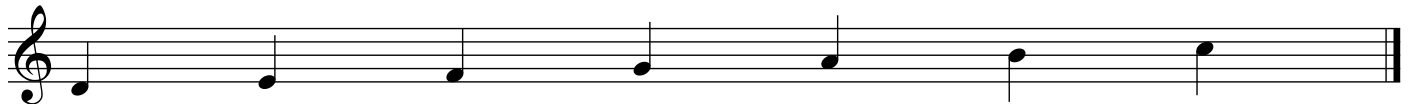
Les modes sont des gammes construites à partir d'une note autre que la tonique habituelle. En déplaçant ainsi les intervalles de la gamme diatonique majeure, cela crée un monde sonore différent.

Note : L'assimilation des modes dépend de notre détachement de la gamme diatonique dont la mémoire auditive est fortement imprégnée.

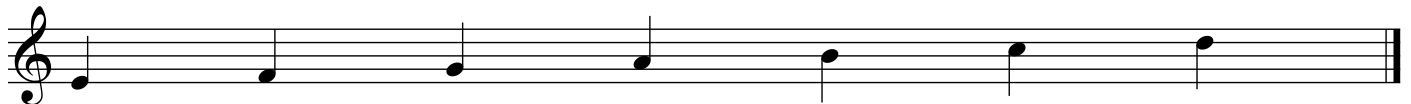
C ionien



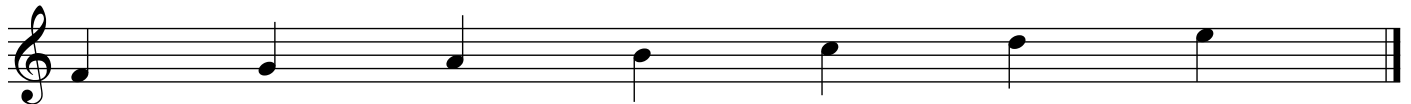
D dorien



E phrygien



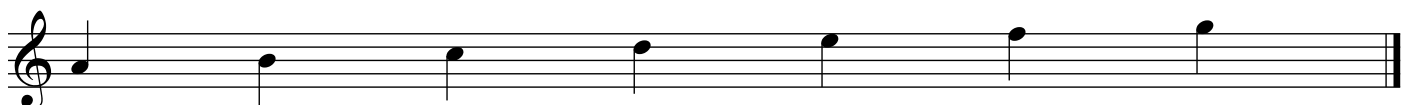
F Lydien



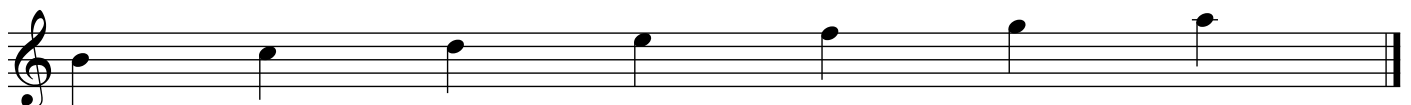
G mixolydien



A aeolien



B locrien



EXERCICE : Pratiquer les modes dans tous les patrons de gammes assimilés.

Note : Il est suggéré de ne pas aborder les modes IONIEN et AÉOLIEN car ils sont identiques à la gamme diatonique Majeure et au mode mineur naturel.

CHAPITRE XIV

AUTRES GAMMES

La gamme pentatonique

La gamme pentatonique est millénaire. Elle provient de la gamme chinoise à 5 sons.

Son nom occidental provient du grec (penta : cinq, tonos : tons).

Elle a été adoptée et intégrée dans plusieurs styles tels que le rock et la musique populaire en général.

La gamme peut être jouée en majeur ou en mineur.

Gamme de C Majeure pentatonique

1 2 3 5 6

Fonction des notes -----

Gamme de A mineure pentatonique

1 3m 4 5 7m

Fonction des notes -----

La gamme par tons

La gamme par tons a été très utilisée par le mouvement impressionniste (M. Ravel, C. Debussy, etc.)

6 5 4 3 2 1

1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1

Fonction des notes -----

La gamme chromatique

La gamme chromatique est constituée uniquement de demi-tons.

0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0

Fonction des notes -----

Note : Les gammes peuvent être exécutées avec des doigtés différents.

EXERCICES TECHNIQUES - MAIN DROITE

Note : Appliquer les principes d'alternance dans les 2 techniques : mouvements d'aller et retour pour le médiator et alternance des doigts.

Ex.11



CHAPITRE XVI

EXERCICES TECHNIQUES - MAIN GAUCHE

Les liés

Les liés s'exécutent de deux façons, dans les deux cas, seule la première note est attaquée par la main droite.

Le lié « frappé » (hammer)

Le lié frappé est celui qui produit les notes ascendantes (vers les aiguës). Pour exécuter les liés ascendants, la première note est attaquée par la main droite et la deuxième note s'obtient en frappant avec le doigt de la main gauche sur la corde en vibration.

Le lié « tiré » (pull-off)

Le lié tiré est celui qui produit les notes descendantes (vers les graves). Pour exécuter les liés descendants, la première note est attaquée par la main droite et la deuxième note est exécutée par le doigt de la main gauche qui se retire en tirant légèrement sur la corde.

Pratiquer également avec les doigts 2 3 - 3 4 sur les cases correspondantes.

Ex.1

Pratiquer également avec les doigts 3 2 - 4 3 sur les cases correspondantes.

Ex.2

Jouer chaque exercice sur toute la longueur du manche et sur toutes les cordes.

Ex.3 Ex.4 Ex.5 Ex.6

Jouer chaque exercice sur toute la longueur du manche et sur toutes les cordes.

Ex.7 Ex.8 Ex.9 Ex.10

EXERCICES TECHNIQUES - MAIN GAUCHE

Jouer chaque exercice sur toute la longueur du manche et sur toutes les cordes.

Ex.11 Ex.12 Ex.13 Ex.14

Ex.15 Ex.16 Ex.17 Ex.18

Ex.19 Ex.20 Ex.21 Ex.22

Ex.23 Ex.24 Ex.25 Ex.26

Ex.27 Ex.28

Ex.29 Ex.30

Ex.31 Ex.32

EXERCICES TECHNIQUES - MAIN GAUCHE

L'exécution de ces mouvements doit s'effectuer en posant simultanément deux doigts à la fois. Pour une efficacité accrue, une pulsation lente et régulière est suggérée ainsi qu'une surveillance auditive sur la clarté des sons émis.

Chaque formule doit être jouée de la 1re position jusqu'à la 8e position, aller et retour et sur toutes les cordes.

Ex.33

Ascendant Descendant

Ex.34

Ascendant Descendant

Ex.35

Ascendant Descendant

Ex.36

Ascendant Descendant

Ex.37

Ascendant Descendant

Les numéros entre parenthèses correspondent aux doigts qui doivent rester constamment posés sur les cordes.

Ex.38

a) b) c) d) e) f) g) h)

Ex.39

Ex.40

Ex.41

CHAPITRE XVII

LE RYTHME

Le rythme

Pour travailler le rythme, la consigne principale est de jouer en comptant à haute voix, à une vitesse qui permet une exécution sans l'interruption de la pulsation. À long terme, le compte devient un automatisme (totalement indépendant de ce que l'on exécute sur l'instrument).

Cela paraît difficile au début ; être méthodique et constant est de rigueur.

La façon de compter dépend de la valeur des notes incluses dans le texte que l'on aborde.

Le compte

Il faut tout d'abord regarder les chiffres placés à côté de la clé, ce sont eux qui indiquent la pulsation à laquelle nous devons jouer. Un rappel concernant ces chiffres :

Le chiffre supérieur indique le nombre de pulsations par mesure.

Le chiffre inférieur indique la valeur de chacune de ces pulsations.

Les chiffres inférieurs peuvent désigner différentes valeurs. Voici leurs équivalences :

Le **1** = **ronde**, le **2** = **blanche**, le **4** = **noire**, le **8** = **croche**, le **16** = **double croche**.

Lorsqu'une partition est abordée, la règle est de compter à la plus petite valeur des notes du texte. Cela permet de jouer les notes en respectant leurs durées correctement à l'intérieur d'une pulsation.

EXEMPLE :

compter 1 2 1 et 2 et 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6

Le triolet

Le triolet est une figure ternaire à l'intérieur d'une valeur de note. Le triolet que l'on retrouve le plus souvent dans les textes c'est le triolet de croches. La façon de le compter est la même que le 6/8 :

compter 1 2 3

Le triolet de noires

Le triolet de noires est une figure plus complexe à exécuter. Voici comment placer les noires en comptant à haute voix.

compter 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

jouer ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

CHAPITRE XVIII

LE BLUES

Le blues

Le blues (ancêtre du jazz) est un style de musique légué oralement de père en fils et que l'on joue par oreille. Voici quelques-uns des principaux outils permettant de comprendre certaines formes de ce style très varié.

La gamme de blues

La gamme de blues est celle que l'on utilise la plupart du temps dans plusieurs styles de musique afro-américaine.

Elle est facilement identifiable par sa note « blue » : quarte augmentée.

La gamme peut être jouée en majeur ou en mineur.

Gamme de blues en C Majeure

fonction des notes

blue note

1 3 4 4+ 5 7m

Note: Il est suggéré de mémoriser la gamme à partir de la fonction de ses notes. Cela permet de transposer mentalement la gamme dans n'importe quelle tonalité.

Gamme de blues en C mineure

1 3m 4 4+ 5 7m

EXERCICE : Pratiquer la gamme de blues (Majeure et mineure) aller et retour sur la longueur du manche en l'appliquant sur tous les patrons des gammes assimilés.

Les croches blues

Dans les styles blues et jazz, les croches ne s'exécutent pas de la même façon, malgré le fait qu'elles sont écrites de façon traditionnelle. On les nomme « croches blues ».

Ce symbole $\text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ indique sur les partitions que les croches blues doivent être appliquées.

Les croches blues sont exécutées à partir d'un groupe de 3 croches. Par conséquent, la première croche est plus longue que la deuxième :

compter → 1 2 3

exécuter les croches blues →

les croches telles qu'écrites sur la partition

EXERCICE : Pratiquer la gamme de blues (Majeure et mineure) aller et retour sur la longueur du manche sur tous les patrons des gammes assimilés, en appliquant les croches blues.

LE BLUES

Les accords utilisés dans le blues

L'accord de 7^e de dominante (Ve degré) est celui que l'on utilise pour le blues.

Voici quelques exemples à 3 voix :

C7 patron de C E7 patron de E A7 patron de A D7 patron de D

Note : Il existe d'autres possibilités, c'est à l'instrumentiste d'explorer.

