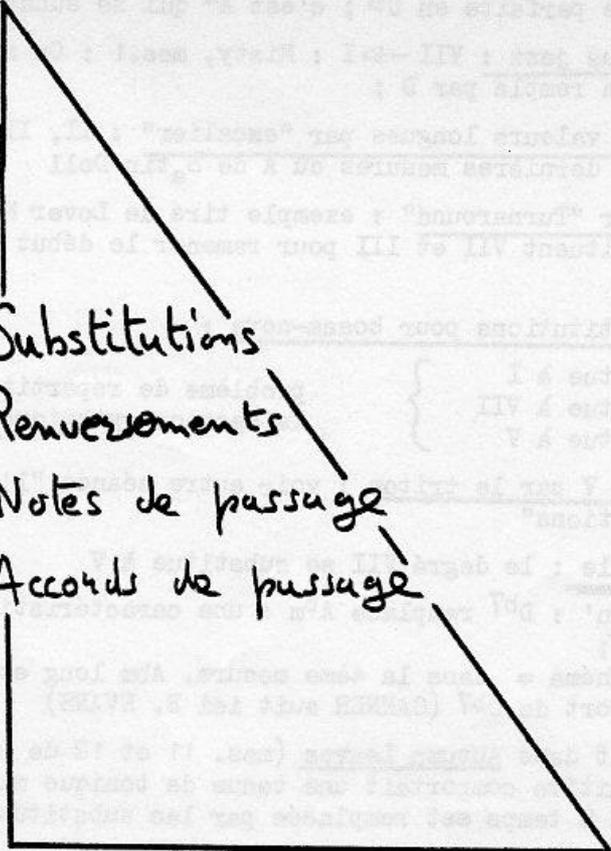


LES PETITS JEUDIS

17 mars 88
Jean BAZOLA



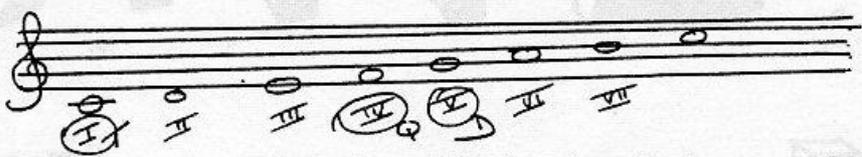
Substitutions
Renversements
Notes de passage
Accords de passage

Nous étudierons d'abord substitutions et renversements qui appartiennent au domaine de l'harmonie ; puis nous nous pencherons sur les notes de passage qui n'appartiennent pas à celui-ci.

A SUBSTITUTIONS

- 1°) terme de technique pianistique = remplacement d'un doigt par un autre, d'une main par une autre, usage de la pédale droite en piano accoustique qui se substitue à celui des doigts.
- 1°) Terme d'harmonie : seul ce sens nous interesse. La substitution d'accords crée un effet de surprise, d'inattendu. On pourrait rapporter cette notion de substitution d'accords à celle d'accord par emprunt de J Ph RAMEAU; dont on reparlera en 3ème partie.

Rappel des degrés de la gamme :



Les degrés I, IV et V sont appelés degrés primaires ou "forts" de la gamme : (tonique T ; dominante D et quarte Q)
 On peut substituer à ces accords I, IV et V les accords dits de substitution, ou degrés secondaires, ou "faibles" : II, III, VI et VII.
 Voici quelques exemples :

