

# Mémento de Formation aux techniques musicales

Notions de **théorie musicale** et d'**harmonie de base**  
destinées aux élèves de l'ARPEJ



Extrait adapté du Volume 1 de la *Méthode sax jazz* de Michel Goldberg

© Éditions Outre Mesure 2011

# Mémento de théorie musicale

Ce mémento aborde les notions de théorie facilitant la compréhension des éléments musicaux, la lecture des partitions abordés dans le cadre de vos cours à l'ARPEJ.

Parce qu'il est impossible d'étudier la théorie musicale et ses signes de façon parfaitement linéaire, vous serez fréquemment amenés à parcourir cette annexe de façon discontinue (en sautant un chapitre pour piocher une notion, en revenant en arrière pour vous en remémorer une autre... Une relecture mise en situation par le travail pratique s'avèrera également très profitable.

Commençons par quelques généralités : la musique, le son, les signes.

La musique est un art dont le matériau est le **son** (musical).

La musique – en tant que telle ne se voit pas... Les sons (musicaux) résultent d'une vibration des molécules d'air invisible à nos yeux.

Cela soulève un des paradoxes de l'enseignement de la musique en occident où – à cause de l'importance donnée à la lecture des partitions – le sens de la vue est souvent plus sollicité que celui de l'ouïe.

Ces **sons musicaux** que nous fabriquons avec des **gestes** (réalisés sur des instruments de musique ou la voix) sont soutenus par des **notions** que nous pouvons représenter à l'aide de **signes** (formant un *langage écrit* commun à tous les musiciens).

Intermédiaire entre culture de tradition écrite et orale, le jazz et les musiques afro-américaines sont enseignés dans une civilisation où l'écrit règne en maître, ce qui induit l'apprentissage des signes de cette musique.

Un son musical peut être décrit par les paramètres pouvant l'affecter : **durée, hauteur, intensité** (et timbre).

Des signes figurant sur la *partition* [p.3] décrivent les caractéristiques de ces paramètres.

*L'oreille musicale doit absolument être développée...*

L'amélioration des possibilités de l'instrumentiste par l'acquisition de l'**oreille musicale** est indispensable et doit primer sur tous les autres aspects.

Elle est un outil très polyvalent qui permet de réaliser quantité de choses :

- entendre les notes avant de les jouer ;
- reconnaître et d'identifier des sons mémorisés ;
- imaginer des sons et des phrases musicales ;
- reconnaître et par conséquent éradiquer certains défauts (en comparant les sons joués à ceux devant être obtenus)...

L'oreille musicale, essentielle, doit faire l'objet d'un travail intensif.

*Pourquoi un langage musical écrit et à quoi sert de lire la musique ?*

La capacité à *déchiffrer* ce langage est un outil parmi d'autres permettant de s'appropriier la musique et mérite une certaine l'attention.

Elle vous permettra entre autres choses, de lire (et jouer) les partitions utilisées dans le cadre des cours de l'ARPEJ.

La plupart des musiciens dans le monde (tout styles de musique confondues) pratiquent cet art sans lire la musique (la lecture est globalement un produit de la culture occidentale liée à la pratique de la musique classique)...

Il ne sera pas question ici de reléguer la lecture musicale à un rôle accessoire, mais simplement de considérer qu'elle est **un des outils** permettant de s'appropriier la musique. Ainsi la lecture musicale permet :

- une certaine forme de convivialité (lecture à plusieurs d'un même texte musical) ;
- la diminution du temps de travail (accélération du temps nécessaire à la lecture).

La lecture est un des outils permettant de s'appropriier la musique.

*Et la théorie musicale ?*

La **théorie musicale** et ses règles doit être étudiée... En ayant conscience qu'elle résulte de l'écoute et de l'étude de la musique *déjà jouée* :

La musique est un art et une pratique dont la théorie ne peut être une science exacte : elle obéit partiellement à des **règles** acceptables (variant selon les époques).

Ces règles mélangent les observations objectives de la **nature** (physique acoustique, etc.) et les usages de la **culture** (traditions, danses populaires, etc.). Les règles de la théorie ne constituent **en aucun cas** des axiomes impossibles à transgresser et leur connaissance n'est pas une fin en elle-même : elle permet parfois de comprendre pour mieux dominer la matière musicale.

Bien que nombre de musiciens (parmi les plus grands artistes) n'aient peu ou très peu étudié la théorie musicale, il n'est pas prouvé qu'elle soit néfaste, par ailleurs...

La connaissance de la théorie (utile) ne peut en aucun cas remplacer la **pratique** et l'**écoute** de la musique.

*Avant d'aborder les signes musicaux, nous évoquerons un fondement de la musique : le rythme...*

## Le temps musical : la pulsation et le rythme

*En premier lieu, un aperçu de composantes essentielles de l'ensemble des musiques : la **pulsation** et le **rythme** qui doivent faire l'objet d'une prise en considération immédiate et totale.*

• Quiconque écoute de la musique perçoit instinctivement une **pulsation** qui est souvent la traduction première de la **métrique** musicale...

La *métrique musicale* est le système organisant la durée des sons musicaux.

L'existence d'une pulsation découle du fait que – dans certaines musiques – de l'ensemble des sons joués par le(s) musicien(s), se détachent ceux émis à cadence régulière...

... Le corps tend à se synchroniser avec ce battement uniforme et à le marquer par des *impacts corporels* souvent sonores comme la battue régulière d'un pied ou le claquement des doigts.

• De la fréquence des pulsations découle la notion de *tempo*.