La structure du blues traditionnel

La séquence de blues est constituée de 12 mesures dans laquelle sont répartis les degrés I, IV et V sur des accords de 7^e de dominante. Cependant, il existe différentes progressions d'accords en fonction du style et de l'époque (swing, rock, soul, etc.)

Il est important de noter que les mesures 11 et 12 de la séquence servent :

1° à préparer sa reprise.

2° à annoncer sa fin.

Ces 2 mesures sont appelées « **Turnarounds** ».

Voici le chiffrage d'une séquence de blues traditionnel - 12 mesures :

I IV I % IV % (V) I % V IV I %

----- Turnaround -----

Note : Le degré V est utilisé lorsque l'on recommence la séquence. Le degré I est utilisé lorsque l'on termine la séquence.

EXERCICE : Pratiquer la séquence de blues sur toutes les tonalités en utilisant les patrons mentionnés en haut de la page.

Les extensions des accords

Au fil des époques, le blues s'est transformé harmoniquement en ajoutant des extensions (9es, 13es, etc.) aux accords de base. Voici quelques exemples :

C9 patron de C C9 C13 patron de A C13 patron de E

Note : Cet accord peut-être considéré en tant que patron de C (voicing : 4, 3, 2, 1). Ou bien, une substitution de C9 par un accord m7b5 dont la fondamentale est la 3^ee (E) de l'accord racine.

Note : Cet accord peut-être considéré en tant que patron de E (voicing : 4, 3, 2, 1). Ou bien, une substitution de C13 par un accord Maj7b5 dont la fondamentale est la 7^ee (Bb) de l'accord racine.

EXERCICE : Pratiquer la séquence de blues sur toutes les tonalités en utilisant les extensions d'accords proposés.

CHAPITRE XIX

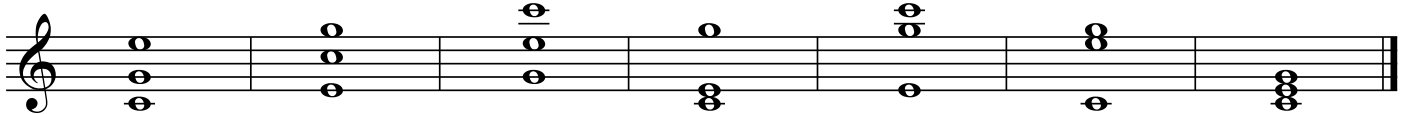
EXERCICES PRÉPARATOIRES

Ce chapitre propose des exercices de mise en condition en vue des applications ultérieures avec les pistes audio. La plupart de ces exercices sont basés sur des sujets ayant été abordés dans les chapitres précédents.

Trouver des doigtés différents pour chaque accord et identifier d'autres emplacements sur le manche ou l'on peut les jouer.

Note : Tous les exemples sont écrits en tonalité de C. Il est suggéré à l'instrumentiste de les transposer dans diverses tonalités.

Ex.1

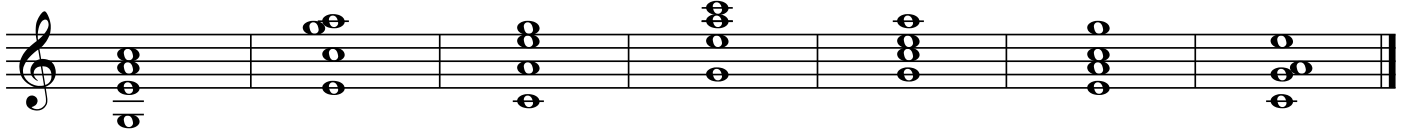


Note : Effectuer un changement d'octave lorsque cela est possible.

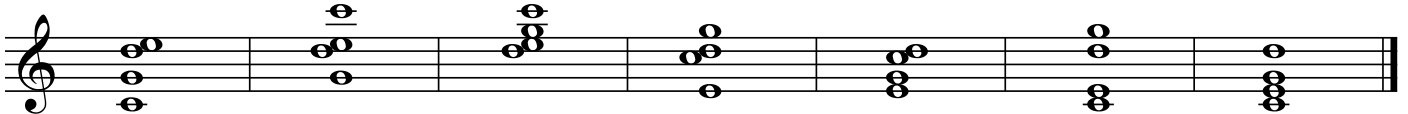
Ex.2 Convertir ces mêmes accords en mineur et les jouer.

Analyser les accords suivants, les doigter, écrire leur nom et les jouer.

Ex.3



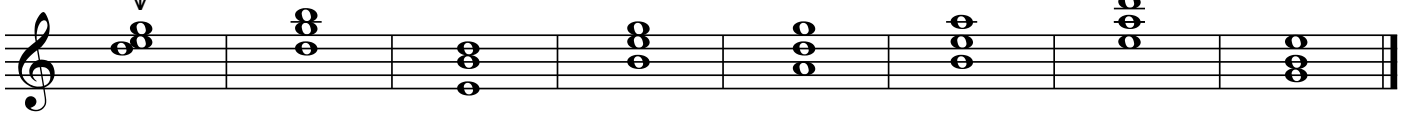
Ex.4



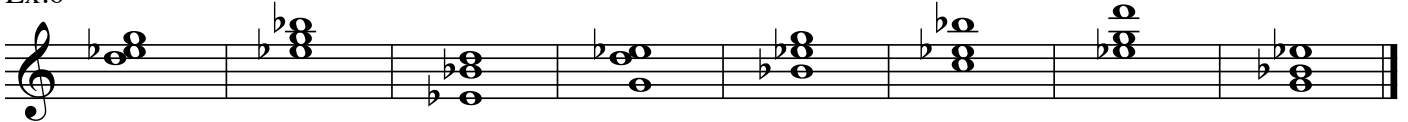
Note : Sur les accords des exercices N° 5 et 6, la fondamentale n'est pas forcément présente, ils peuvent donc porter des noms différents selon la note qu'on leur attribue en tant que fondamentale.

Exemple : Cet accord peut être un Em7 ou C9add.

Ex.5



Ex.6



EXERCICES PRÉPARATOIRES

Les accords suivants sont basés sur C. Écrire leur nom, les doigter et trouver les différents endroits sur le manche où ils peuvent être joués.

Ex.7

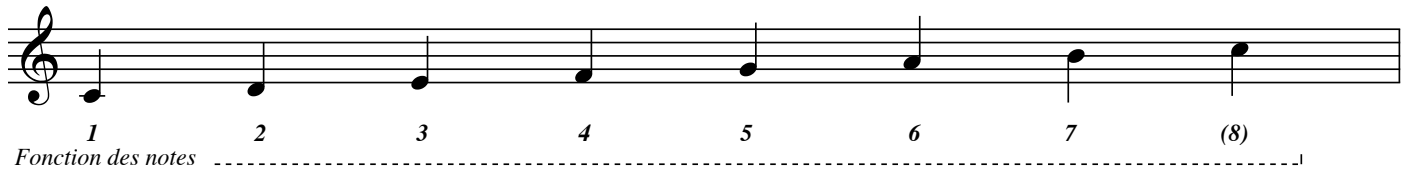
The image displays seven staves of musical notation, each representing a different chord voicing based on the C major scale. Each staff contains four measures of a single chord, with the notes and their positions on the guitar strings indicated by circles and stems. The chords are: C major, C minor, C major 7, C minor 7, C major 9, C minor 9, C major 11, and C minor 11.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

Les exercices proposés sont une extension du travail effectué sur les patrons des gammes (chapitre XII).

Un numéro de fonction est attribué à chacune des notes de la gamme.

EXEMPLE : Gamme de C Majeure



Fonction des notes -----

Pour transposer les formules mnémoniques en notes.

EXEMPLE : 13-24-35 etc. →  etc.

Ex.8 Pratiquer les formules sur tous les patrons de gamme, aller et retour sur toute la longueur du manche.

Note : Dans un premier temps, il est fortement suggéré de dire le nom des notes tout en les jouant : « Penser les notes! »

Form. a): 13-24-35 etc. Form. b): 123-234-345 etc. Form. c): 1231-2342 etc.

Form. d): 14-25-36 etc. Form. e): 1234 -2345 etc.

IMPORTANT! Il est recommandé de pratiquer les formules des aiguës vers les graves.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

Les arpèges d'accords

L'arpège d'accord appelé également accord brisé sont les notes d'un accord exécutées une après l'autre ; un outil très utilisé dans l'improvisation.

Jouer les exercices suivants sur toutes les tonalités et les patrons de gammes.

Ex.9

Ex.10

Ex.11

Ex.12

Note : Il est suggéré de pratiquer les arpèges d'accord sur tous les types d'accord et d'explorer d'autres formules.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

Les formules rythmiques

Les formules rythmiques ci-dessous servent à développer la visualisation et l'exécution quelle que soit la vitesse. Elles sont à pratiquer séparément et en forme répétée.

Une fois que l'assimilation est faite, les jouer à la suite.

Appliquer les formules également aux gammes et aux arpèges d'accords déjà abordés.

Ex.13

A) 1 2 3 4 5

B) 1 2 3 4 5

C) 1 2 3 4 5

D) 1 2 3 4 5

E) 1 2 3 4 5

F) 1 2 3 4 5

G) 1 2 3 4 5

H) 1 2 3 4 5

I) 1 2 3 4 5

J) 1 2 3 4 5

CHAPITRE XX

EXERCICES PRATIQUES

Les phrases

Après avoir abordé les exercices préparatoires, une des plus importantes étapes pour l'improvisation est celle du langage ; la plupart des musiciens construisent leur langage à partir de phrases analysées et jouées dans toutes les tonalités. Ils travaillent également les phrases de leurs musiciens favoris en les repiquant à partir d'enregistrements et en les intégrant dans leurs improvisations.

Dans un premier temps, les phrases doivent être construites avec peu de notes. Au fur et à mesure que le maniement du langage est acquis, il est alors possible de les allonger et de les rendre plus sophistiquées. Une règle d'or en improvisation est de n'est pas jouer le plus de notes possible, mais plutôt de jouer « les bonnes notes! ».


Les exercices proposés contribuent à développer le langage par le biais des accords et des phrases mélodiques.

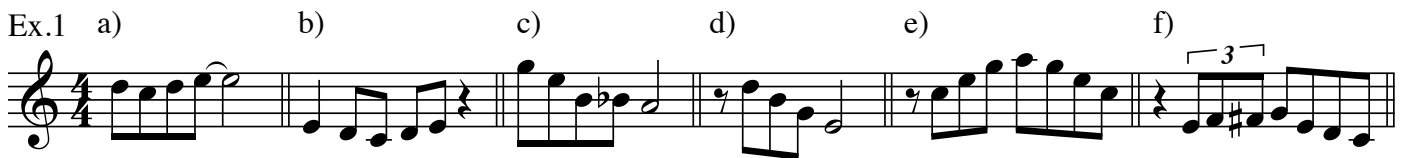
Note : Des mesures sont ajoutées à la fin de chaque piste en guise de finale.