****** Dans le respect de la grille :

- 1- Substitution classique du degré I par le degré VI (VI → I)
 On attend avec I la conclusion par cadence parfaite ; c'est la cadence rompue qui la remplace.
 Exemple : O. PETERSON dans HALLELUYA TRAIL : on attend F^Δ et c'est D^m qui arrive !
 autre exemple : Monty ALEXANDER dans The Entertainer (12ème m) : on attend la cadence parfaite en C^Δ ; c'est A^m qui se substitue à C !
- 2- Substitution plus jazz : VII → I : Misty, mes.1 : On attend la tonique E^b et O. PETERSON la rempla par D ;
- 3- Substitution de valeurs longues par "escalier" : II, III → I
 exemple : les 2 dernières mesures du A de S_{atin} Doll
- 4- Substitution par "Turnaround" : exemple tiré de Lover Man : à la tonique I (=F) se substituent VII et III pour ramener le début du A avec une mesure de E^b et A⁷
- 5- accords de substitutions pour bossa-nova :
 III⁹ se substitue à I
 bIII⁹ se substitue à VII
 bII se substitue à V
 } problème de répartition dans la section rythmique.
- 6- substitution de V par le triton : voir autre séance "l'art de résoudre quelques résolutions"

****** En "violant" la grille : le degré VII se substitue à V

- a- Ain't Misbehavin' : D^{b7} remplace A^bm : une caractéristique du style inventé par Bill EVANS ;
 - b- Misty : même schéma = dans la 4ème mesure, Abm long et faible se substitue l'accord plus fort de D^{b7} (GARNER suit ici B. EVANS)
 - c- exemple éclatant dans Autumn Leaves (mes. 11 et 12 de la partie B) : l'harmonie primitive comportait une tenue de tonique mineure (Cm) ; cette longue tenue de 8 temps est remplacée par les substitutions suivantes :
 Cm // triton de F = B // Bbm7 // triton de E^b = A //
- Cet exemple va nous entraîner, vu son importance, vers le domaine des accords

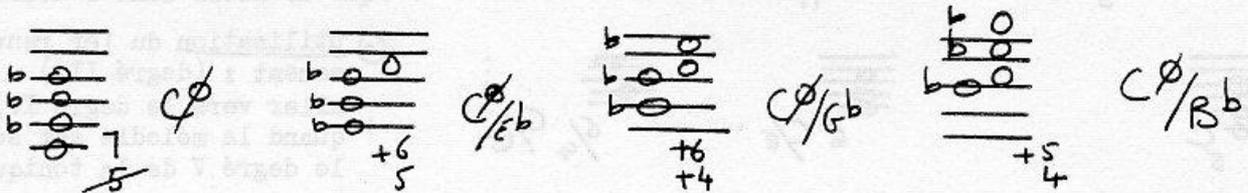
Une basse "intelligente" connaît parfaitement les 3 gammes construites sur les accords de 7^o car il y a ici d'excellents effets à tirer :

pour F^o, Ab^o, B^o, D^o = F G Ab B^b B D^b D E F

pour Eb^o, G^{bo}, A^o, C^o = E^b F G^b Ab A B C D E^b

pour E^o, G^o, B^o, D^{bo} = E G^b G A B^b C D^b E^b E

3^o) les accords de 7^{ème} sensible (5) ou demi-diminué (ø) composés d'une tierce mineure, une tierce mineure et une tierce majeure.



Etat fondamental 1er renversement 2ème renversement 3ème renversement

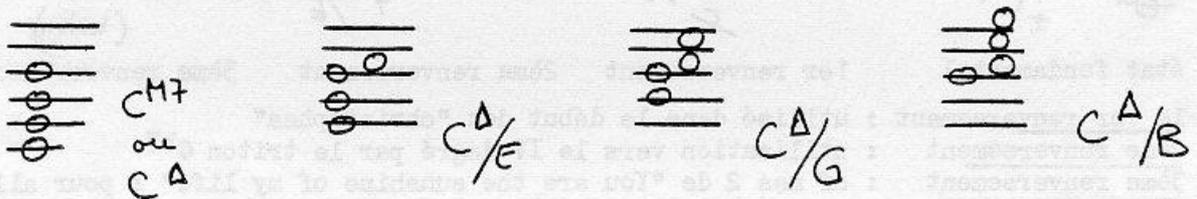
Utilisation : jour un rôle de pivot dans des tonalités mineures

1er exemple tiré de Body & Soul, de J. GREEN : pour aller de la mes.5 (Ebm7) à la mes.7 (Bbm7) Cø joue le rôle de pivot de degré II entre Ebm7 et F pour retomber sur Bbm7 (pivot de degré II par rapport à Bbm7, on peut donc remplacer Fø qui suit par le triton B et retomber aussi sur Bbm7).