Le *tempo* indique la vitesse des pulsations, et, par extension, d'un morceau (lent, rapide).

Plus ces pulsations sont rapprochées, plus on dit que *le tempo est rapide*.

Plus ces pulsations sont éloignées, plus on dit que *le tempo est lent*.

Dans le jazz les indications de tempo se trouvent en tête des partitions sous forme d'indications simples telles que :

- ballade (*ballad*) / *slow* (lent) = tempo lent ;
- médium = tempo moyen ;
- *up* ou *fast* = tempo rapide ;
- et quelques variantes (comme « *medium up* », etc.) dont la traduction en un mouvement métronomique précis (comme ♩ = 100) est laissée à l'appréciation du musicien.

- Chaque *temps* représente la durée entre deux pulsations.

Les temps constituent l'unité de base permettant de décrire les durées des sons (ou valeurs rythmiques p. 4-5 : on dira par exemple que la blanche dure deux temps).

Comprendre et surtout **sentir le temps musical** – ainsi que la **pulsation** – est fondamental car de ces éléments découlent tout l'aspect **rythmique de la musique**.

*Cela étant posé, nous sommes contraints de faire une courte parenthèse afin de décrire le support musical sur lequel la musique est écrite (ne serait-ce que pour illustrer les propos d'exemples musicaux écrits) : il s'agit de la partition...*

## La partition

La partition est le support (papier ou électronique) sur lequel la musique est écrite.

La partition – notamment dans les musiques de tradition orale telles que le jazz – constitue une représentation graphique parfois approximative de la musique telle qu'elle est jouée mais, dans notre culture, savoir déchiffrer une partition nous paraît nécessaire.

Les signes graphiques de la **partition** sont :

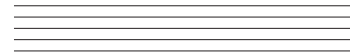
- les **éléments fixes** (portée, clé, armure et signes relatifs à la mesure) ;
- les **éléments mobiles** (notes et altérations, les signes de nuances et d'expression ainsi que le chiffrage des accords).

La lecture met en relation les éléments fixes et mobiles.

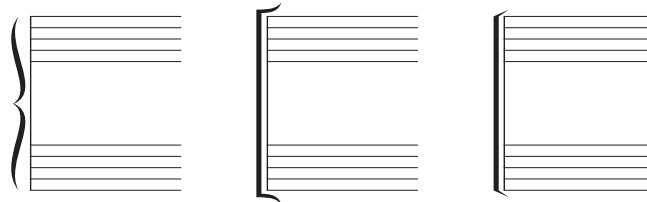
*Commençons par décrire la portée...*

## La portée musicale

La musique s'écrit sur des **partitions** sur lesquelles figurent **des portées**....



parfois regroupées en systèmes...



Il s'agit du signe faisant office de support spécifique sur lequel s'écrit le langage musical (une partition comporte généralement plusieurs portées et/ou systèmes) :

- ce signe se présente sous la forme de séries de 5 lignes et de 4 interlignes ;
- ces lignes et interlignes permettent visuellement de repérer la **hauteur** des notes.

La position précise d'une note...

- soit sur une **ligne** (en fait traversée par une ligne) :

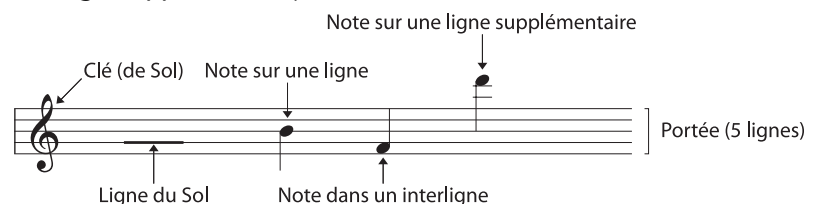


- soit sur une **interligne** (donc entre deux lignes) :



... définit sa hauteur par rapport à l'ensemble des sons musicaux.

La portée se lit de gauche à droite et commence par un signe appelé la **clé** (p. 7).



*Décrivons maintenant les signes et les notions rythmiques...*

## Les signes rythmiques

L'analyse des signes de durée (ou figures rythmiques) des notes s'appelle le **solfège rythmique**.

Le rythme est dans toutes les musiques un élément très important, notamment dans le jazz où il est intimement lié à la notion de pulsation. Il en est ainsi dans les musiques de danse...

Dans les faits, la durée d'une note se mesure en fonction d'une unité de base qui est le **temps**. En voici une représentation graphique :



Figuration des temps

Par analogie : dans le système métrique des distances, le mètre est l'unité de mesure de base, et ses divisions (millimètre, centimètre, kilomètre, représentent soit des portions de l'unité de mesure – un centimètre est une partie d'un mètre), soit des quantités fixes de l'unité de mesure (un hectomètre vaut une centaine d'unités de mesure *mètre*).

## Notions et signes exprimant la durée des sons

Les différentes durées des sons s'organisent autour d'un système **proportionnel**.

*Remarque (pour aider la compréhension des éléments présentés ci-après) : nous supposons qu'un temps = une pulsation = une noire (dans certaines mesures, la pulsation peut s'appuyer sur une valeur rythmique différente de la noire).*

### • La noire



La noire est une valeur (figure) rythmique dont la durée est égale à un temps. Lorsque vous réglez votre métronome sur 60, vous entendez un « clic » régulier ; on dit que *le métronome bat à 60 à la noire*.

Quand le métronome est réglé à ♩ = 60, il bat alors 60 fois par minute (il produit 60 pulsations à la minute, soit 1 par seconde).

