

PETITS JEUDIS

Jazz
Club
Moulin's

4 FEVRIER & 3 MARS 88

Michel Poix

turn around
I < II < III < IV

accords

cadences

cellules

turn back

Anatole

gammes

I < II < III < IV
V < VI < VII < VIII

Majeur

I < II < III < IV

christophe

renversement

mineur

A.A.B.A.

Etacem

quartes

improvisation

LES CADENCES

Une cadence est à la musique ce que la ponctuation est à la littérature.

Il y a 7 cadences, ayant chacune une fonction à remplir.

Une cadence est une suite d'accords, définie par le mouvement de la basse de l'accord.

La cadence ponctue la phrase musicale, et procure une sensation à l'auditeur.

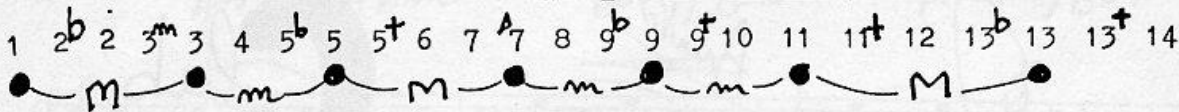
cadence parfaite.....: $V \rightarrow I$	: arrêt
cadence plagale: $IV \rightarrow I$	: arrêt définitif
cadence imparfaite...: $V \rightarrow I$	(est au 1er renversement): repos momentané
demi - cadence.....: $I \rightarrow V$	: phrase suspendue
cadence rompue.....: $V \rightarrow III$	: virgule, on continue
cadence suspendue.....: $IV; I, V; V \rightarrow I$	{ succession de cadences à repos momentané, puis cadence parfaite.....: suspens ... et repos
cadence évitée.....: $V \rightarrow VI^m$ ($I = VI^m$)	: ... "ouverture sur ailleurs

(les cadences "rompues" et "évitée" sont dites "modulantes", parcequ'ouvrant la porte à une autre tonalité, ... ou gardant la même !)

En jazz, les cadences sont autant de poteaux indicateurs, de repères dans la phrase musicale.

RAPPEL :

L'accord est construit ainsi : c'est un empilement de 6 tierces majeures et mineures dans l'ordre suivant :



Exemple en tonalité de C : { 1 3 5 7 9 11 13
C E G B D F A

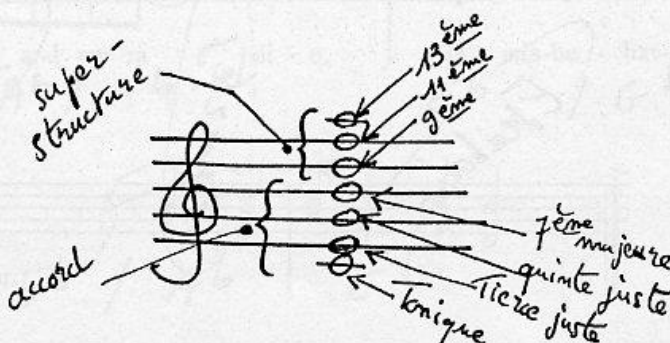
A noter que l'ordre des tierces c'est précisément : C, E, G, B, D, F, A, C, ...

On simplifiera pour dire que l'accord de C, c'est seulement C E G B, et D F A servira à une précision supérieure de l'accord de C, et sera nommé "accord de superstructure" (D F A = accord de Dm)

Reprenons la gamme de C majeure : (NB: la note C est à la basse, note B à l'aigu)

B	= 7ème degré	= sensible.....	= 7ème majeure
A	= 6ème degré	= sus-dominante	= sixte (=treizième à 1 octave supérieure)
G	= 5ème degré	= dominante	= quinte
F	= 4ème degré	= sous-dominante	= quarte (= onzième à 1 octave supérieure)
E	= 3ème degré	= médiate	= tierce
D	= 2ème degré	= sus-tonique ...	= seconde (= neuvième à une octave supérieure)
C	= 1er degré	= tonique.....	= fondamentale

Construisons les accords correspondants à chacun de ces degrés de la gamme de C majeur, selon l'empilement de tierces défini au début :



On devrait écrire :

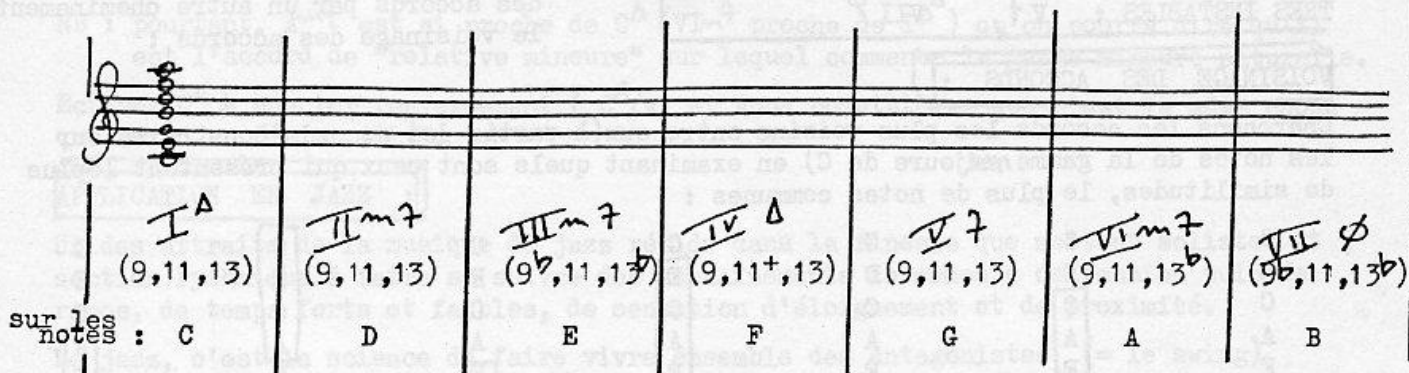
$C^\Delta(9,11,13)$ ou $C^\Delta 13$

mais on notera :

C^Δ

Pour l'étude harmonique en tonalité C, on dira : $C^\Delta = I^\Delta$

Construisez vous-mêmes (Do it yourself !) sur une portée la suite des accords bâtis sur les notes de la gamme majeure de C, et vérifiez par vous-mêmes qu'on obtiendra bien les résultats suivants :