PISTE N° 1

Phrases sur l'accord Maj7 - 1 phrase par mesure de 4/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant de CMaj7 à BMaj7 - Style « swing ».

Note : Prendre une phrase à la fois et choisir dans quel patron de gamme elle va être jouée. Exécuter la phrase sur toute la longueur du manche. Pendant l'exécution de la piste, changer de patron uniquement si la main se retrouve dans une zone du manche inconfortable.

EXEMPLE : Phrase jouée chromatiquement avec le patron de la gamme de C sur toute la longueur du manche. Jouer des croches blues 

Note : Il est suggéré à l'instrumentiste de construire ses propres phrases et de les pratiquer avec les pistes.

PISTE N° 2

Identique à la piste N° 1 - Style latin (Bossa-Nova)

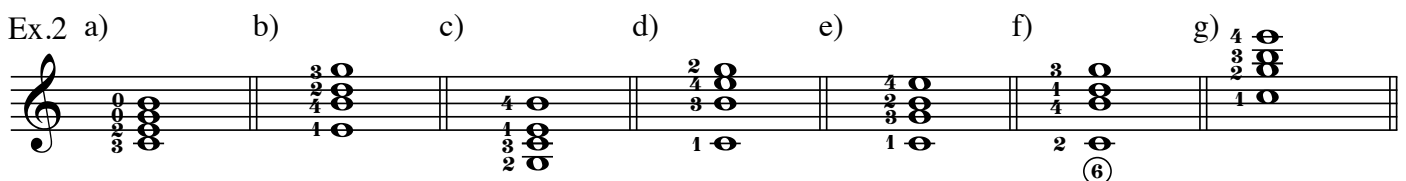
Note : Les croches doivent être exécutées en forme «classique» et non «blues».

PISTE N° 3

Identique à la piste N° 1 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Accord de Maj7 - 1 mesure de 4/4 par accord - Mouvement chromatique ascendant/descendant de CMaj7 à BMaj7 - Style swing.

Notes : 1° Prendre un patron d'accord à la fois et le jouer sur la longueur du manche. Pendant l'exécution de la piste, changer de patron uniquement si la main se retrouve dans une zone du manche inconfortable. 2° Au tout début, exécuter les accords sur des valeurs de rondes, blanches et noires. Par la suite, il est suggéré de les jouer sur des formules rythmiques (page 44).



Note : Il est suggéré à l'instrumentiste d'explorer d'autres accords en lien avec CMaj7 et de les pratiquer avec les pistes.

EXERCICES PRATIQUES

PISTE N° 4

Identique à la piste N° 2 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement.

PISTES**N° 5 - N° 6 - N° 7 - N° 8**

Les pistes N° 5 - 6 - 7 et 8, sont identiques aux pistes N° 1 - 2 - 3 et 4, mais à une vitesse plus rapide

Les formules rythmiques

Après avoir pratiqué les accords en rondes, blanches et noires, voici quelques suggestions de formules rythmiques applicables sur les pistes ou il n'y a pas de piano.

Style swing

Les formules doivent être jouées en croches « blues » sur toutes les pistes avec basse et batterie.

Ex.3 a) b) c) d)

Style latin (Bossa-Nova)

Les formules doivent être jouées en croches « classiques » sur toutes les pistes avec basse et batterie.

Ex.4 a) b)

Notes : 1° Les formules de l'exercice N° 4 s'exécutent mieux avec les doigts plutôt qu'avec le médiator
2° D'autres formules peuvent être appliquées dans les 2 styles, c'est à l'instrumentiste d'explorer.

PISTE N° 9

Phrases sur l'accord min7 - 1 phrase par mesure de 4/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant de Cmin7 à Bmin7 - Style swing.

Ex.5 a) b) c) d) e) f)

PISTE N° 10

Identique à la piste N° 9 - Style latin (Bossa-Nova)

Note : Il est suggéré à l'instrumentiste de construire ses propres phrases et de les pratiquer avec les pistes.

EXERCICES PRATIQUES

PISTE N° 11

Identique à la piste N° 9 - Pour le travail des accords mineurs avec basse et batterie seulement

Ex.6

Note : Il est suggéré à l'instrumentiste d'explorer d'autres accords en lien avec Cm7 et de les pratiquer avec les pistes.

PISTE N°12

Identique à la piste N° 10 - Pour le travail des accords mineurs avec basse et batterie seulement.

PISTES

N° 13 - N° 14 - N° 15 - N° 16

Les pistes N° 13 - 14 - 15 et 16, sont identiques aux pistes N° 9 - 10 - 11 et 12, mais à une vitesse plus rapide

PISTE N° 17

Phrases sur l'accord de 7e - 1 phrase par mesure de 4/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant de C7 à B7 - Style swing.

Note : Prendre une phrase à la fois et choisir dans quel patron de gamme elle va être jouée. Exécuter la phrase sur toute la longueur du manche. Pendant l'exécution de la piste, changer de patron uniquement si la main se retrouve dans une zone du manche inconfortable.

Ex.7

PISTE N° 18

Identique à la piste N° 17 - Style latin (Bossa-Nova)

Note : les croches doivent être exécutées en forme « classique » et non « blues ».

PISTE N° 19

Identique à la piste N° 17 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Accord de 7e - 1 mesure de 4/4 par accord - Mouvement chromatique ascendant/descendant de C7 à B7 - Style swing.

Ex.8

Note : Il est suggéré à l'instrumentiste d'explorer d'autres accords en lien avec C7 et de les pratiquer avec les pistes.

EXERCICES PRATIQUES

PISTE N° 20

Identique à la piste N° 18 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

PISTES**N° 21 - N° 22 - N° 23 - N° 24**

Les pistes N° 21 - 22 - 23 et 24, sont identiques aux pistes N° 17 - 18 - 19 et 20, mais à une vitesse plus rapide

PISTE N° 25

Phrases sur l'accord 7sus4 - 1 phrase par 2 mesures de 4/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant de C7sus4 à B7sus4 - Style swing.

Note : Prendre une phrase à la fois et choisir dans quel patron de gamme elle va être jouée. Exécuter la phrase sur toute la longueur du manche. Pendant l'exécution de la piste, changer de patron uniquement si la main se retrouve dans une zone du manche inconfortable.

Ex.9 a) b) c) d)

*Note : Il est suggéré à l'instrumentiste de construire ses propres phrases et de les pratiquer avec les pistes.***PISTE N° 26**

Identique à la piste N° 25 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Accord 7sus4 - 2 mesures de 4/4 par accord - Mouvement chromatique ascendant/descendant de C7sus4 à B7sus4 - Style swing.

Ex.10 a) b) III c)

*Note : Il est suggéré à l'instrumentiste d'explorer d'autres accords en lien avec C7sus4 et de les pratiquer avec les pistes.***PISTE N° 27**

Phrases sur l'accord Maj et min7 - 1 phrase sur 4 mesures de 4/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant - Style swing.

Ex.11

a)

b)

c)

Note : Il est suggéré à l'instrumentiste de construire ses propres phrases et de les pratiquer avec les pistes.

EXERCICES PRATIQUES

PISTE N° 28

Identique à la piste N° 27 - Style latin (Bossa-Nova)

PISTE N° 29

Identique à la piste N° 27 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

PISTE N° 30

Identique à la piste N° 28 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

PISTES**N° 31 - N° 32 - N° 33 - N° 34**

Les pistes N° 31 - 32 - 33 et 34, sont identiques aux pistes N° 27 - 28 - 29 et 30, mais à une vitesse plus rapide

PISTE N° 35*Note : À partir de la piste 35, il n'y a qu'une seule vitesse*

Phrases sur la séquence II/V - 1 phrase sur 2 mesures de 4/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant - Style swing.

Ex.12

*Note : Il est suggéré à l'instrumentiste de construire ses propres phrases et de les pratiquer avec les pistes.***PISTE N° 36**

Identique à la piste N° 35 - Style latin (Bossa-Nova)

PISTES N° 37 - N° 38

Identiques aux pistes N° 35 et N° 36 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Ex.13

*Note : Il est suggéré à l'instrumentiste d'explorer d'autres accords en lien avec la cadence II/V et de les pratiquer avec les pistes.***PISTE N° 39**

Phrases sur la séquence II/V/I - 1 phrase sur 2 mesures de 4/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant - Style swing.

PISTE N° 40

Identique à la piste N° 39 - Style latin (Bossa-Nova)

PISTES N° 41 - N° 42

Identiques aux pistes N° 39 et N° 40 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Note : Sur les pistes 39, 40, 41 et 42, le degré I a été ajouté à la cadence II/V. Il est suggéré à l'instrumentiste de créer ses propres phrases et accords sur ces pistes.

EXERCICES PRATIQUES

PISTE N° 43

Phrases sur la séquence II/V/I en mode mineur harmonique - 1 phrase sur 2 mesures de 4/4
Mouvement chromatique ascendant/descendant - Style swing.

Ex.14

a) 

b) 

c) 

d) 

PISTE N° 44

Identique à la piste N° 43 - Style latin (Bossa-Nova)

PISTES N° 45 - N° 46

Identiques aux pistes N° 43 et N° 44 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Ex.15

a) 

b) 


c) 

Le rythme ternaire


Le rythme ternaire (3 temps) est également très utilisé dans le style jazz. La piste N° 47 permet de s'habituer à la valse « jazzée ».


PISTE N° 47

Phrases sur les accords Maj et min7 - 1 phrase sur 4 mesures de 3/4 - Mouvement chromatique ascendant/descendant - Style jazz waltz.

Note : Jouer des croches blues. 

Ex.16

a) 

b) 

Les formules rythmiques ternaires

Voici quelques suggestions de formules rythmiques ternaires.

PISTE N° 48

Identique à la piste N° 47 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Ex.17

a) 

b) 

c) 

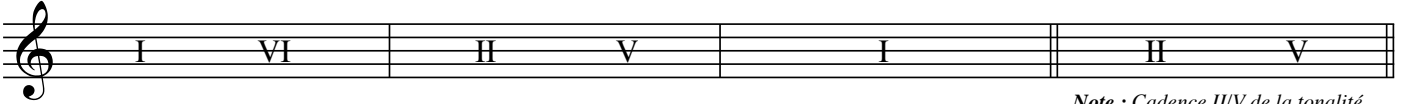
d) 

EXERCICES PRATIQUES

PISTE N° 49

Phrases sur la séquence I/VI/II/V - 2 temps pour chaque degré - 6 mesures de 4/4. La dernière mesure de chaque cadence (II/V) est jouée sur la tonalité suivante. Mouvement chromatique ascendant/descendant - Style swing.