Une note de musique arborant précisément ce dessin commence strictement sur un temps et se termine (elle est arrêtée) par le temps suivant.

### • La blanche



La blanche est une figure rythmique qui exprime une durée double de celle de la noire.

C'est-à-dire en fait deux pulsations (deux temps). Tout comme la noire, la durée qu'elle représente occupe (remplit) la totalité des deux temps. De fait, lorsque vous les lirez, il faudra bien faire durer les blanches deux temps complets.

### • La ronde



Figure rythmique exprimant une durée de 4 temps.

### • La croche



Une croche est une durée rythmique qui équivaut à la moitié d'une noire.

Tout comme la noire vaut la moitié de la blanche.

Elle est (statistiquement) la figure rythmique la plus employée de l'improvisation dans le jazz.

### • Le triolet



Cette figure correspond à un groupe de trois notes d'égales durées (dans la durée d'un temps).

Chacun des composants du triolet (une seule note) est une croche de triolet qui dure donc 1/3 de noire. Ces rythmes sont importants car ils constituent la base de l'*interprétation ternaire des croches* du rythme dans le jazz.

Il existe également le **triolet de noires** (trois notes de durées égales sur deux temps) :



### • La double croche



Rythme valant un quart de noire.

Cette figure rythmique est souvent utilisée dans des combinaisons parfois complexes (avec d'autres rythmes) notamment dans la musique *Funky* et le *Jazz Rock* ainsi que certains courants de musique brésilienne...

## Signes exprimant les valeurs de silence

*La musique comme le langage a besoin de silence pour ponctuer les phrases.*

Le solfège rythmique comporte donc des signes de durée correspondant aux **silences**, et ces durées de silences correspondent toujours à des durées de sons.

Imagineraient-on une suite de mots ininterrompue sans respiration ? Elle serait impossible à décrypter...

### • Le soupir



Le soupir est l'équivalent en silence de la noire, c'est-à-dire qu'il dure l'espace d'un temps.


• La **demi-pause**

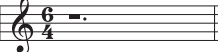
☐ Valeur de silence correspondant à la blanche c'est-à-dire deux temps.

• La **pause**

☐ Figure de silence ayant la particularité de pouvoir être interprétée de deux façons :

– lorsqu'elle est seule dans une mesure, sa durée est élastique : elle équivaut au nombre de temps de la mesure ;

Exemple : si elle est le seul signe d'une mesure à 6/4 une pause dure 6 temps.  La pause emplit la mesure (6 temps)

On peut également dans une mesure à 6/4 écrire une figure de pause pointée.  Autre notation possible : pause pointée

Dans une mesure à 3 temps (3/4 par exemple) on emploie également la pause qui emplit la mesure.

 La pause emplit la mesure (3 temps)

– la pause peut également (par souci de cohérence avec les autres figures de rythme) être interprétée comme un silence d'une durée de 4 temps (équivalent de la ronde).

Selon le contexte, il est aisé de déterminer la durée de ce silence, par contre il ressemble (et est souvent confondu) avec la demi-pause.

Il existe un moyen mnémotechnique aidant à distinguer les signes de pauses et de demi-pause ; il s'agit d'une petite phrase qui est la suivante : *la demi-pause est posée (sur la ligne), la pause n'est pas posée.*

• Le **demi-soupir**

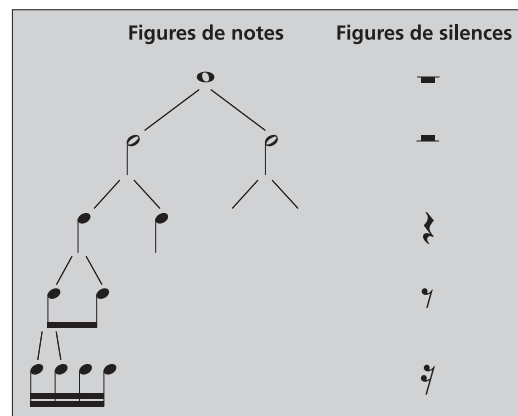
☐ Signe équivalant en silence de la croche.

Des figures rythmiques plus complexes existent, mais ne seront pas étudiées dans cet ouvrage.

Vous pourrez la plupart du temps, si vous les rencontrez sur votre chemin musical, les décoder par déduction à partir des éléments que vous connaissez déjà.

**Tableau récapitulatif**

Le rythme musical est construit autour d'un système de durées proportionnelles que résume et décrit ce tableau :



**Signes modifiant une valeur rythmique**

• La **liaison de durée**

Cette courbe placée au-dessus (ou en dessous) de deux notes de hauteur identique additionne (fusionne) les durées rythmiques des deux notes ; par exemple :



• Le **point**



Placé après une note (ou un silence), il ajoute à celle-ci (à celui-ci) la moitié de sa durée.

Un exemple : une blanche pointée est une blanche + la moitié d'une blanche (une noire) ; la blanche pointée vaut donc l'équivalent en durée de trois noires.

• Le **double point**



Placé après le point (voir ci-dessus), il ajoute à ce dernier la moitié de sa durée.

Par exemple, une blanche doublement pointée = une blanche + la moitié d'une blanche (c'est-à-dire une noire) + la moitié de la noire (une croche donc).

## • Le point d'orgue



Ce signe, placé au-dessus d'une note (ou d'un silence), signifie que vous pouvez faire durer le son (ou le silence) aussi longtemps que vous le désirez.