La suite des accords construits sur la gamme majeure de C sera :

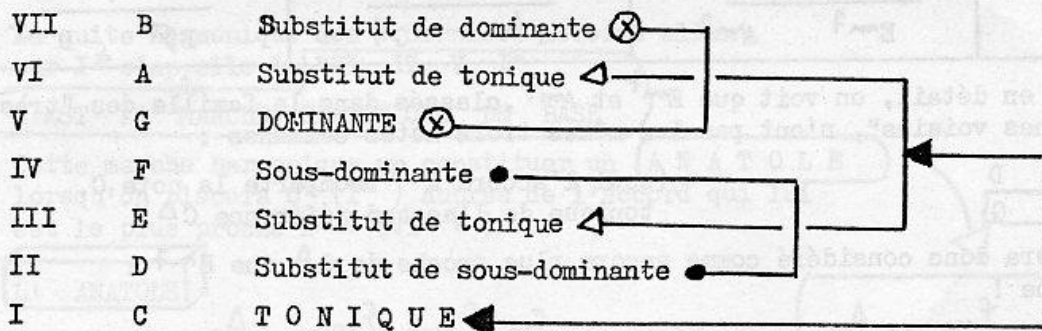
C^A D^{m7} E^{m7} F^A G⁷ A^{m7} B^ø etc

FONCTION DES ACCORDS :

Sans entrer dans les détails, il faut pourtant savoir que chacun de ces accords aura un pouvoir propre en fonction des notes qui le composent : chaque note a en effet (dans un accord précis et par rapport à la gamme considérée) un pouvoir attractif bien précis qui se combinera positivement ou négativement avec les autres notes des accords précédents ou suivants : c'est ainsi d'ailleurs que sera donnée cette impression de repos, de relance, d'arrêt, ... que nous venons de voir à propos des cadences.

C'est à partir de cette notion aussi que se définira la S T A B I L I T E d' un accord : le mouvement interne de ses propres notes engendrera le mouvement de l'accord.

Dans l'exemple suivant, si l'on sait (en tonalité C) que E (tierce) est quasi-égal à C et que G (quinte) ramène C à toutes forces, on comprendra pourquoi l'assemblage de C E G (avec C à la basse) désigne avec tant de poids le C qu'on nommera cet assemblage accord de C !



- ◁ C'est la base de la tonalite, un phare sur le roc ! Rien de plus stable
- ◁ accords n'ayant pas de 4ème degré (F) Très stables
- n'ont pas le 3ème degré (E) mais ont le 6ème (A) Instables
- ⊗ n'ont que le 3ème degré (E) commun avec C Très Instables

Autrement dit :

Référence	très stables	instables	Très instables
C	A ^{m7} E ^{m7}	D ^{m7} F ^A	G ⁷ B ^ø

(NB : un 1er clin d'oeil à la séance du 17 mars sur les substitutions : il est possible de substituer entre eux les accords stables, entre eux les instables, entre eux les très instables et on ne va pas s'en priver !)

Résumé : —
dans n'importe quelle tonalité, nous aurons :

STABLES : I^{Δ} , VI^{m7} , III^{m7}

INSTABLES II^{m7} , IV^{Δ}

TRES INSTABLES : $V7$, $\Delta VII \phi$

Abordons maintenant cette stabilité
des accords par un autre cheminement :
le voisinage des accords :

VOISINAGE DES ACCORDS :

Cherchons les accords les plus voisins entre eux (à partir des accords construits sur les notes de la gamme majeure de C) en examinant quels sont ceux qui présentent le plus de similitudes, le plus de notes communes :

G E C A F D B G E C C^{Δ}	G E C A F D B G E C D^{m7}	G D C A F D B G E C E^{m7}	G E C A F D B G E C F^{Δ}	G E C A F D B G E C $G7$	G E C A F D B G E C A^{m7}	G E C A F D B G E C $B \phi$
--	--	--	--	--	--	--

Puis, de chaque accord, ne retenons que ce qu'il y a de plus commun à l'accord de C^{Δ} :

B G E C C^{Δ}	C A F D D^{m7}	D B G E E^{m7}	E C A F F^{Δ}	F D B G $G7$	G E C A A^{m7}	A F D B $B \phi$
----------------------------------	------------------------------	------------------------------	----------------------------------	--------------------------	------------------------------	------------------------------

Trois familles de voisins se dégagent

Accord Référence	Très proches	Proches	Eloignés
Nombre notes communes	3	2	1
C^{Δ}	E^{m7} A^{m7}	F^{Δ} $G7$	$B \phi$ D^{m7}

En examinant plus en détail, on voit que E^{m7} et A^{m7} , classés dans la famille des "très proches voisins", n'ont pas les mêmes trois notes communes :

$$E^{m7} = \boxed{E} \boxed{G} \boxed{B} \quad D$$

$$A^{m7} = A \quad \boxed{C} \boxed{E} \boxed{G}$$

(seul l'accord A^{m7} comporte la note C, tonique de l'accord référence C^{Δ})

L'accord A^{m7} sera donc considéré comme encore plus proche de C^{Δ} que E^{m7} :
 A^{m7} est un intime !

En fonction de ce nouvel élément de classification, refaites le tableau et il apparaîtra ainsi :

Accord référence	Très proches	Proches	Eloignés
notes communes :	3	2	1
C^{Δ}	A^{m7} E^{m7}	F^{Δ} $G7$	D^{m7} $B \phi$
$\boxed{B}$ $\boxed{G}$ $\boxed{E}$ $\boxed{C}$	$\boxed{G}$ $\boxed{E}$ $\boxed{C}$ A	$\boxed{E}$ $\boxed{C}$ A F	$\boxed{C}$ A F D
	D $\boxed{B}$ $\boxed{G}$ $\boxed{E}$	F D $\boxed{B}$ $\boxed{G}$	A F D $\boxed{B}$

Maintenant on comprend mieux :

1 certaines substitutions possibles entre les accords "intimes" (C^{Δ} , A^{m7} , E^{m7})
càd : harmoniquement entre I^{Δ} , VI^{m7} , III^{m7})

2 les "impressions" que l'on avait en écoutant les cadences :

- a- calme et point final en écoutant C^{Δ} (I^{Δ}) exemple : cadence parfaite;
- b- envie d'écouter encore autre chose en percevant $G7$ ($V7$) : l'éloignement

de G7 invite à "revenir" à CΔ : exemple : demi-cadence ;
- sensation de rester dans le même cadre, mais en même temps d'aller un peu ailleurs : de G7 à Am7 (= V7 à VIIm7) exemple : cadence évitée (Am7 est en effet le substitut de CΔ, mais il n'est que le substitut) !!