EXEMPLE :



Note : Cadence II/V de la tonalité suivante.

Ex.18



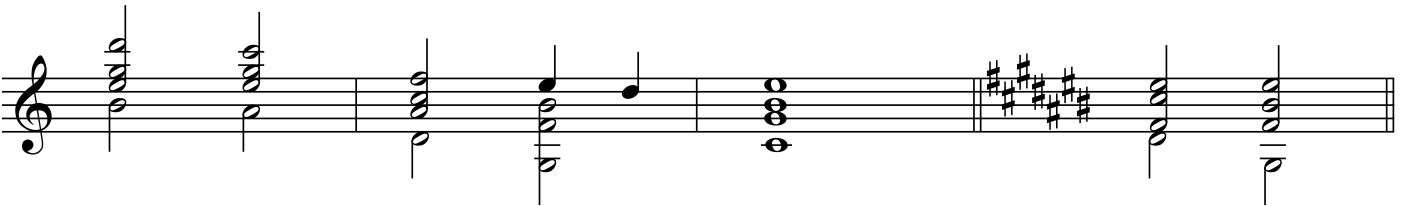
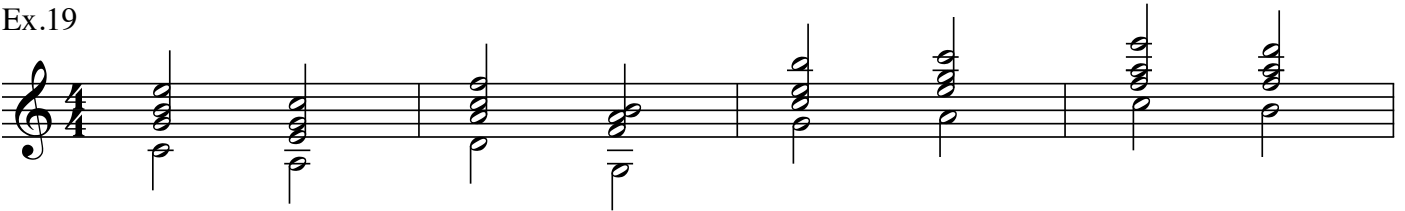
Note : II/V de la prochaine tonalité : C#.

Note : Il est suggéré à l'instrumentiste de construire ses propres phrases et de les pratiquer avec les pistes.

PISTE N° 50

Identique à la piste N° 49 - Pour le travail des accords avec basse et batterie seulement

Ex.19



Note : II/V de la prochaine tonalité : C#.

RÉPERTOIRE

CHAPITRE XXI

RÉPERTOIRE

Le répertoire

Le répertoire musical est très vaste en ce sens qu'il ne se limite pas uniquement aux compositions écrites, il inclut aussi des oeuvres transmises oralement de styles et de provenances diverses telles que le blues, la musique du monde, etc. Le fait de connaître le plus grand nombre de pièces de styles différents, permet d'avoir un répertoire varié.

Lorsqu'on choisit une pièce dans le but de la jouer, il est suggéré avant tout de l'écouter de nombreuses fois afin de la mémoriser auditivement ; une précieuse mise en condition pour le travail instrumental.

La version d'une même pièce peut varier (par son tempo et son style) d'une fois à l'autre, surtout dans le jazz. Il est donc suggéré d'écouter plusieurs versions d'une même pièce.

Le travail d'une pièce peut se diviser de la façon suivante :

1) **Section harmonique** : Compréhension et mise en application de différentes séquences d'accords.

La première étape est l'analyse du chiffrage harmonique et sa conversion en accords ; leurs noms, les divers choix de « couleur » ou de « tension », ainsi que leur application à partir des 5 patrons.

The diagram illustrates the conversion of Roman numerals to chord symbols and then to chord diagrams. It shows the progression V/IV - IV being converted to C7 - FMA7, and then to chord diagrams for C7 b9 #6 and FMA7 9.

Top row: Roman numerals V/IV and IV on a staff. A hand icon points to the right.

Middle row: Chord symbols C7 and FMA7 on a staff. A hand icon points down.

Bottom row: Chord diagrams for C7 b9 #6 and FMA7 9 on a staff. The diagrams show the notes and their positions on the strings.

2) **Section mélodique** : Compréhension et assimilation de la mélodie, mise en application de celle-ci avec les différents paramètres étudiés dans les chapitres précédents.

La première étape consiste à pouvoir jouer la pièce au complet dans au moins 2 registres différents en ayant choisi un patron de gamme à l'intérieur duquel la mélodie sera insérée.

3) **Section harmonisation de la mélodie** : Harmoniser la mélodie de façon à jouer la pièce en tant qu'instrument soliste. La plupart des paramètres de base sont réunis ; le rythme, le phrasé, l'harmonie et la mélodie. Pour ce faire, il faut d'abord bien avoir retenu auditivement la pièce mélodiquement. Par la suite, la jouer harmoniquement en gardant toujours la mélodie dans la voix la plus aiguë (*voir le chapitre de l'harmonisation*).

Le présent chapitre propose diverses pièces permettant de mettre en application les outils ayant été abordés tout le long de cet ouvrage.

RÉPERTOIRE

La plupart des pièces proposées en tant que répertoire sont des compositions originales, cependant, l'instrumentiste se doit d'aborder également toutes sortes de pièces existantes (standards de jazz, chansons, etc).

Rappel des consignes de travail

Pour l'harmonie

- 1^a Convertir le chiffrage harmonique de la pièce en accords et choisir les patrons et les voicings.
- 2^a Jouer les accords à la suite sur une pulsation lente.
- 3^a Atteindre progressivement la vitesse de la piste à l'aide d'un métronome.
- 4^a Jouer avec la piste avec basse et batterie (sans piano).


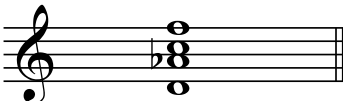
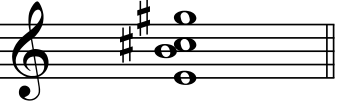



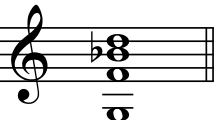
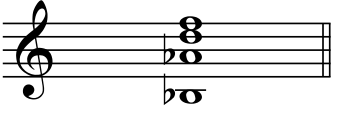
Pour la mélodie

- 1^a Jouer la mélodie écrite sur une pulsation lente en choisissant des patrons de gamme.
 - 2^a Atteindre la vitesse de la piste à l'aide d'un métronome.
 - 3^a Jouer avec la piste.
 - 4^a Inventer une improvisation sur les accords de la pièce, l'écrire (si cela est possible) et la jouer avec la piste.
- Pour certaines pièces à vitesse lente, essayer d'harmoniser la ligne mélodique et jouer sans la piste.

CHIFFRAGE/ACCORDS

Voici quelques équivalences des symboles que l'on peut retrouver dans le chiffrage des pièces.

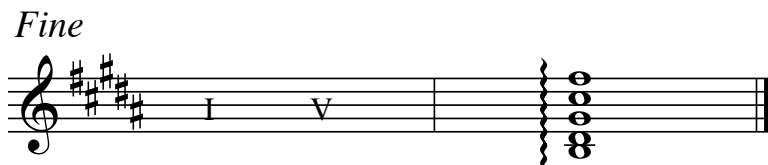
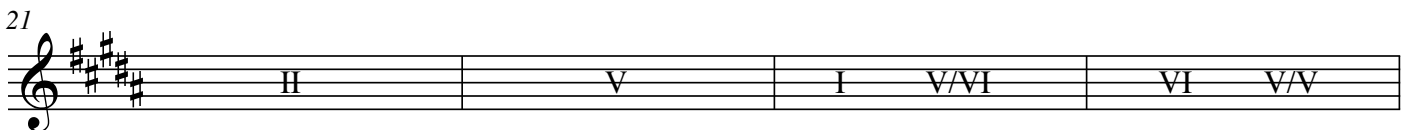
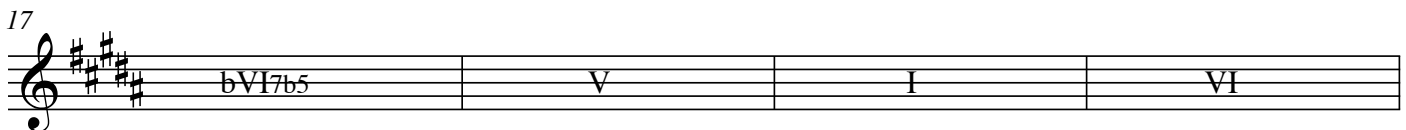
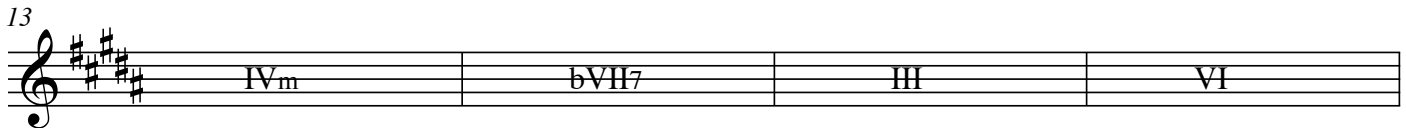
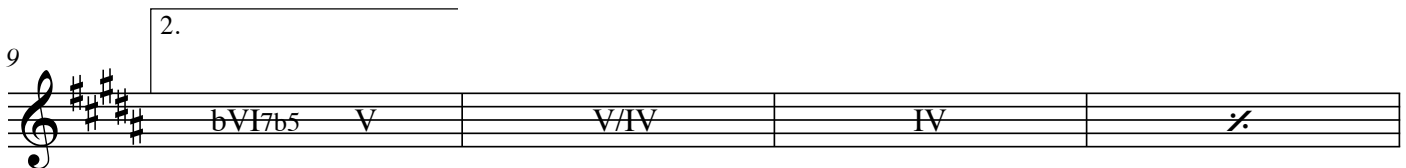
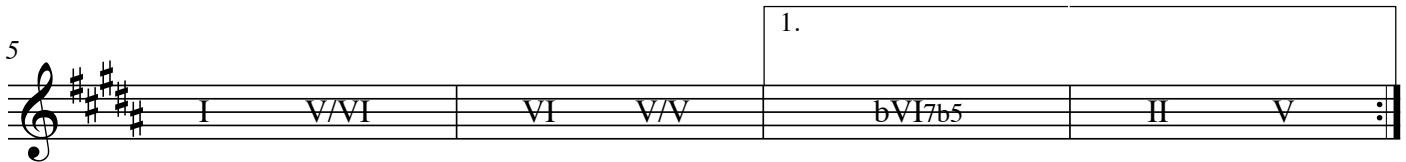
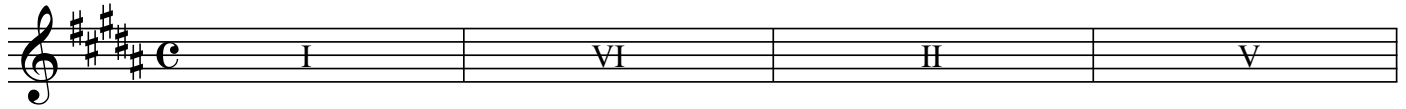
Note : Les exemples sont tous sur la tonalité de C.