## Syncopes et contretemps

Le **rythme syncopé** et les **contretemps** sont essentiels aux fondations rythmiques du jazz et des musiques afro-américaines (en tant que composants essentiels de l'alchimie rythmique du *swing*).

Un rythme dit **syncopé** est construit sur les temps faibles (2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup>) ou les parties faibles du temps. Il évite les temps forts (1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> dans une mesure à 4 temps) en les englobant : les temps (forts) ont lieu **pendant la durée** du rythme syncopé.

Les **contretemps** sont les temps faibles (2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup>) et les parties faibles du temps : un rythme dit *en contretemps* est placé sur les parties faibles du temps musical et évite les parties fortes des temps par l'utilisation de silences.

Le moment le plus fort d'un temps (durée entre deux pulsations) est l'instant de la pulsation : la fraction de seconde où le temps commence.

Exemples : Syncopes



Contretemps



## La mesure

L'accumulation d'expressions comportant le mot mesure<sup>1</sup> comme : *avoir le sens de la mesure* ou *jouer en mesure*, etc., démontre que **mesure et musique sont fortement associées**.

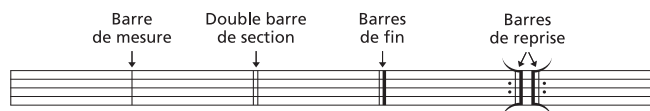
En lisant une partition, vous constaterez qu'elle est divisée en portions délimitées par des barres verticales. Ces portions s'appellent des mesures et les barres verticales des **barres de mesures**.

Une mesure fonctionne comme un petit *cycle rythmique* comportant une **hiérarchie** entre les différents temps qui la compose. Dans une mesure dite à 4 temps, les 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> temps sont dits forts tandis que les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> sont qualifiés de faibles ; le 1<sup>er</sup> temps est fort car il débute la mesure et le 3<sup>e</sup> l'est car il marque le milieu (symétrie temporelle) de la mesure. Dans une mesure à 3 temps, le 1<sup>er</sup> temps est fort et les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> faibles.

Une mesure conserve les informations relatives aux altérations. Une altération accidentelle est valable pendant toute la durée d'une mesure puis annulée à la mesure suivante (cf. p. 7-8 concernant les altérations).

Il existe différents types de mesures (que l'on décrit à l'aide des chiffres indicateurs de la mesure se plaçant en début de morceau ou à chaque changement de mesure, voir plus bas).

Les barres de mesure qui divisent la musique en *portions* permettent en outre de repérer facilement un passage précis dans un morceau ; les mesures sont souvent réparties en 4 par lignes afin de bien visualiser des *segments* de morceaux (on peut indiquer à un élève de reprendre à la mesure 24 : il lui suffit alors de compter les mesures).



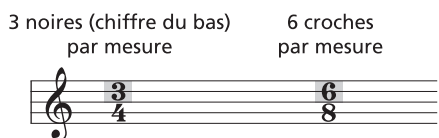
Il existe également des  **doubles barres**  de mesure qui servent à repérer les structures d'un morceau (refrain, couplet, section de 8 mesures, fin, etc.), des  **barres de fin**  (pour terminer un morceau) ainsi que que des  **barres de reprise** .

La mesure peut comporter plusieurs signes : clé, altérations et **chiffres indicateurs de la mesure**. Les chiffres indicateurs de la mesure (ou chiffrage de la mesure) se présentent sous la forme d'une fraction. Ils fournissent des informations sur les paramètres rythmiques de chaque mesure.

- Le chiffre du bas (dénominateur) de la fraction indique l'unité de temps (représentant la durée d'un temps) représentée par un chiffre *signifiant* une valeur rythmique précise :



- Le chiffre du haut (numérateur) indique le nombre d'unités de temps (indiqué par le chiffre du bas) incluses dans une mesure. Par exemple :



Le type de mesure le plus utilisé (dans le jazz et statistiquement sur l'ensemble du répertoire des musiques afro-américaines) est la mesure dite à 4/4.

La mesure est un **cycle rythmique** très court qui comporte un certain nombre d'informations (chiffres indicateurs de la mesure, altérations, clé, etc.)

Après ces considérations sur la durée des sons, nous allons maintenant nous intéresser à leur hauteur...

<sup>1</sup> Le mot *mesure* est souvent employé (par extension) pour celui de précision rythmique : « jouer en mesure » est assimilé à jouer rythmiquement en place.

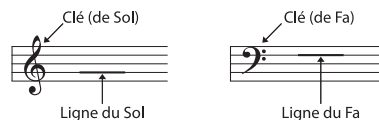
## La hauteur des sons et le nom des notes

Dans une partition écrite en clé de Sol (commençant par une clé de Sol), les notes se nomment :



Nous utiliserons dans cet ouvrage la **clé de Sol** (également utilisée pour de nombreux instruments comme la trompette, le violon, la flûte, etc.).

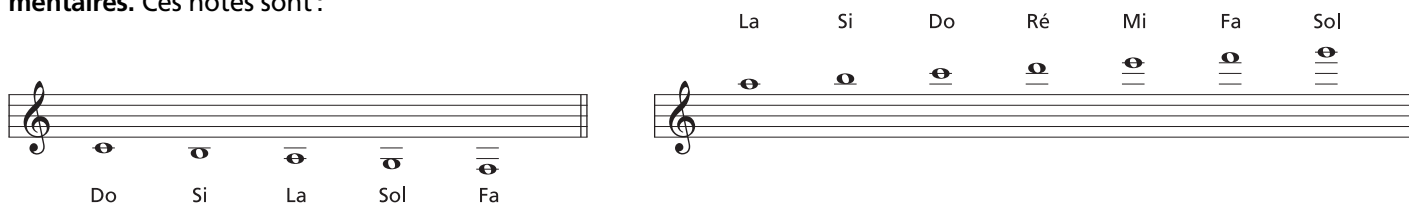
La clé sert de point de repère fixe pour définir les hauteurs d'une note (voir hauteur des notes plus loin). Ainsi, la *figure de clé* et sa position sur la portée indique la position de chacune des notes. Exemples :



Elle est placée au début de la portée et à chaque nouvelle ligne (ou si un changement de clé intervient).