NB : pourtant, Am7 est si proche de CΔ (VIIm7 proche de IΔ) qu'on pourra dire qu'il est l'accord de "relative mineure" sur lequel commence la gamme mineure naturelle.

Ecrivez C6 à son 1er renversement (C6/A) et vous constaterez que c'est la même chose que Am7 : C6 = Am7.

APPLICATION EN JAZZ :

Un des attrait de la musique de jazz réside dans la finesse que mettent solistes et section rythmique à faire se suivre des enchaînements de moments de tension puis de repos, de temps forts et faibles, de sensation d'éloignement et de proximité.

Le jazz, c'est la science de faire vivre ensemble des antagonistes (= le swing)

Ainsi, la cadence parfaite V→I nous conviendra à merveille puisqu'elle crée (avec G7) la plus grande instabilité (cf "fonction des accords") et un assez lointain éloignement (cf "voisinage des accords") pour engendrer pour l'oreille l'absolue NECESSITE de revenir à la stabilité sur la référence de tonalité qu'est l'accord IΔ (CΔ).

CYCLE DES QUARTES ASCENDANTES

Revenons à ce cycle des quartes ascendantes cher aux jazzmen (cf "gammes et modes" du 17 déc 87 par Jean BAZOLA) :

B E A D G C F (= l'ordre des bémols)

C étant l'objectif à atteindre dans notre exemple, plaçons le donc en fin de série afin de pouvoir terminer par lui :

nous aurons	F	B	E	A	D	G	C
en degrés	4ème	7ème	3ème	6ème	2ème	5ème	1er
en chiffrage harmonique :	IVΔ	ΔVII∅	IIIIm7	VIIm7	IIIm7	V7	IΔ
En accords(tonalité C) :	FΔ	B∅	Em7	Am7	Dm7	G7	CΔ

La suite harmonique des 4 derniers accords allant sur IΔ s'appelle le "VI, II, V, I"

C'EST LA MARCHE HARMONIQUE DE BASE

Cette marche harmonique va constituer un ANATOLE lorsqu'on placera CΔ (IΔ) auprès de l'accord qui lui est le plus proche Am7 (VIIm7)

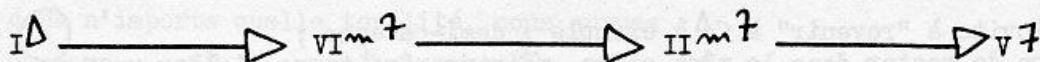
L' ANATOLE

cest donc : IΔ VIIm7 IIIm7 V7 càd : CΔ Am7 Dm7 G7

Et ainsi nous combinons :

- (a) cadences : l'Anatole est une demi-cadence I→V développée
- (b) fonction des accords : de I à V l'instabilité s'instaure de plus en plus,
- (c) accords voisins : on s'éloigne de plus en plus de la tonalité de base,
- (d) cycle des quartes et marche harmonique naturelle "VI, II, V, I" cf ci-dessus

L'anatole est vraiment très précieux :



La tonalité de base est d'abord bien ancrée dans l'oreille

Accord le plus proche de I^{Δ} , mais qui ouvre aussi d'autres horizons : il est dès maintenant permis de s'éloigner vers l'instabilité !

C'est le point le plus éloigné et le plus instable. Si rien n'est fait maintenant, on peut dériver on ne sait où !

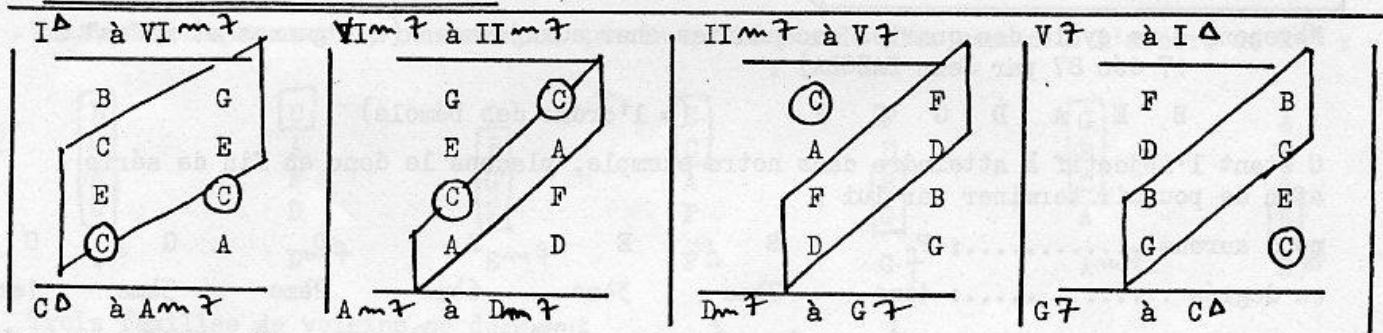
Il nous ramène à point nommé sur un terrain plus proche et bien moins instable. L'oreille a envie que ce parcours se poursuive jusqu'à retrouver la tonalité de base

Mais, toujours, il y aura 2 notes (au moins) qui relieront les accords entre eux lorsqu'on passera de l'un à l'autre : ce sont les "notes de passage" (cf séances du 17 mars et 12 mai)