2ème exemple tiré Round 'bout Midnight de Th. MONK, sur le pont, mes 1 : on vient de Ebm ; puis Cø (sur mes.1 de B) permet comme 2ème degré d'une gamme de Si^b de passer de Ebm à B^b par F⁷ 9^b.

4^o) les accords de 7ème majeure : M7 ou Δ :

Ils n'appartiennent pas à l'harmonie consonnante classique qui jugeait dissonnant l'audition du I et du VII degré majeur dans le même accord de tonique. Le VIIème degré n'était acceptable que dans l'accord de dominante qui devait précéder l'accord de tonique (exemple = Sol, Si, Ré, Fa suivi de Do, Mi, Sol, Do, mais jamais Do et Si émis dans le même accord de tonique).



Etat fondamental 1er renversement 2ème renversement 3ème renversement

Utilisation constante dans le jazz moderne ; l'utilisation simultanée d'une tonique et d'une sensible qui appartiennent "classiquement" à une gamme de dominante, crée un climat indéfinissable (cf "Naïma" de COLTRANE qui "conclue" sa 1ère phrase sur un accord de AbΔ ; cf "Misty" d'E. GARNER sur un accord de EbΔ , etc...)

Il y a là une alliance de l'impossible : la solidité de la tonique et l'instabilité de la sensible.

Utilisation : surtout à l'état fondamental qui sépare tonique et sensible au maximum ; les 1er et 2ème renversements sont peu usités : le 1er présente une ambiguïté avec l'accord du III degré mineur et Si Do sont trop dissonnants, et le 2ème ressemble trop au 2ème renversement de l'accord de tonique avec une mauvaise dissonnance Si Do.

Par contre, le 3ème renversement (CΔ/B) allié à la marche rythmique C, B^b, A^b, G (flamenco issu du mode phrygien) a connu un grand succès avec Chick COREA. Le frottement Si Do est supportable car la 1ère note (SI) agit comme une appoggiature affirmant la tonique (Do) et est d'un effet remarquable parceque nouveau en jazz moderne.

III Les accords de 9ème

1^o) 9ème majeure de dominante :

Etat fondamental	1er renversement	2ème renversement	3ème renversement	4ème renversement

Utilisation :

fréquente à l'état fondamental, souvent associé avec une sixte (ici La). Le 1er renversement est utilisé en partie dans le style moderne, c'est-à-dire qu'on utilise Mi, Sib, Ré (degrés III, VII et IX) qui sont souvent haussés d'un 1/2 ton dans le style Bop.

Les 2ème et 3ème renversements sont d'usage "musique classique" ; le 4ème renversement est inusité actuellement dans toutes les formes musicales.

2°) 9ème mineure de dominante

Etat fondamental	1er renversement	2ème renversement	3ème renversement	4ème renversement

Utilisation : fréquente à l'état fondamental ; effet recherché : faire ressortir l'octave diminuée (Mi ↔ Ré^b) avec emprunt ascendant de E^b (formule bop très chère à Charlie PARKER), ce qui permet le retour à la tonique par triton sur le degré II.

3°) Emploi de la 9ème majeure dans un accord de 7^A :

Etat fondamental	1er renversement	2ème renversement	3ème renversement	4ème renversement

Utilisation : fréquente à l'état fondamental en musique latino-américaine (cf début de The Girl from Ipanéma).

Les renversements ramènent à des accords plus simples :

- 1er renversement = Em7
- 2ème renversement = G⁶
- 3ème et 4ème = inusités.