Les clés (il en existe sept) servent à transposer les notes, c'est-à-dire à changer leurs noms et donc leurs hauteurs sans les changer de place sur la portée (en fonction de ce que l'on appelle les registres ; très schématiquement et pour ne citer que les deux principales clés : la clé de Sol pour les sons aigus, la clé de Fa pour les sons graves).

Vous pouvez également écrire des notes au-dessus ou au-dessous de la portée. Ces lignes sont appelées **lignes supplémentaires**. Ces notes sont :



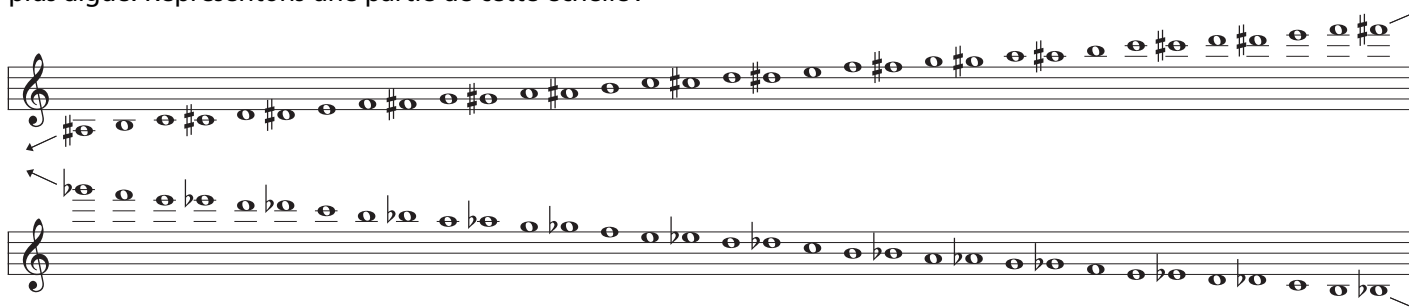
Exercice : habituez-vous à mémoriser parfaitement la position des notes, ceci afin de vous préparer à leur lecture.

Les hauteurs des notes sont déterminées par leur **position** sur la portée.

## La gamme chromatique (et les altérations)

Afin d'assimiler cette rubrique, il convient d'opérer un *aller-retour* avec la rubrique suivante (les *altérations*).

Commençons par disposer l'**ensemble des notes** de façon à ce qu'elles se suivent sur une échelle, de la plus grave à la plus aiguë. Représentons une partie de cette échelle :



Vous observerez :

- des signes appelés **altérations** qui sont les **dièses (#)** et les **bémols (b)** et les **bécarres (♮)** (cf. plus loin). Les notes précédées d'une altération sont appelées *notes altérées* ;

Ces notes altérées s'intercalent entre les 7 notes non altérées. L'ensemble des notes (altérées et non altérées) comporte 12 sons.

- et vous devez savoir que les sons musicaux se répartissent en **intervalles** (écarts de hauteur entre deux notes qui seront abordés de façon détaillée p. 13-14). Ces intervalles sont appelés **demi-tons** (le plus petit écart possible entre deux notes) et constituent la *gamme chromatique*.

Le système musical divisant l'octave en 12 demi-tons égaux date du XVII<sup>e</sup> siècle (Jean Sébastien Bach). Il existe néanmoins deux types de demi-tons, les demi-tons diatoniques et chromatiques :

- **demi-ton chromatique** : il sépare deux notes portant le même nom comme par exemple entre La et La<sup>#</sup> ou encore Sol et Sol<sup>b</sup>.
- **demi-ton diatonique** : il sépare d'un demi-ton deux notes ne portant pas le même nom, par exemple entre Do et Ré<sup>b</sup> ou encore Fa<sup>#</sup> et Sol.

Il existe dans l'échelle sonore deux demi-tons dits **naturels** : entre Mi et Fa ainsi qu'entre Si et Do ; ces demi-tons sont dits *naturels* car ils ne comportent pas d'altérations (# ou b, voir ci-après).





Enfin, décrivons les autres signes (permettant de décrire l'intensité ou l'expression d'un son ainsi que les signes conventionnels de reprise...)

## Les autres signes

### Les nuances

Les **nuances** décrivent l'intensité d'un son (sa puissance). Elles font partie de l'arsenal des *outils expressifs* au service de la sensibilité du musicien. Ces signes décrivant les nuances se scindent en deux catégories :

- les signes **statiques** (*p*, *mf*, *f*, etc.) décrivant l'**état** d'un son (son intensité à un moment donné) ; la répétition des signes augmente l'effet de la nuance (par exemple *ppp* = très doucement) ;
- les signes **dynamiques** (*crescendo*, *decrescendo*, etc.) décrivant les **variations** d'intensité d'un son.