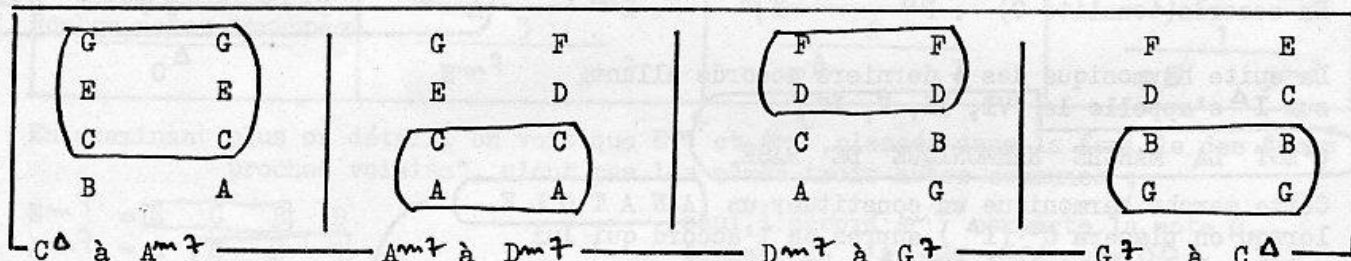
$I =$ 1er accord du début de morceau

Cette notion a son importance lorsqu'on travaille les renversements d'accords (càd lorsqu'on travaille une improvisation, ou pour accompagner) : la représentation graphique ci-dessous le démontre, et l'oreille acceptera mieux les passages.

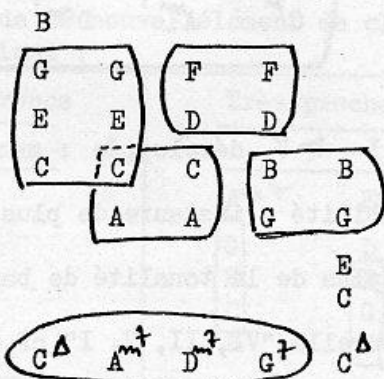
Notes communes dans l'Anatole :



La même chose, mais avec des "renversements d'accords" :



Ou encore, en "serrant" plus :



NB : la note C est commune à tous les accords (sauf sur $G7$, mais $G7$ appelle tellement fort C qu'on peut l'anticiper) l'improvisateur peut jouer C (et sa gamme majeure) sur un Anatole en C (clin d'oeil aux séances du 28 mai et suivantes !).

En jazz, on aura donc intérêt à bien repérer du premier regard sur une grille les formules suivantes :

- a VI, II, V, I (=suite ascendante de quartes) Exemples de morceaux construits et pensés sur cette structure : AUTUMN LEAVES et ALL THE THINGS YOU ARE.

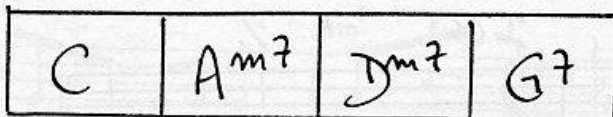
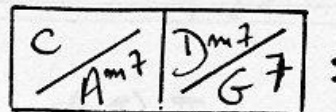
(b) I, VI, II, V = 14 ANATOLE

(6.)

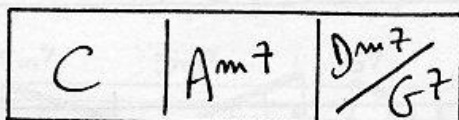
Exemples de cellules de 2 mesures d'Anatole :

Ain't Misbehavin { Mesures 1 et 2 (mes 1 & 2)
mes 5 & 6 (mais G = substitution tritonique de C)
mes 5 & 6 du pont
Honeydew : mes 5 & 6
Misty : mes 5 & 6.

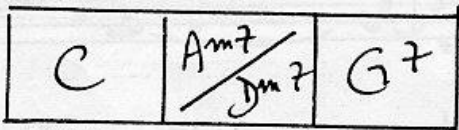
L'Anatole peut se présenter sous d'autres formes que



ou :



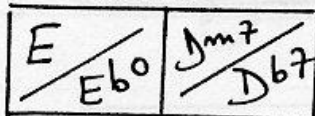
ou bien :



... etc ...

Mais, **ATTENTION**

la formule suivante est AUSSI un Anatole en C ! (alors qu'à "l'oreille" ça va "sonner" en une descente par 1/2 tons, ce qui est d'ailleurs l'effet recherché)



Comment en arrive-t-on là ?

Mais que font donc les Pouvoirs Publics !!!

Une légère anticipation à la séance du 17 mars pour répondre que c'est en partie par la méthode des accords de substitution (encore ?!)

I —————> III (cf accords voisins)

VI^{m7} —————> bIII⁰ (par le triton)

II^{m7} —————> reste II^{m7} (pourquoi pas ?)

V⁷ —————> bII⁰ (par le triton)

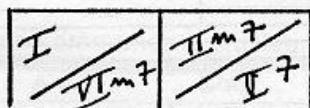
= C^b —————> E

= Am⁷ —————> Eb⁰

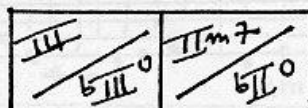
= Dm⁷ —————> Dm⁷

= G⁷ —————> Db⁷

d'où :



=

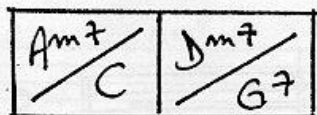


(à placer aux mes 31 & 32 d'un morceau afin de faire une jolie descente de cinq 1/2

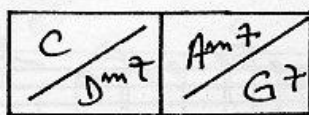
tons allant de la tierce majeure (E) à la basse de l'accord de tonique (C) du début de grille suivante: E, Eb, D, Db, C.

Mais, **ATTENTION**

encore à l'Anatole renversé



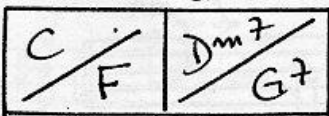
ou :



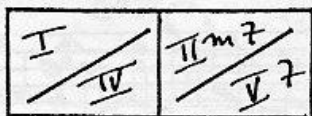
il s'utilise quand on veut produire un effet particulier (souvent pour "coller" à la mélodie).

Et **ATTENTION**

enfin aux Anatoles mixés à d'autres formules :



=



=

début en cadence plagale	fin en Anatole
--------------------------	----------------

voir MISTY, mes 31 & 32, en tonalité de Eb.