D9	Dm7b5	E6
V/V 	IIIm7b5 	III(Maj)6 
		↑ <i>Note : Avec une 3ce Majeure.</i>
F#m7	Eb°	AbMaj7
#IVm 	bIIIIdim 	bVI(Maj)7 
		↑ <i>Note : Avec une 3ce Majeure.</i>
Gm7		Bb7
Vm 		bVII7 

Grand boulevard

Bouncy style

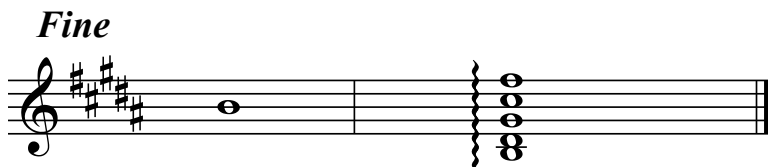
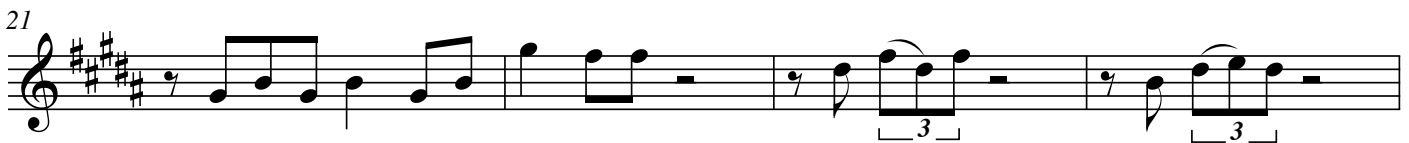
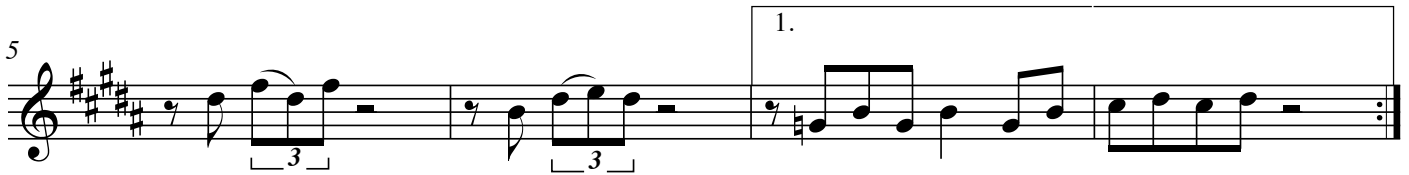
Roque Carbajo



Grand boulevard

Bouncy style

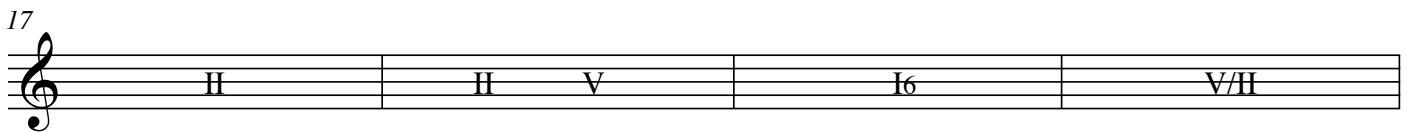
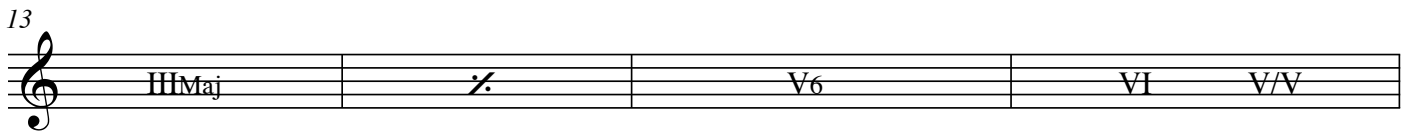
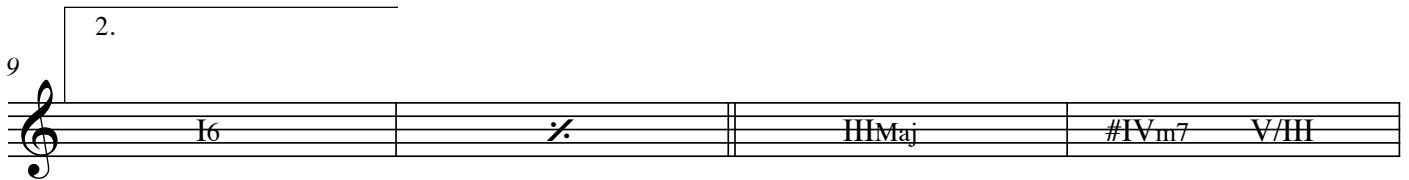
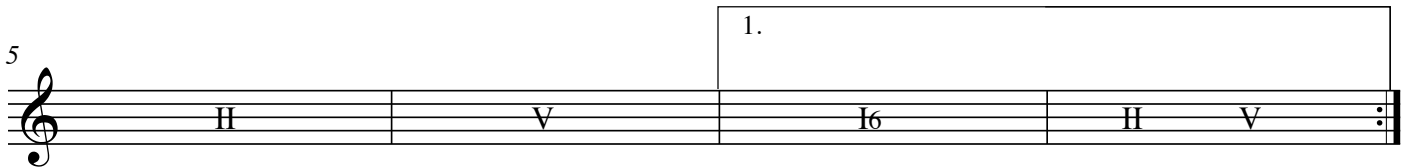
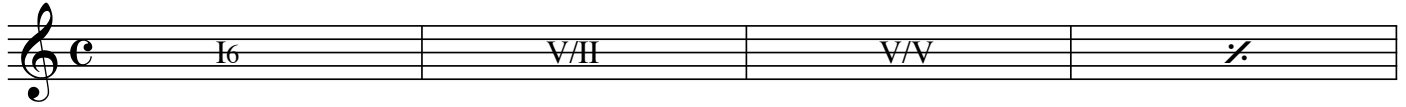
Roque Carbajo



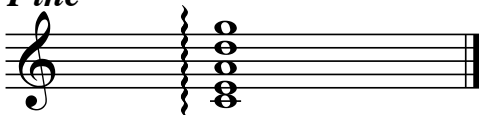
Old time

Jazz swing style

Roque Carbajo



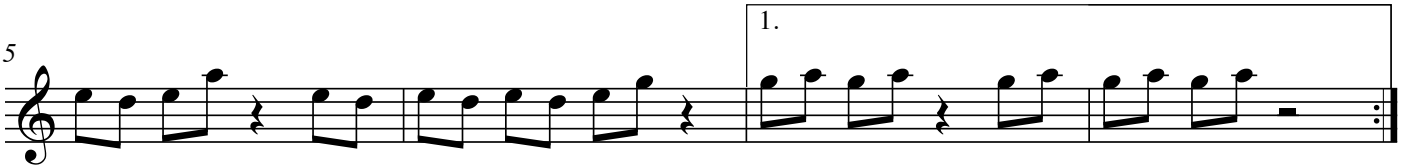
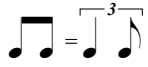
Fine



Old time

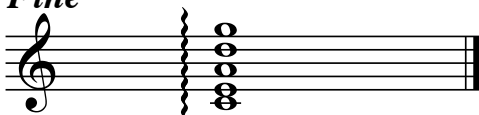
Jazz swing style

Roque Carbajo



D.C. répéter 2 fois au complet et Fine

Fine



Like you

Jazz waltz style

Note : Identifier les accords et les patrons, doigter et jouer avec la piste.

Roque Carbajo

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of 29 measures of music. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various chord symbols such as F#m, G, A, B, C, D, E, F#, G#, A#, B#, and C#. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and slurs. The accompaniment features a mix of chords and single notes, often with a steady rhythmic pattern. The piece concludes with the instruction 'al Fine' at the end of the 29th measure.

D.C. répéter 2 fois au complet et al Fine

Fine

The 'Fine' instruction is followed by a musical phrase consisting of a series of chords: F#m, G, A, B, C, D, E, F#, G#, A#, B#, and C#. The notation is in a treble clef and ends with a double bar line.

Sea blues

Funky style

Roque Carbajo

Note : La séquence est répétée 6 fois.

1) Patron de la gamme de A

2) de C

3) de Ab

4) de A

5) de C

6) de B

7) de F#

8) de F#

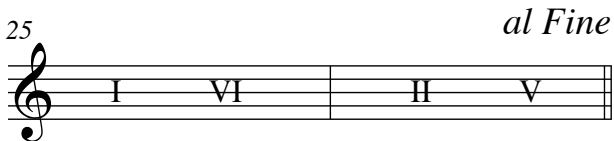
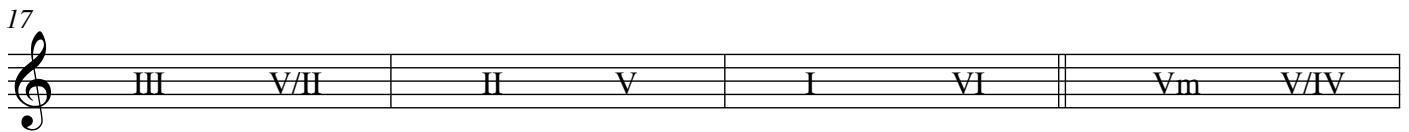
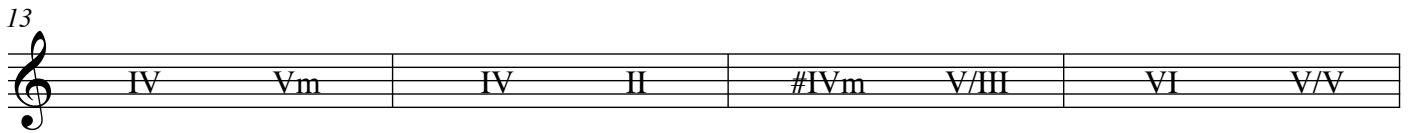
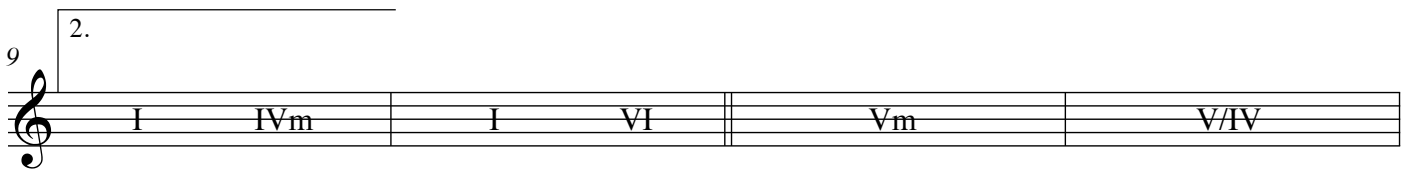
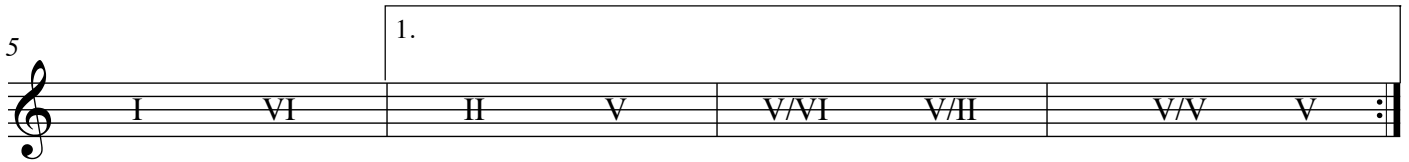
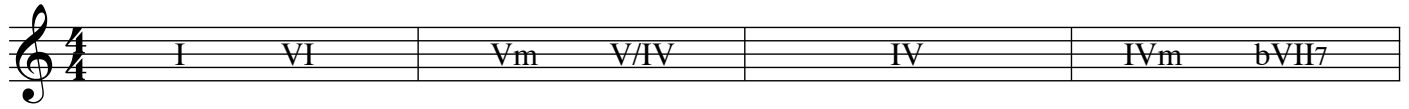
9) de C