*crescendo* : son d'intensité croissante  *decrescendo* : son d'intensité décroissante 

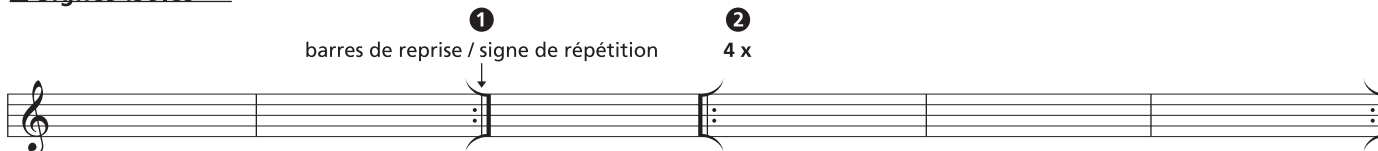
Combinaison : son augmentant puis diminuant de volume (soufflet) 

### Signes de répétition

Les **signes de répétition** marquent visuellement des éléments d'un morceau devant être répétés ou des revoins directs à des passages définis (passages répétés, reprise au début, fins, etc.). Ils déterminent ainsi la structure des morceaux.

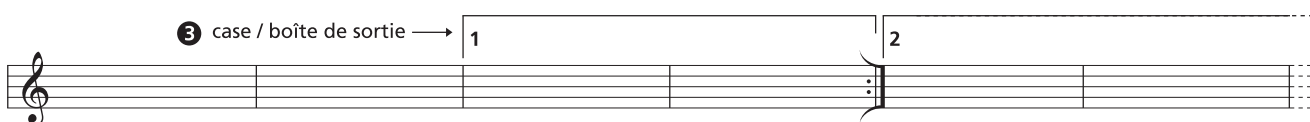
Ces différents signes seront tout d'abord décrits séparément, puis quelques combinaisons de signes seront abordées et pour terminer quelques signes de structure.

#### ■ Signes isolés



1 Répéter depuis le début du morceau ; puis continuer.

2 Répéter le passage entre les 2 signes de répétition ; puis continuer. *Un passage surmonté de « 4 x » est joué à l'identique 4 fois.*



3 Jouer jusqu'au signe de répétition, y compris la « première sortie » (1).

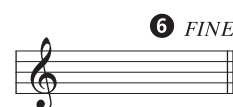
Répéter depuis le début ; sauter la première sortie ; jouer la deuxième sortie (2). Continuer.



4 Signe (*segno*) de début de répétition d'un passage.

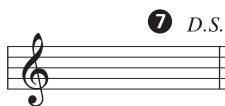


5 Signe de *coda* (« *coda* » = queue = passage terminant un morceau).

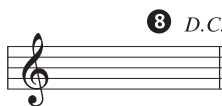


6 Signe de fin indiquant la fin d'un morceau.

Nota bene : on ne tient pas compte de ces 3 signes à la première fois que l'on joue le morceau.



7 *Dal Segno* (= au signe) : répéter depuis le signe de répétition (%).



8 *Da Capo* (= à la tête) : répéter depuis le début du morceau.



9 Rejouer la mesure précédente à l'identique.

Em7 10 *TACET* (1<sup>re</sup> fois)

10 Un passage surmonté du terme *TACET* n'est pas joué (ici, le passage marqué *TACET* n'est pas joué la 1<sup>re</sup> fois).

11 Rejouer les 2 mesures précédentes (également valable pour les accords).

### ■ Combinaisons de signes

12

13

14

15

12 *D.S. al FINE* (dal segno al fine) : répéter depuis § jusqu'au mot *FINE* ou jusqu'à la fin du morceau [ABC $\Phi$ ].

13 *D.S. al CODA* (da segno al coda) : répéter depuis § jusqu'au signe de coda ( $\Phi$ ), dont le début est marqué par le signe  $\Phi$  [ABC $\Phi$ D].

14 *D.C. al FINE* (da capo al fine) : répéter du début du morceau jusqu'au mot *FINE* [ABA].

15 *D.C. al CODA* (da capo al coda) : répéter du début du morceau jusqu'au signe de coda ( $\Phi$ ), puis jouer la coda [ABAC].

### ■ Signes de structure

Surtout utiles à l'improvisateur, ces signes de structure sont d'usage courant (dès la leçon 11). Ce sont des lettres en majuscules marquant les grands découpages des morceaux. Quelques exemples :

- AABA : la première partie (A) est répétée avant de passer à la deuxième (B = pont, *bridge*, *middle part*), puis répéter le A ;
- AA'BA ou A<sup>1</sup>A<sup>2</sup>BA<sup>3</sup> : indiquent que la partie A comporte des variations (A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> ou A<sup>3</sup>) ;
- structures plus complexes comme AABC ou AABCBA.

## Articulation

L'**articulation**, composante du *phrasé* musical fait l'objet de signes de notation. Ces signes décrivent la manière de relier ou de séparer (détacher) les notes les unes des autres :

- *signes de liaison de phrasé* (se distingue du signe de liaison rythmique par le fait qu'il s'applique à des notes différentes) :

- divers signes décrivent également la façon de détacher les notes, par exemple :

Le **point**  $\cdot$  Note piquée et courte, nettement séparée des autres.

Le **trait (louré)**  $-$  Note jouée légèrement détachée et tenue sur toute sa durée.

L'**accent fort**  $>$  Note appuyée.

L'**accent modéré**  $\wedge$  Note modérément appuyée et légèrement écourtée (en jazz).