De toute façon, et dans tous ces cas d'espèces, on peut encore improviser sur la gamme de la tonique (C)

Donc : reconnaître l'Anatole, mais aussi { ses substitutions,
ses renversements,
ses mixages.

Aie, aie, aie ...! quand on pense que des fois ces formes se mélangent entre elles !

le "II,V,I" est une formule souvent rencontrée.

Elle s'insère, nous l'avons vu, harmonieusement dans l'Anatole.

Ces quelques exemples de phrasés sur le "II,V,I" en tonalité de C s'intégreront facilement dans un Anatole

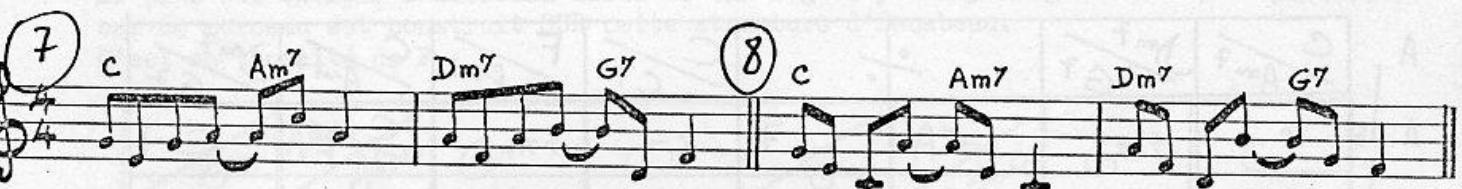
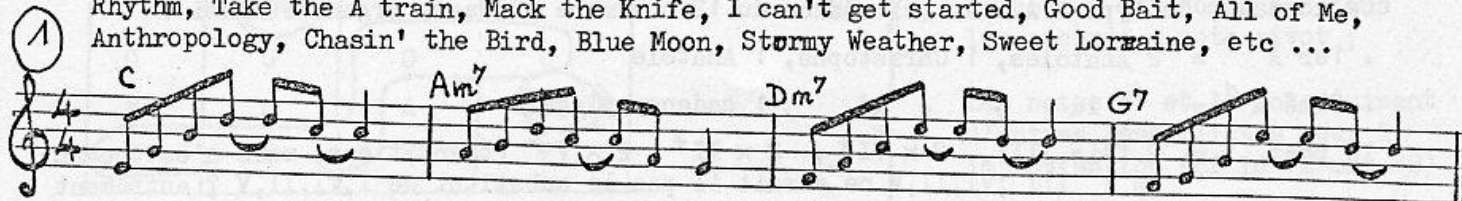
.... à vous de jouer !

II (Dm) I (G) I (G) %

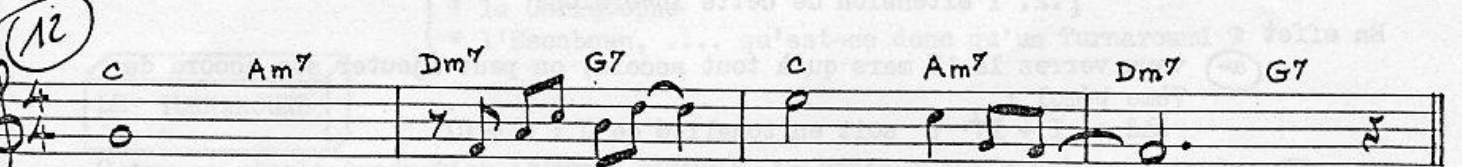
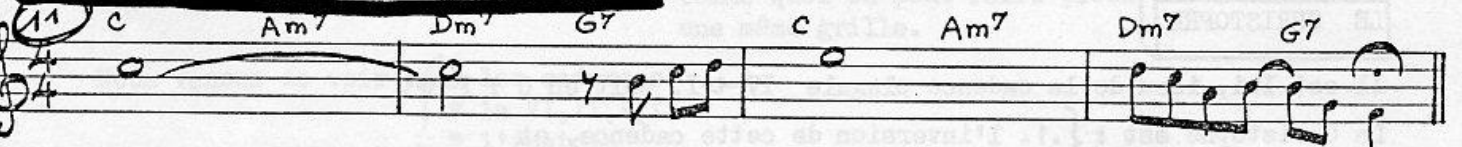
- ①
- ②
- ③
- ④
- ⑤
- ⑥
- ⑦
- ⑧
- ⑨
- ⑩

Voici quelques phrases possibles sur l'Anatole en C ; vous avez aussi les mélodies construites sur cette structure ; pistes de recherche sur : Ain't Misbehavin, I got Rhythm, Take the A train, Mack the Knife, I can't get started, Good Bait, All of Me, Anthropology, Chasin' the Bird, Blue Moon, Stormy Weather, Sweet Lorraine, etc ...

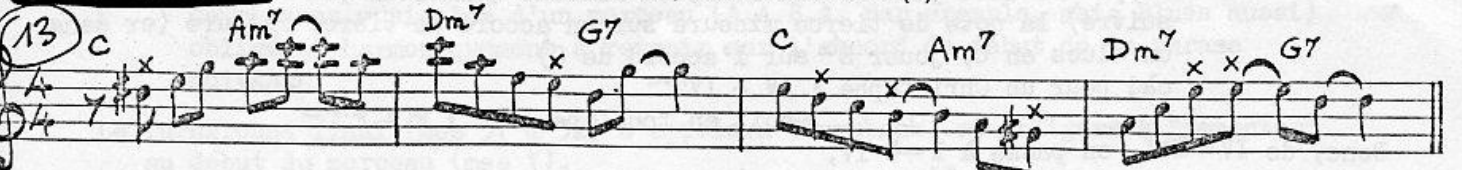
8



Utilisation de notes communes à plusieurs accords.



CHROMATISME Les notes étrangères sont marquées d'une croix (x).