19

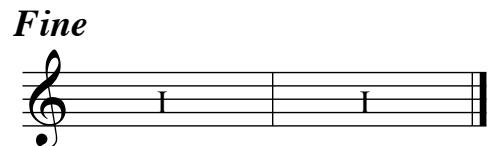
22

You and I

Roque Carbajo

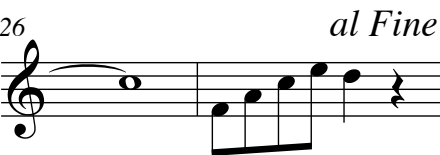
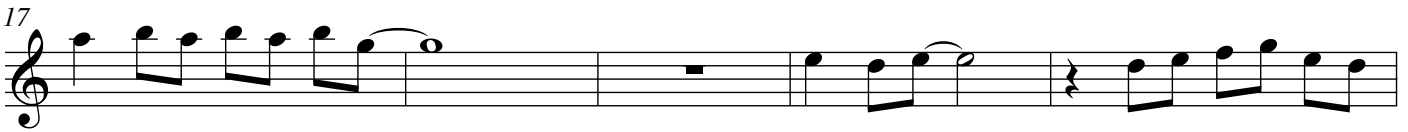
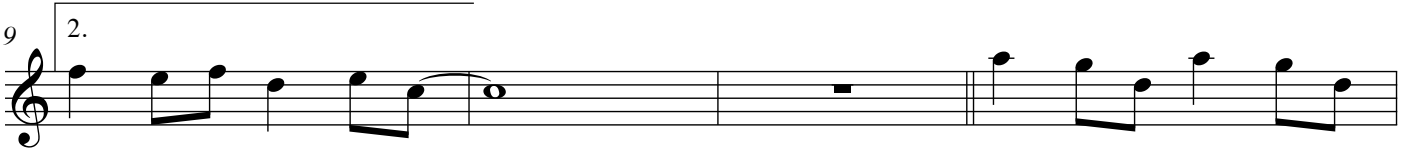
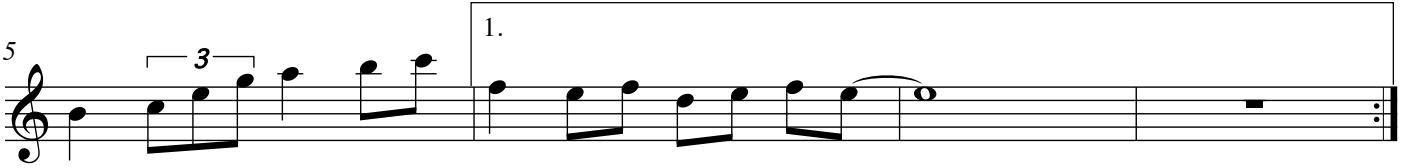
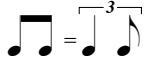


D.C. Répéter 2 fois
au complet
et *al Fine*.

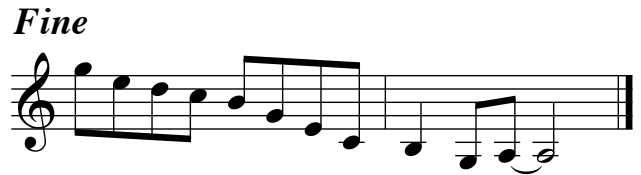


You and I

Roque Carbajo

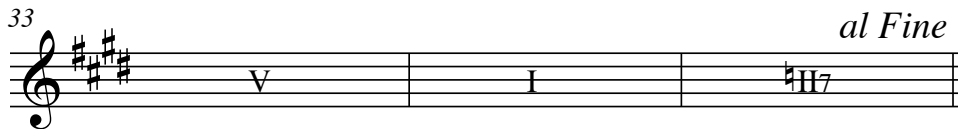
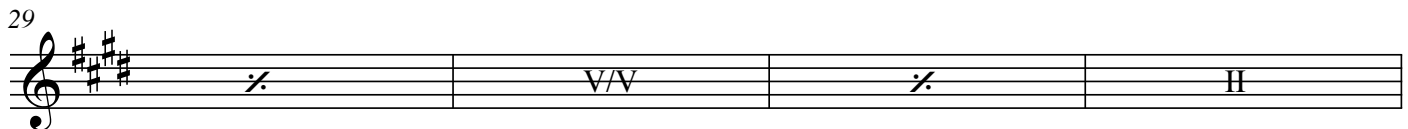
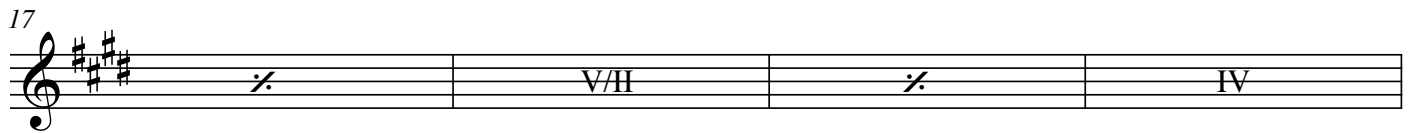
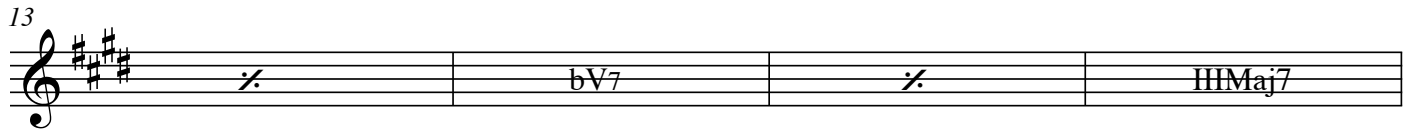
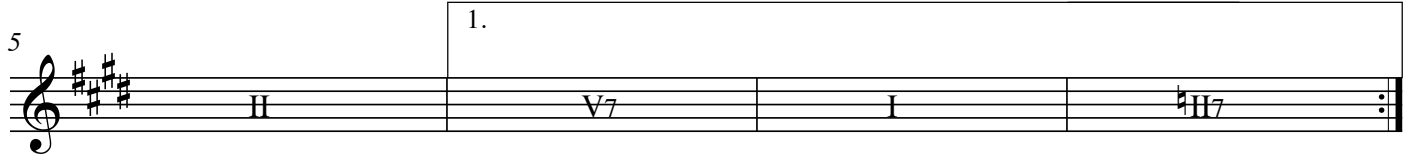


D.C. Répéter 2 fois
au complet
et *al Fine*.



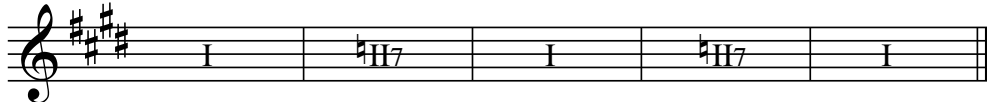
Pra você

Roque Carbajo



D.C. répéter 2 fois au complet et *al Fine*.

Fine



Pra você

Roque Carbajo

5

9

13

17

21

25

29

33

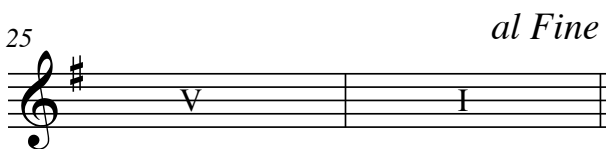
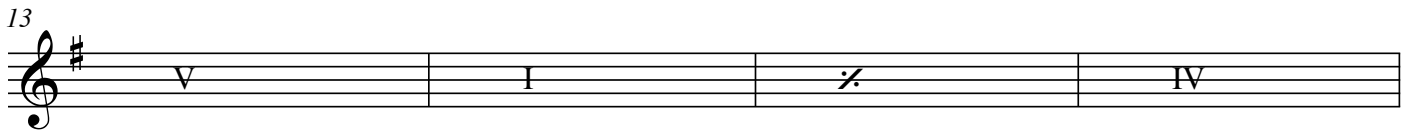
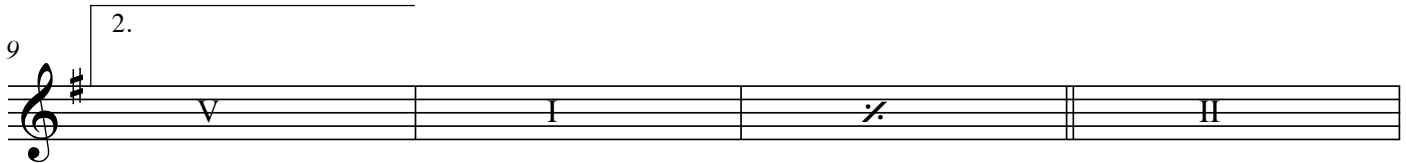
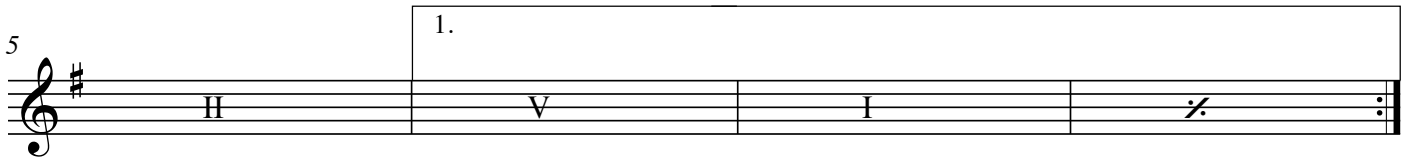
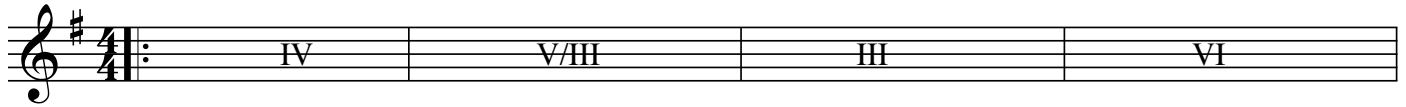
al Fine

Fine

Répéter 2 fois au complet et *al Fine*.