- ces signes peuvent également se combiner et leurs effets se cumuler. Exemples :

# Quelques notions d'harmonie

Un musicien de jazz doit – à notre époque – posséder à tout le moins quelques rudiments d'**harmonie**. Les notions que nous effleurons ici posent les bases à partir desquelles vous pourrez – si vous en ressentez la nécessité – aller plus loin dans ce domaine.

Quelques éléments préliminaires de théorie tout d'abord.

## Notation anglo-saxonne

Dans le jazz, on utilise la *notation anglo-saxonne* où les noms des notes sont désignés par des lettres :

Familiarisez-vous le plus vite possible avec cette notation.

Français	La	Si	Do Ut	Ré	Mi	Fa	Sol
Anglais	A	B	C	D	E	F	G

## Armure / Tonalité

Les armures (ou *armatures*) à la clé sont des séries de dièses ou de bémols placés après la clé. Ces groupes d'altérations valables durant tout le morceau définissent chacun une tonalité (un ton) et se regroupent dans un ordre immuable. Voici la liste cumulative des armures à la clé :

Ton de...	Do majeur	Sol majeur	Ré majeur	La majeur	Mi majeur	Si majeur	Fa# majeur
Ton de...	Do majeur	Fa majeur	Si $\flat$ majeur	Mi $\flat$ majeur	La $\flat$ majeur	Ré $\flat$ majeur	Sol $\flat$ majeur

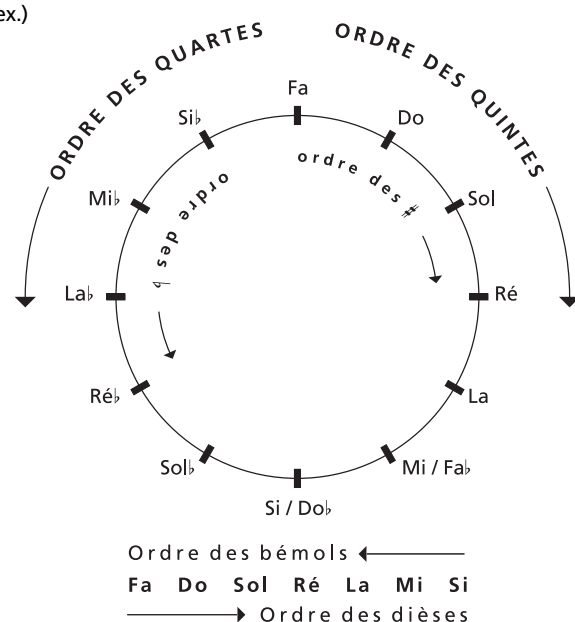
Tonalités enharmoniques

Vous constaterez que les altérations se cumulent dans un ordre précis : les dièses ou les bémols se rajoutent un par un, dans une liste qu'il est impératif de connaître par cœur. Cette liste est celle du cycle des quintes.

L'organisation des altérations est cumulative – et cela dans un ordre précis : s'il y a 3 # à la clé, ces derniers ne peuvent être que Fa#, Do# et Sol# (et pas n'importe quelle autre série de 3 trois dièses comme Mi#, La# et Fa# par ex.)

- 1 # : Fa#.
- 2 # : Fa# + Do#.
- 3 # : Fa#, Do# + Sol#.
- 4 # : Fa#, Do#, Sol# + Ré#.
- 5 # : Fa#, Do#, Sol#, Ré# + La#. Etc.

Il en est de même pour les bémols.  
Apprenez rapidement l'ordre des # : Fa - Do - Sol - Ré - La - Mi - Si.  
Et l'ordre (inverse) des ♭ : Si - Mi - La - Ré - Sol - Do - Fa.



Un changement d'armure est appelé une **modulation\*** ou un changement de ton.

## Définition de l'harmonie

L'harmonie est l'étude des accords et de leurs enchaînements.

Les règles harmoniques, fortement liées aux lois de l'acoustique, se sont modifiées au cours des époques et des styles de musique.

Un musicien (quel que soit l'instrument) doit étudier l'harmonie car celle-ci entretient une relation *indirecte* avec l'improvisation.

Indirecte, car la **rapidité de réaction nécessaire à l'improvisation** ne permet pas une utilisation consciente, verbalisée (prononcée avec des mots) et analytique de l'harmonie en temps réel.

Toutefois, la théorie harmonique en décrivant les règles musicales régissant les accords, permet de :

- préparer un solo en analysant le terrain harmonique sur lequel va se superposer l'improvisation ;
- d'analyser une improvisation après coup en réécoutant un enregistrement.

## Acoustique et harmonie

Les sons musicaux résultent de la fabrication (par les instruments de musique) d'une *onde sonore* qui est une vibration de l'air que perçoit notre tympan, vibration transmise à notre cerveau qui la décode nous donnant l'impression d'entendre.

À chaque note de musique (jouée séparément ou simultanément), à chaque sonorité d'instrument correspond une onde sonore dont le dessin unique est perçu par notre cerveau qui, grâce à la mémoire et l'expérience, peut l'identifier.