L'Anatole peut donc désigner une cellule de 2 à 4 mesures, mais aussi un morceau entier
Ce morceau, de type A.A.B.A. (cf séance du 12 novembre 87) sera organisé ainsi :

- . 1er A = 2 Anatoles, 1 Christophe, 1 Anatole
- . 2ème A = id , id , 1 cadence plagale
- le pont = 2 fois III⁷, 2 x VI⁷, 2 x II⁷, 2 x V⁷ (tiens, tiens, mais c'est connu
ça ! III, VI, II, V ne serait-il pas le substitut de I, VI, II, V ? autrement
dit encore un Anatole, mais plus développé ? !!!)
- . 3ème A = idem que le 2ème A.

En chiffrage harmonique :

A	Anatole	Anatole	dis-tople	Anatole
A	id	id	id	Cadence plagale
B	III ⁷ /	VI ⁷ /	II ⁷ /	V ⁷ /
A	-	-	-	-

Soit, en tonalité de C :

A	C / Am ⁷	Dm ⁷ / G ⁷	/	C / C ⁷	F / Fm	C / Am ⁷	Dm ⁷ / G ⁷
A	-	-	-	-	-	C / F	C
B	E ⁷ /	/	A ⁷ /	D ⁷ /	/	G ⁷ /	/
A	-	-	-	-	-	-	-

Nous allons quitter le VI, II, V, I et l'Anatole dont la cellule-mère était la cadence parfaite V → I

LE CHRISTOPHE

Il est lui, issu de la cadence plagale IV → I, soit en C : F → C

Le Christophe est : { .1. l'inversion de cette cadence, et
.2. l'extension de cette inversion.

En effet :

- a- vous verrez le 17 mars qu'à tout accord, on peut ajouter son accord de 7ème bémol ;
càd : I + I⁷ ; soit en tonalité de C : C + C⁷

- b- Vous savez maintenant depuis la séance du 7 janvier sur le Blues qu'une tension supplémentaire peut se concevoir en faisant cohabiter (ou en faisant se suivre) la note de tierce mineure sur un accord de tierce majeure (ex dans un blues en C, jouer E^b sur l'accord de C)
càd pour un Christophe : IV + IV^m
soit en tonalité de C : F + F^m

Donc, de IV → I, on passe à I → IV,
puis à I, I⁷ / IV, IV^m

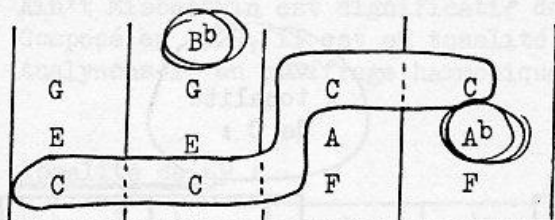
En grille harmonique:

I / I ⁷	IV / IV ^m
--------------------	----------------------

soit en tonalité de C :

C / C ⁷	F / Fm
--------------------	--------

On va rencontrer un Christophe dans Ain't Misbehavin (mes 3 & 4) avec, il est vrai, encore une substitution (G⁷ est substitué à E^b7)



- NB :
- la note C est commune à tous les accords = note-pivot ;
 - Les notes B^b et A^b introduisent d'autres possibilités pour l'improvisation (cf le 12 mai 88)

C → C⁺ → F → F^m

L' ESCABEAU

Sa fonction harmonique est, en partant de l'accord de la tonalité (I, càd C), d'amener l'accord mineur situé à un ton entier au-dessus de cette tonalité (II^m, càd D^m)

chiffage harmonique :

I	II ^m
---	-----------------

 tonalité de C :

C	D ^m
---	----------------

... et on sait que l'accord débutant sur la mesure suivante sera D^m : pratique, non ?

Exemple : Honeysuckle Rose, en tonalité de F :

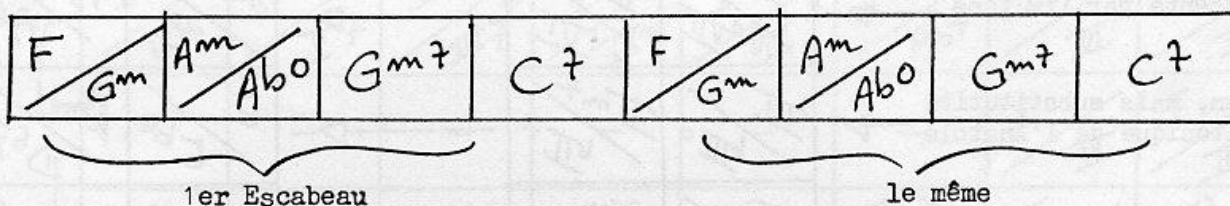
mes 7 & 8 :

F	G ^{m7}
---	-----------------

 qui nous ramènera à mes 9 :

G ^{m7}	C ⁺
-----------------	----------------

Le plus bel exemple d'Escabeau reste "I can't give you anything but love, baby" (1928) car ce morceau est construit SUR cette structure d'Escabeau. C'est en tonalité de F :



(cf grilles distribuées lors de la séance du 12 novembre 87)

(à noter que, même pas 10 ans après (en 1936) exactement la MEME grille (mais en tonalité de C) était reprise par 2 autres compositeurs pour former le morceau intitulé "Pennies from Heaven") ... comme quoi on peut faire plein de choses sur une même grille.

Nous venons de voir :

- * les cadences
- * le VI, II, V, I
- * l'Anatole
- * le Christophe
- * l'Escabeau, qu'est-ce donc qu'un Turnaround ?

LE TURNAROUND

Outre sa simple traduction (tourne autour), la réponse est simple et rapide : C'est une formule de 2 mesures à la fin de chaque 7ème et 8ème mesures de phrases musicales d'un morceau (A.A.B.A. par exemple, mais Blues aussi) obligeant harmoniquement à revenir sur l'accord de début de la phrase suivante.

Le Turnaround final (mes 31 & 32) s'appellera "Turnback" et obligera à "remonter" au début du morceau (mes 1).