Prints in the sand

Roque Carbajo

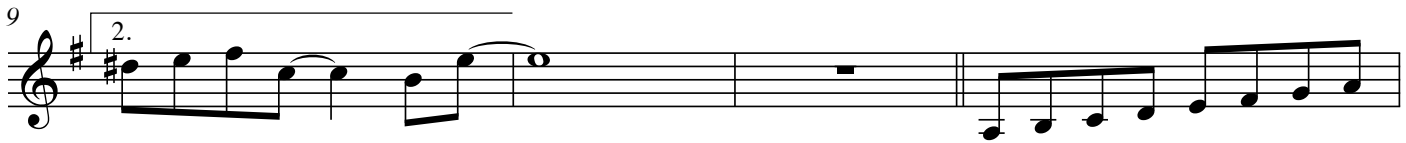
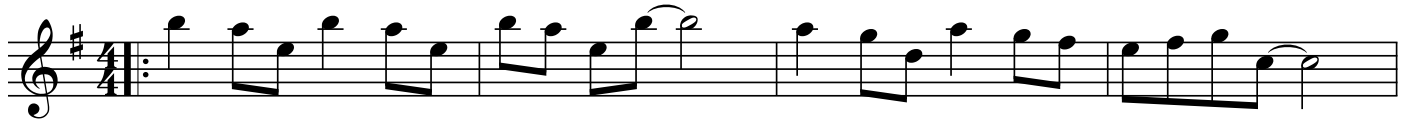
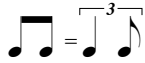


Répéter 2 fois la pièce
au complet et al Fine

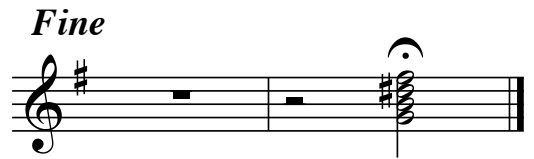


Prints in the sand

Roque Carbajo

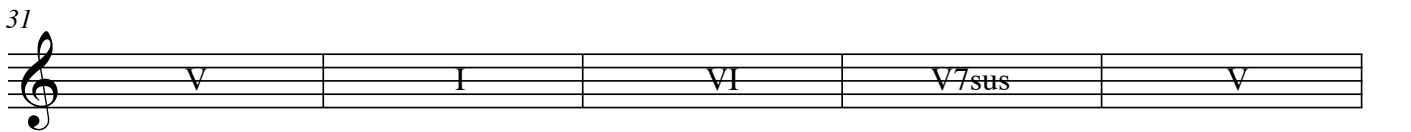
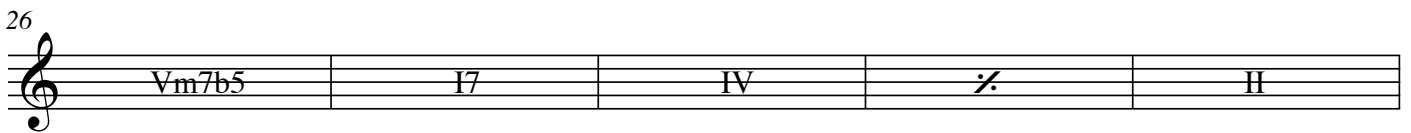
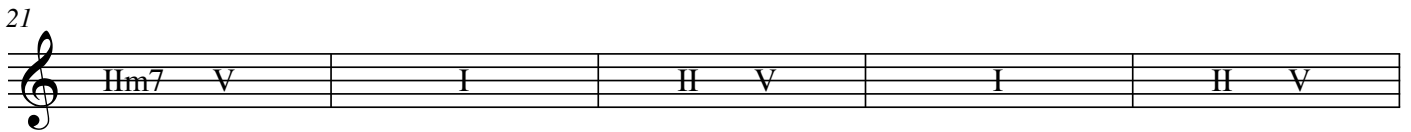
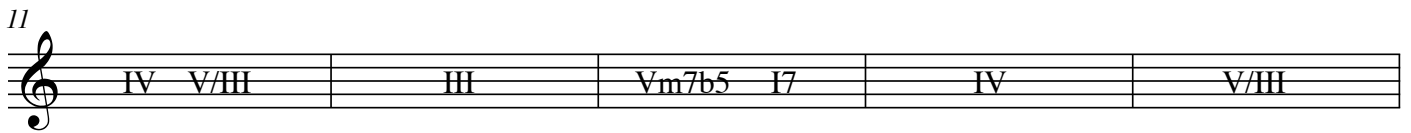
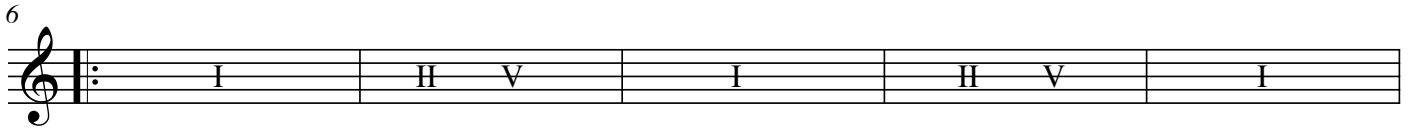
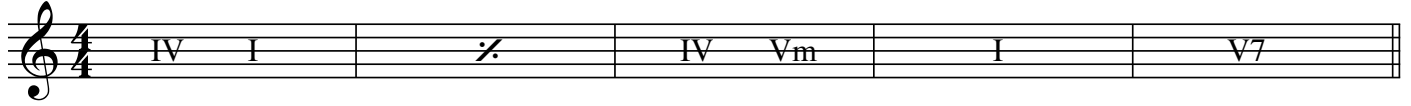


Répéter 2 fois la pièce au complet et al Fine

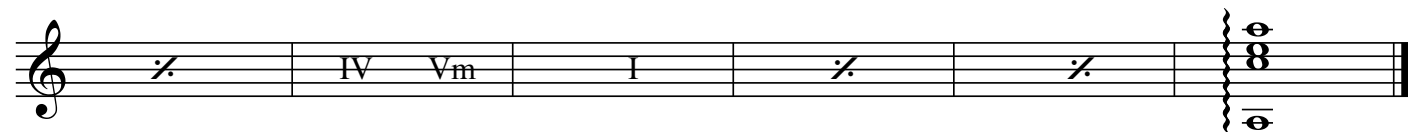


Brazilian morning

Roque Carbajo



Répéter 2 fois et *al Fine*

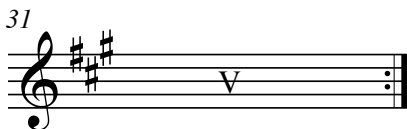
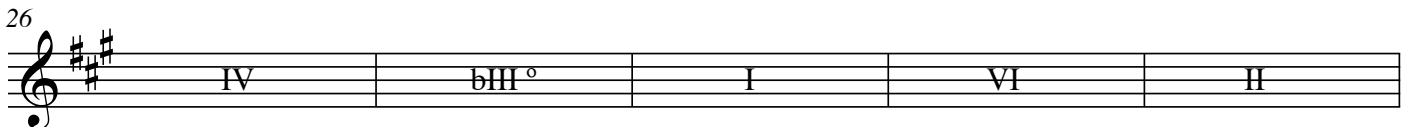
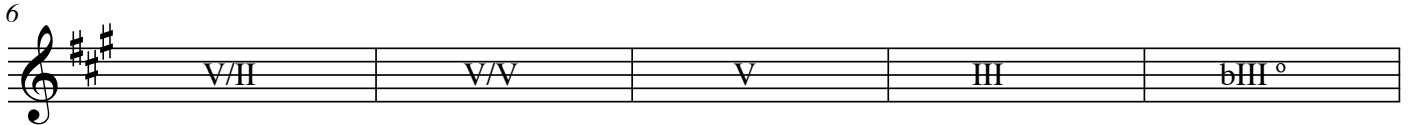
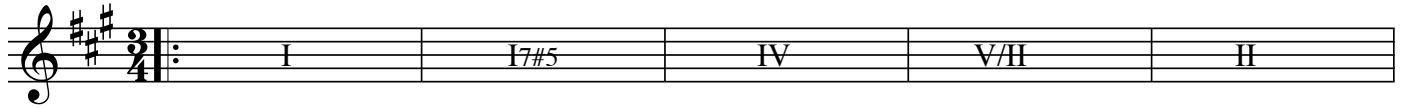


Brazilian morning

Roque Carbajo

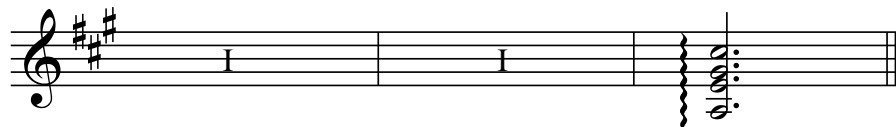
Hopefull

Roque Carbajo



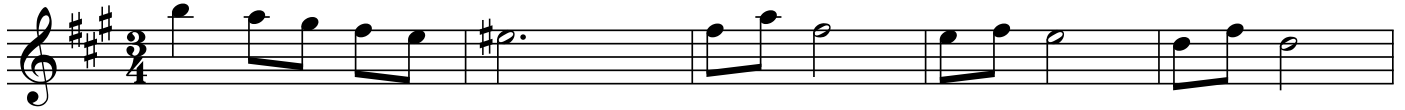
Répéter 2 fois au complet
et *Fine*.

Fine



Hopefull

Roque Carbajo



Répéter 2 fois au complet
et *Fine*.