4°) Observations sur l'accord de 7ème de dominant complet :

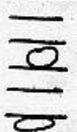
Cet accord complet (et complexe !) ne s'utilise qu'à l'état fondamental, les 11⁺ et 13⁺ étant toujours situées dans la partie la plus élevée de l'accord (utilisation fréquente chez Michel PETRUCCIANI, et cf mes.3 de Naima de J. COLTRANE). On en trouve aussi un exemple dans Take the "A" Train de D. ELLINGTON à la mes.3, et dans l'intro même de ce morceau. Autres exemples parmi les plus anciens : mes.13 de Laura et mes.2 de Tenderly.

Toute tentative de renversement de cet état fondamental instable fait quitter

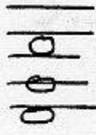
le domaine de l'harmonie "établie". On atteint à la nouvelle notion des "agrégats" (cf musique contemporaine, ou le free jazz)

5

5^o) Un mot encore sur la notion d'accords superposés (suspended)



← Soit un accord de Dm⁷ ;
Si l'on interpose une note sur le 4^{ème} degré (ici Sol)
on obtient un nouveau type d'accord qui se chiffre
D⁷sus⁴, et qui peut s'écrire comme ci-contre :



Il est formé de 2 quarts et produit donc un effet extrêmement dur, utilisé autrefois dans la musique médiévale du XIII^{ème} siècle, mal dégagé des systèmes modaux où la quinte est reine. Herbie HANCOCK, Chick COREA, et tous les "introduceurs" au jazz modal (COLTRANE, DAVIS) en font un usage fréquent.

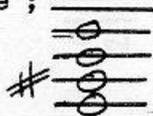
Nous allons quitter le domaine de l'harmonie pour parvenir aux :

C NOTES DE PASSAGE

On les rencontre dans les notes jouées à la main gauche du piano ou dans les parties intermédiaires des arrangements musicaux.

Ce sont des notes sans valeur harmonique mais qui permettent de passer d'un accord vers un autre accord. Les notes de passage ont toujours posé un problème de définition théorique.

Ainsi RAMEAU, au XVIII^{ème} siècle, donne l'exemple d'un accord transformé de la façon suivante :



E7

qui devient :



et qu'il appelle "accord d'emprunt".

Nous dirions simplement que le Fa# peut être considéré comme une note de passage vers d'autres horizons harmoniques.

La "bible du jazz" (le Real Book) a très mal "négocié" le problème des notes de passage; l'exemple type d'une hérésie d'écriture est donné ~~est donné~~ par le chiffrage de "My Funny Valentine" de COLTRANE.

Voici comment sont chiffrées les 4 premières mesures qui nous amènent de C^m à A^b et D⁷ b⁵ : C / C^m / C^m7 / C^m6 /

La mise en valeur des notes de passage Si, Si^b, La, La^b est parfaitement nulle ! car le naïf établit ses accords aux états fondamentaux ce qui place Si, Si^b, La, La^b en position de blocage par la tonique Do qui ne se déplace pas ! Par contre, si l'on avait écrit : C^m, C^m/B, C^m/B^b, C^m/A, les notes plus basses de l'accord se seraient déplacé sans blocage de la part de la tonique Do. Exécutez les 2 chiffrages : la différence est extraordinaire !

Le Real Book s'en tire parfois mieux quand il indique comme je l'ai fait la 1^{ère} note de l'accord ; mais comme les notes de passage n'ont pas de valeur harmonique, le chiffrage, meilleur pour l'exécutant, n'en demeure pas moins théoriquement inexact.

Je propose (et je n'engage que moi !) d'écrire une note de passage en la minissant d'une parenthèse afin d'éviter une confusion entre renversements et notes de passage ; ainsi, on pourrait écrire : C^m, C^m/(B), C^m/(B^b), C^m/(A),

Autre exemple classique avec On The Sunny Side of the Street : mes.5 en A^m et mes.6 en D⁷ ; notes séparant la tonique de A^m (La) et le Fa# (3^{ème} degré de l'accord de D⁷) : G# et G ; Considérons-les comme deux notes de passage, on obtient l'effet : A^m, A^m/(G#), A^m/(G), et D⁷.