Le Christophe est exclu du Turnaround qui, en général, est composé des formules suivantes :

- II, V, I
- Anatole
- Escabeau
- Cadence plagale
- suite de quartes
- descente par demi-tons,

en
chiffre
harmonique

en
tonalité
de C :

Sur la dominante (quinte) →	I	V ⁷	→	C	G ⁷
Idem + la seconde mineure ⁷ →	I	$\frac{II^m7}{V^7}$	→	C	$\frac{D^m7}{G^7}$
En Anatole →	$\frac{I}{VI^m7}$	$\frac{II^m7}{V^7}$	→	$\frac{C}{Am^7}$	$\frac{D^m7}{G^7}$
en montée de quartes →	$\frac{III}{II}$	$\frac{II}{I}$	→	$\frac{E^7}{A^7}$	$\frac{D^7}{G^7}$
en cadence plagale →	$\frac{I}{IV}$	I	→	$\frac{C}{F}$	C
en blues →	$\frac{I}{IV^7}$	$\frac{I}{V^7}$	→	$\frac{C}{F^7}$	$\frac{C}{G^7}$
descente par 1/2 tons →	$\frac{I}{A^7/VII}$	$\frac{VII}{VI}$	→	$\frac{C}{B}$	$\frac{B^b}{A}$
idem, mais substitution tritonique de l'Anatole →	$\frac{III}{bIII^o}$	$\frac{II^m7}{bII^7}$	→	$\frac{E}{Eb^o}$	$\frac{D^m}{Db^7}$
En Escabeau →	$\frac{I}{II^m}$	$\frac{III^m}{bIII^o}$	→	$\frac{C}{D^m}$	$\frac{Em}{Eb^o}$
Cadence plagale + Anatole →	$\frac{I}{IV}$	$\frac{II^m7}{V^7}$	→	$\frac{C}{F}$	$\frac{D^m7}{G^7}$

Voici maintenant un Turnaround apparemment plus simple, mais en fait plus difficile à négocier :

$$\boxed{I} \quad \boxed{\%} = \boxed{C} \quad \boxed{\%}$$

car, joué tel quel, ça "sonne creux" !

Habituellement placée en Turnback, cette formule fera l'objet d'un "arrangement oral" entre les musiciens de l'orchestre ; ils décideront collectivement de l'"embellir" en lui substituant une formule Anatole, Escabeau, etc ...
(cf le Turnback de Satin Doll ! !)

C'en est fini pour l'explication de ces formules harmoniques.

Oh, bien sûr, on arrive à vivre et à procréer sans savoir tout cela. ! ! ! !

Mais à la lumière de ces quelques pages, chacun comprendra que dans un morceau de jazz (ou lors d'une improvisation) aucune place n'est laissée au hasard (le hasard ne s'écrit pas sur une portée, ni sur une grille) !

Une grille, c'est une succession de cellules de mesures se suivant selon un ordre déterminé en fonction de l'effet recherché.

..... et si possible, atteindre le Beau !

Ain't Misbehavin est significatif de ce point de vue.

Composé en 1929, il est en tonalité de Eb.

Analysons-le en chiffrage harmonique (façon Berkley) après en avoir rappelé la grille Eb.

Tonalité de Eb :

A	$\frac{Eb}{C^m}$	$\frac{Fm7}{Bb7}$	$\frac{Eb}{G7+}$	$\frac{Ab}{Ab^m}$	$\frac{Eb}{Gb7}$	$\frac{Fm7}{Bb7}$	$\frac{G7}{C7}$	$\frac{F7}{Bb7}$
A	-	-	-	-	-	-	$\frac{Eb}{Ab}$	$\frac{Eb}{G7}$
B	C^m	$Ab7$	$F7$	$C7$	$\frac{Bb}{G7}$	$\frac{Cm7}{F7}$	$\frac{Bb}{C7}$	$\frac{F7}{Bb7}$
A	-	-	-	-	-	-	$\frac{Eb}{Ab}$	E^b

En chiffrage harmonique :

A	$\frac{I}{VI^m}$	$\frac{II^m7}{V7}$	$\frac{I}{III7+}$	$\frac{IV}{IV^m}$	$\frac{I}{bIII7}$	$\frac{II^m7}{Bb7}$	$\frac{III7}{IV7}$	$\frac{II7}{V7}$
A	-	-	-	-	-	-	$\frac{I}{IV}$	$\frac{I}{III7}$
B	VI^m	$IV7$	$II7$	$VI7$	$\frac{V}{III7}$	$\frac{VI^m7}{II7}$	$\frac{V}{VI7}$	$\frac{II7}{V7}$
A	-	-	-	-	-	-	$\frac{I}{IV}$	I

Par groupes de cellules de mesures.

A	Anatole 1	Christophe 2	Anatole 3	quintes ascendantes 4
A	5	6	7	cadence plagale 8
B	9: Accords pivots	10	11: Anatole	12 Faux Anatole
A	13	14	15	cadence plagale 16

Cellule 1 C'est un Anatole type en E^b , tonalité du morceau

Cellule 2 { L'accord $G7^+$ est une substitution de l'accord E^b7 de façon à ce que l'oreille écoute bien la différence de ces accords (le passage de la note A^b au G) ; sinon, c'est un beau Christophe !

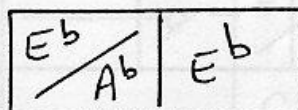
Cellule 3 { Même Anatole que cellule 1, mais l'accord G^b7 est la substitution par la quinte bémol (= substitution tritonique) à l'accord de C^m ; ce G^b7 est ici indiqué afin de ne pas répéter la cellule 1, et afin de mieux "coller" à la mélodie

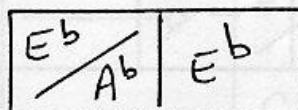
Cellule 4 { Montée classique de quartes, suivant l'ordre des bémols ($B, E, A, D, G, C, F, B^b, E^b, A^b, D^b, G^b, \dots$) Notez que dans ce cas, le dernier accord (B^b7) doit être la quinte de l'accord quivant (E^b), afin de continuer et conclure la montée de quartes.

Cellule 5 { idem cellule 1

Cellule 6 { idem cellule 2

Cellule 7 { idem cellule 3



Cellule 8 { La cadence plagale attendue était : , or l'accord de G^7 est introduit ici afin d'indiquer avec force qu'il est la V^7 de l'accord suivant qui est C^m , en même temps que la quinte de la note C (qui sera la note pivot de la mélodie pour les 4 mesures suivantes). On l'appelle accord de modulation, ou "accord modulant", car il introduit une autre tonalité (le pont va en effet être en tonalité de C^m , relative mineure de E^b) ;

Cellule 9 { Trois accords pivots vont se suivre sur les notes C et E^b qui leur sont communes, et qui reviennent en leitmotiv sur 4 mesures pour C et sur 3 mesures pour E^b ; la succession de ces accords ($C^m A^b7 F^7$) donnera l'impression de "monter", alors qu'en fait la mélodie reste fixement sur E^b, C !! Bien vu, non ?!