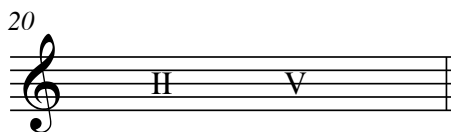
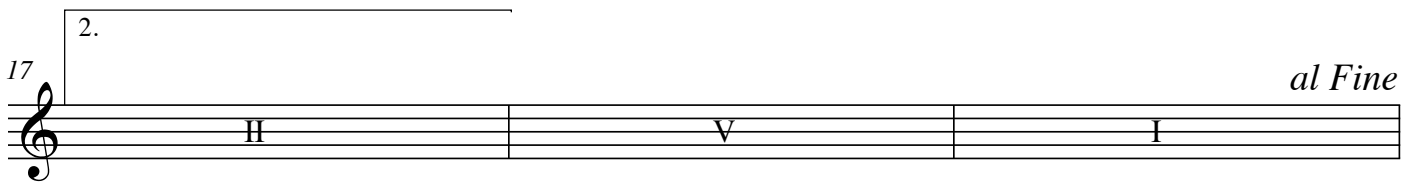
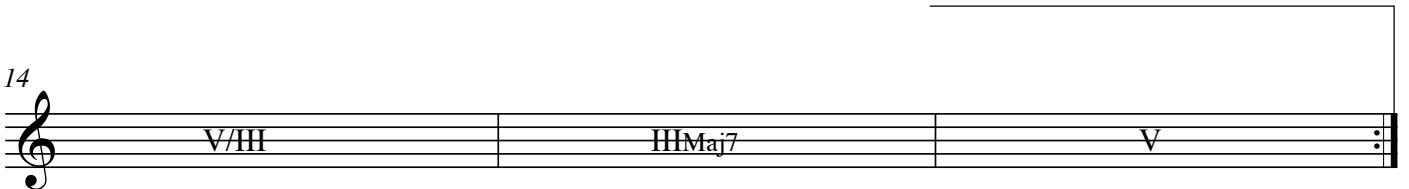
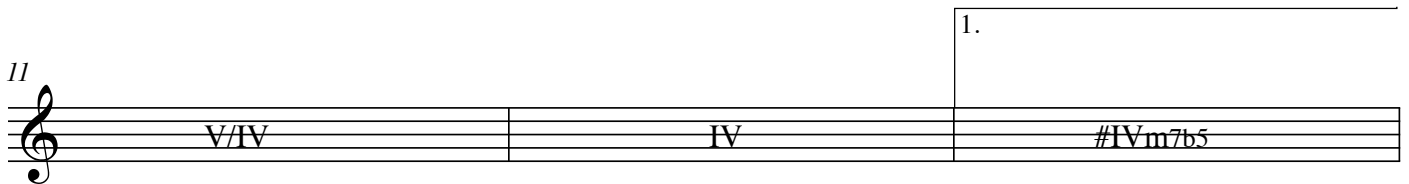
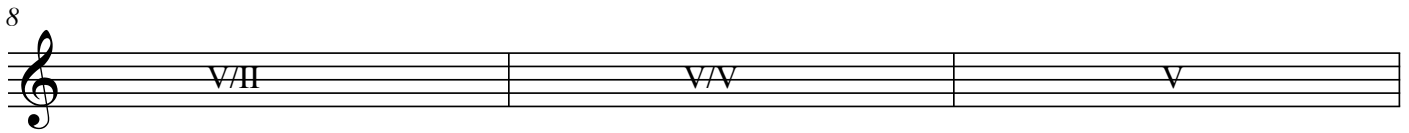
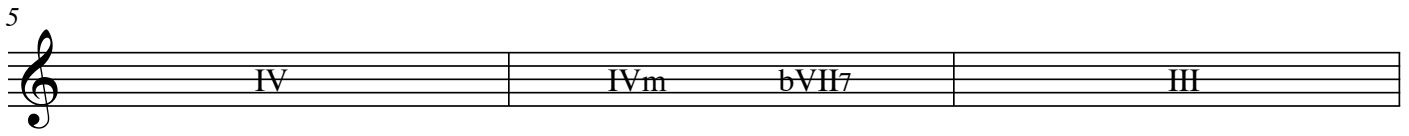
Fine



Vôcé

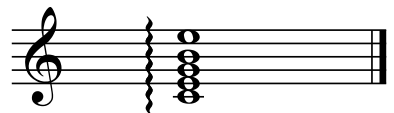
Latin style - Bossa-nova

Roque Carbajo



D.C. répéter au complet 2 fois e al Fine

Fine



Vôcé

Latin style - Bossa-nova

Roque Carbajo

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various slurs and accents.

5

Musical staff 2: Treble clef. The melody continues with quarter and eighth notes, including a measure with a whole rest.

8

Musical staff 3: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes, featuring several slurs.

11

Musical staff 4: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures.

14

Musical staff 5: Treble clef. The melody continues with quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of the staff.

17

Musical staff 6: Treble clef. The melody continues with quarter and eighth notes. A second ending bracket labeled '2.' spans the first three measures, and a third ending bracket labeled '3.' spans the next three measures. The staff ends with the instruction 'al Fine'.

20

Musical staff 7: Treble clef. The staff is mostly empty, with a few notes and rests, indicating a repeat of the previous section.

Répéter au complet 2 fois e al Fine

Fine

Musical staff 8: Treble clef. The staff contains a final chord with a fermata, indicating the end of the piece.

Vôcé

Improvisation

Roque Carbajo

3

5

8

11

14

17

al Fine

20

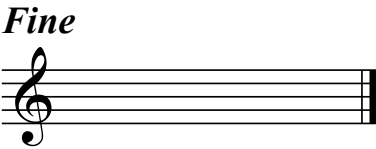
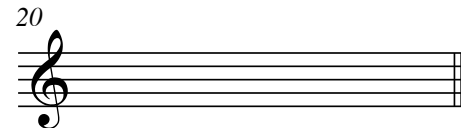
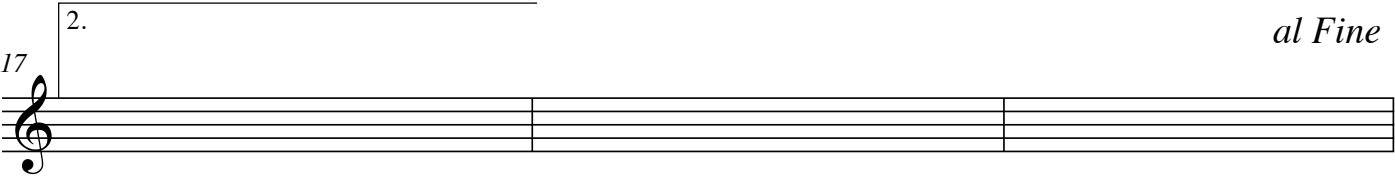
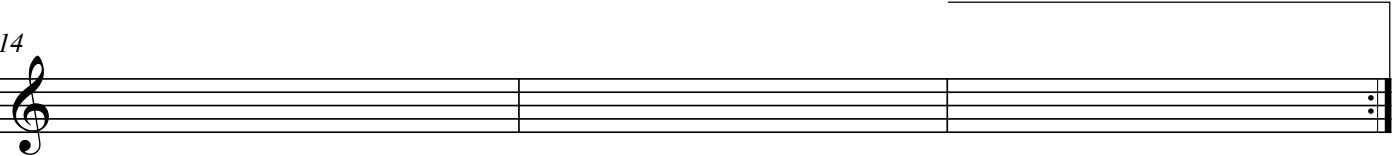
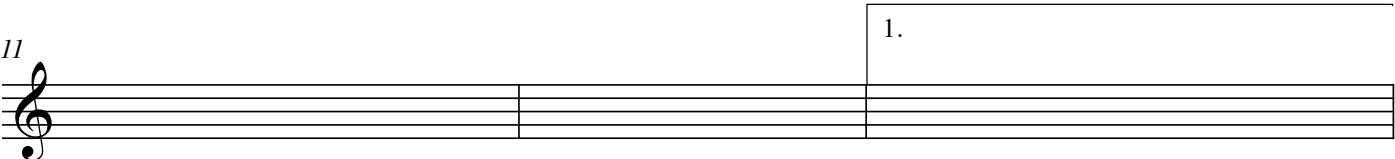
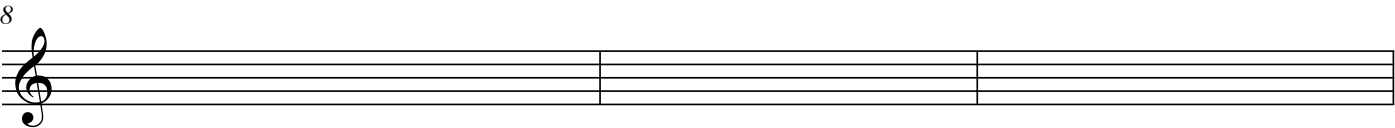
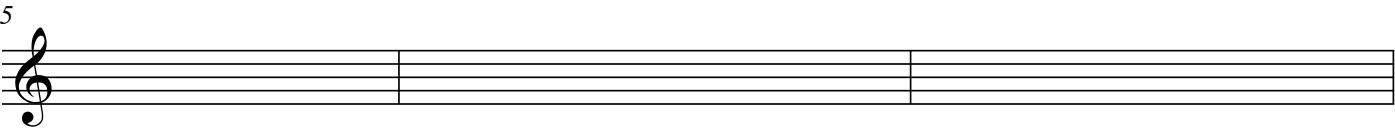
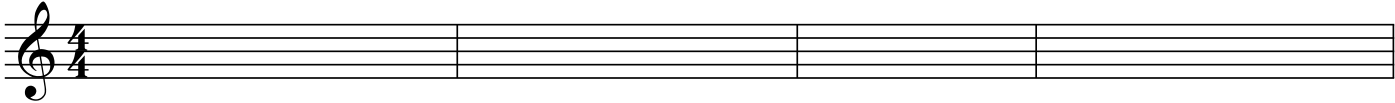
Répéter au complet 2 fois et al Fine

Fine

Vôcé

Improvisation

Créer et écrire votre propre improvisation et par la suite, jouer avec la piste.



REMERCIEMENTS

Je remercie tous ceux et celles qui m'ont soutenu et aidé pendant l'écriture et la réalisation de cette méthode.

Danièle F. Chouinard
Marie-Christine Chouinard
Roberto A. Godoy
Marie-Josée Roy
Claude Kauffmann
Francisco Montes de Oca

Le travail musical et pédagogique de Roque Carbajo
en format numérique est disponible chez Carlam musique.

www.roquecarbajo.com/fr/magasin

The musical and educational work of Roque Carbajo
in digital format is available at Carlam musique.

www.roquecarbajo.com/en/magasin

El trabajo musical y pedagógico de Roque Carbajo
en formato digital está disponible en Carlam musique.

www.roquecarbajo.com/es/magasin