Autre exemple encore plus frappant tiré du pont (B) de Lover Man : on va de A^m à D⁷ avec comme notes de passage G# et G ; puis le même dessin reprend dès la mes.5 : on passe des accords de G^m à C⁷ par les notes F#, F, E

D ACCORDS DE PASSAGE

On va retrouver une dernière fois le domaine de l'harmonie avec les accords de passage :

a) valeurs longues :

on peut utiliser des accords de passage où cette fois toutes les notes ont une valeur harmonique dans les "escaliers" :

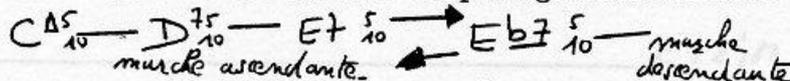
Exemple : mes. 7 & 8 de Satin Doll : la valeur longue C est améliorée par des

accords de passage qui s'écrivent ainsi main gauche : Do Sol , Ré La , Mi Si ,
pendant que la main droite joue : Si Mi , Do Fa , Ré Sol.
ce qui pourrait s'écrire : $C\Delta_{10}^5$, $D7_{10}^5$, $E7_{10}^5$ -

Dans les parties B (le pont) des airs New-Orleans, les accords de passage sont nombreux :

exemple sur le pont de On the Sunny Side of the Street, mes 4 & 5, pour aller de F à D7, on va utiliser les 2 accords de passage suivant : E et Eb, avec à la main gauche : Fa Do , Mi Si , Mi^b Si^b , Ré La , et à la main droite : La Fa , La^b Mi , Sol Mi^b , Fa# Ré .

Exemple montrant la combinaison entre accords de passage ascendants et descendants dans Satin Doll :



Pourquoi Eb7₁₀⁵ ? Il joue le rôle de triton de A7 qui va nous ramener au Dm7 du début.

Dernier exemple sur Lover Man, qui résume notes de passage, accords de passage et substitutions :

- .a. pour notes de passage, cf plus haut (mes.1 &2 ; 5 & 6 du pont)
- .b. accords de passage : G, valeur longue sur mes. 3 & 4 du pont, remplacé par GΔ, A^m, B^m, et retour à G par A^m7.
- .c. substitution de l'accord de FΔ (mes.7 & 8 du pont) par un Turnaround : FΔ, B^bΔ / E∅, A7 (ou bien E∅, E^b : E^b étant triton de A7), ce qui nous ramène à D^m7.

Tout ceci est très théorique !

Il faut savoir utiliser la technique mais s'en servir en fonction de la beauté que l'on veut donner à l'improvisation.

Si vous n'avez pas de goût, la technique ne sert à rien.

Il vaudrait mieux un jazzman maladroit mais avec du goût, qu'un technicien sans goût.

Rex STEWART avait beaucoup de technique au cornet, mais il a improvisé à la limite du mauvais goût.

A l'opposé, l'élégance d'un Charlie PARKER, dont pas une note ne manquait de goût !

Travaillez la technique, mais mettez-la au service de vos sentiments !

Jean BAZOLA.
17 mars 1988

Liste des morceaux utilisés en exemple:

- HAUFLUYA TRAIL _____ Oscar PETERSON
- THE ENTERTAINER _____ joué par
Monty ALEXANDER
- MISTY _____ Errol GARNER, joué
par lui et par Peterson
- SATIN DOLL _____ Duke ELLINGTON
- LOVER MAN _____ Jimmy DAVIS
- AIN'T MISBEHAVIN' _____ de Fats WALLER, joué
par Bill EVANS
- YOU ARE THE SUNSHINE OF MY LIFE _____ Stevie WONDER
- I JUST SAY HELLO _____ Michel PETRUCCIANI
- BOSS & SOUL _____ Johnny GREEN
- ROUND 'BOUT MIDNIGHT _____ Thelonius MONK
- NAÏMA _____ John COLTRANE
- GIRL FROM IPANEMA _____ Carlos JOBIM
- TAKE THE "A" TRAIN _____ Duke ELLINGTON
- MY FUNNY VALENTINE _____ John COLTRANE