Cellule 10 { C'est 1* parcequ'il n'y a plus de E^b à la mélodie en mesure 4 du pont qu'il fallait l'accord C^7 et non plus C^m ,
2* mais surtout parcequ'il fallait préparer l'Anatole suivant par une note commune de passage : la $bVII$ de C^7 est B^b , et l'Anatole suivant est en ... B^b

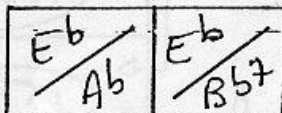
Cellule 11 Anatole classique en tonalité de B^b (quinte de la tonalité)

Cellule 12 { Anatole (faux) en E^b : E^b est remplacé par sa quinte (B^b) et on conclura par B^b7 , comme pour un réel Anatole en E^b ; (c'est ainsi que C^7 et F^7 peuvent être considérés comme des accords de montée de quarte, càd C, F, B^b pour aller sur E^b de la cellule 13); cette cellule est donc un hybride d'Anatole et de montée de quarte).

Cellule 13 { idem cellule 5, idem cellule 1

Cellule 14 { idem cellule 6, idem cellule 2

Cellule 15 { idem cellule 7, idem cellule 3

Cellule 16 { Cadence plagale parfaite instaurant le repos.
(NB : en jouant, on pourra remplacer la mesure 32 par :  car l'accord de B^b7 fera mieux "remonter" sur le E^b de cellule 1. Mais, pour arrêter le morceau, autant jouer comme indiqué.

... Et bravo Monsieur Fats WALLER !

Quant à vous, analysez ainsi les autres morceaux qui vous ont été proposés.
Je reste à votre disposition pour en discuter et ... Jouer.

Voilà ; on croit que c'est fini, et non ! cette étude ne concernait que la tonalité majeure ; l'Anatole mineur existe, on en a vu ! Voir page suivante.

En majeur, c'est simple : il n'y a qu'une sorte de gamme majeure.

En mineur, 3 solutions (donc 1 choix d'improvisation et 2 rejets) s'offrent à nous :
le climat tonal mineur peut être dépeint par les gammes de :

- * mineur naturel,
- * mineur harmonique, et
- * mineur mélodique ascendant,

ou par des gammes des modes majeurs (ex : le mode Dorien)

Pour saisir les différences, jouez une gamme majeure "x" sur un accord mineur "y" :

Jouez l'accord C^m , et faites les gammes suivantes :

- mineur naturel.....: C D E^b F G A^b B^b C
- mineur harmonique...: C D E^b F G A^b B C
- mode Dorien: C D E^b F G A B^b C

Sachez que les accords construits sur chacune des notes de ces gammes a les fonctions suivantes :

- . accords de mineur naturel....: C^m D^{ϕ} $E^b\Delta$ F^m7 G^m7 $A^b\Delta$ B^b7
- . accords de mineur harmonique : C^m D^{ϕ} $E^b\Delta$ F^m7 $G^7\flat$ $A^b\Delta$ B $\circ$
- . accords du mode Dorien.....: C^m7 D^m7 $E^b\Delta$ $F7$ G^m7 A^{ϕ} $B^b\Delta$

NB : sachez que en mineur naturel, vous pouvez improviser sur la gamme majeure dont la tonique sera la tierce mineure de l'accord de tonalité : tonalité C^m = gamme majeure de E^b

et qu'en adoptant le mode Dorien, vous pouvez improviser sur une gamme majeure dont la tonique sera placée sur le 7ème degré bémol de l'accord de tonalité : C^m7 = gamme B^b

L'Anatole mineur est plus rare, l'accord de quinte n'ayant pas véritablement de fonction de dominante comme en tonalité majeure. Il faudra donc certaines fois trouver des "solutions".

exemple : mes 1 & 2 de 'Round about midnight.

$E^b\Delta$ C^{ϕ}	F^{ϕ} B^b7
---------------------------	----------------------

Anatole mineur naturel

C^m $A^b\Delta$	D^{ϕ} G^m7
----------------------	----------------------

Anatole mineur harmonique

C^m $A^b\Delta$	D^{ϕ} $G^7\flat$
----------------------	--------------------------

Anatole mode Dorien

C^m7 A^{ϕ}	D^m7 G^m7
----------------------	------------------

.... et bien le bonjour d'Anatole !!!

AIN'T MISBEHAVIN

Fats WALLER
1929
Andy RAZAF

No one to talk with,
 E^b / C^m

all by my - self,
 F^m7 / B^b7

No one to walk with, but
 E^b / G^7+

I'm hap-py on the shelf,
 $A^b / A^b m$

Ain't misbe - hav-in',
 E^b / G^b7

I'm sav-in' my love for you.
 $F^m7 / B^b7 \quad G^7 / C^7$

I know for cer-tain,
 E^b / C^m

The one I love,
 F^m7 / B^b7

I'm thro' with flirt-in', it's
 E^b / G^7+

just you I'm think - ing of,
 $A^b / A^b m$

Ain't misbe - hav-in',
 E^b / G^b7

I'm sav - in' my love for you.
 $F^m7 / B^b7 \quad E^b / A^b$

Like Jack Horner
 C^m

in the cor-ner,
 A^b7

Don't go no - where
 F^7

What do I care,
 C^7

Your kiss - es
 B^b / G^7

are worth wait - in' for,
 $C^m7 / F^7 \quad B^b / C^7$

be - lieve me,
 F^7 / B^b7

I don't stay out late,
 E^b / C^m

don't care to go,
 F^m7 / B^b7

I'm home a-bout eight, just
 E^b / G^7+

me and my ra - di - o,
 $A^b / A^b m$

Ain't mis-be - hav-in',
 E^b / G^b7

I'm sav-in' my love for
 F^m7 / B^b7

you.
 $E^b / A^b \quad E^b$