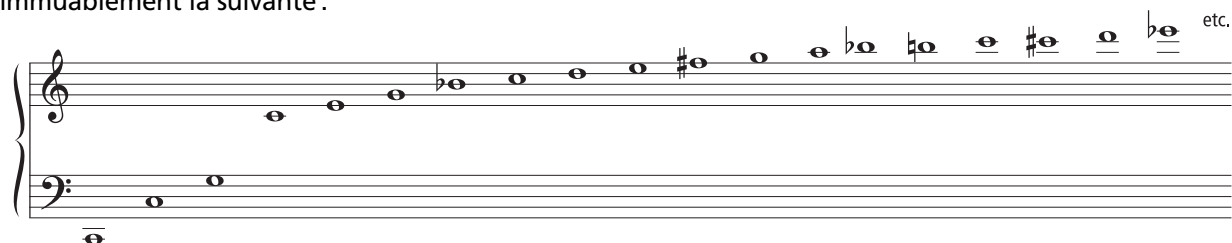
Tout son perçu est le résultat du mélange d'un **son fondamental** (dominant : que l'on entend et qui détermine sa hauteur) et d'une combinaison d'**harmoniques** de plus en plus aiguës dont l'ordre d'apparition est un **phénomène physique immuable**.

Cette série est constituée de *fréquences* organisées en multiples entiers de plus en plus aigus, construites à partir de son fondamental et fusionnées à ce dernier.

L'oreille n'entend pas *distinctement* l'intégralité de cette série de sons mais uniquement le *mélange*, le dosage du son fondamental et des harmoniques produisant le timbre des instruments et de la voix.

Ainsi, lorsque vous frappez une cloche dont la note fondamentale est Do, vous pouvez – avec un peu d'oreille et d'habitude – entendre une partie de la *série d'harmoniques* (seuls des instruments de mesure très performants permettent de discerner les harmoniques les plus hautes).

Cette série est immuablement la suivante :



La majorité des règles de l'harmonie moderne provient de cette série d'harmoniques notamment la série des intervalles et accords naturels :



## Intervalles

Tout au long de la Méthode, il est fréquemment fait appel à des expressions utilisant une terminologie propre à la *théorie des intervalles*.

### Définition

Les intervalles musicaux sont l'écart de hauteur entre deux sons musicaux.

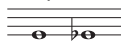
On distingue :

- les intervalles **mélodiques** lorsque les notes le composant sont jouées successivement ;
- les intervalles **harmoniques** dès lors que ses notes sont jouées simultanément.

Cet écart se mesure en nombre de **demi-tons** ou de **tons**.

Le **demi-ton** est l'écart le plus petit pouvant séparer 2 notes. Il existe deux sortes de 1/2 ton :

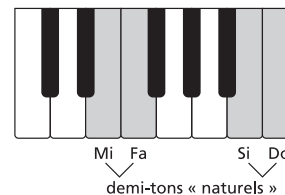
- le 1/2 ton chromatique qui est l'écart entre 2 notes portant le même nom, comme entre Do et Do# ou encore Sol et Solb :



- le 1/2 ton diatonique qui mesure la distance entre deux notes de nom différent, comme entre Do et Ré# ou Sol et Fa# :



Entre Mi et Fa ainsi que Si et Do, il y a un intervalle d'un 1/2 diatonique appelé « naturel » :



Le **ton** est constitué de : 1/2 ton diatonique + 1/2 ton chromatique. Par exemple, il y a 1 ton entre Do et Ré, Mi et Fa# (Fa# à cause du 1/2 ton naturel Mi-Fa), Si et Do# (pour les mêmes raisons : Si-Do = 1/2 ton diatonique naturel) ou encore Sol et La, etc.

### Remarque

Sauf indication contraire, un intervalle sera toujours considéré comme **ascendant**.

Généralement, lorsque l'on se pose la question de la composition d'un intervalle (sa description, sa mesure), on pense à l'intervalle ascendant entre 2 notes. Par exemple à la question : *Quel est l'intervalle entre Fa et Sol ?*, sans autre précision, l'on pense à Fa et Sol en montant...

Il existe deux types d'intervalles : **conjoints** et **disjoints**.

- les intervalles **conjoints**, ceux dont les notes extrêmes sont séparées au maximum par un ton. Au nombre de deux : le demi-ton et le ton (les gammes diatoniques majeures par exemple sont exclusivement constituées d'intervalles conjoints).
- les intervalles **disjoints** qui sont les intervalles plus grands qu'un ton.

### Nom des intervalles

Les intervalles portent un premier nom désignant la **distance diatonique** telle que *tierce*, *septième*, etc. Ce nom désigne la distance diatonique de l'intervalle : il indique le nombre d'intervalles conjoints séparant les notes extrêmes de l'intervalle.

La seconde (2<sup>nd</sup>e) mesure l'intervalle séparant 2 notes conjoints. Exemple : Do-Ré (Do-Ré, 1-2 = seconde).

La tierce (3<sup>ce</sup>) mesure l'intervalle séparant 3 notes conjoints. Exemple : Do-Mi (Do-Ré-Mi, 1-2-3 = tierce).

La quarte (4<sup>te</sup>) mesure l'intervalle séparant 4 notes conjoints.

La quinte (5<sup>te</sup>) mesure l'intervalle séparant 5 notes conjoints.

La sixte (6<sup>xte</sup>) mesure l'intervalle séparant 6 notes conjoints.

La septième (7<sup>e</sup>) mesure l'intervalle séparant 7 notes conjoints.

L'octave (8<sup>ve</sup>) mesure l'intervalle séparant 8 notes conjoints.

Tous ces intervalles sont dits **simples** car inférieurs ou égaux à une octave. Les intervalles qui suivent sont dits « **redoublés** » car supérieurs à l'octave, soit une octave à laquelle on rajoute un intervalle simple. Par exemple une neuvième = octave + seconde.

La neuvième (9<sup>e</sup>) mesure l'intervalle séparant 9 notes conjoints. Exemple : Do-Ré.

La dixième (10<sup>e</sup>) mesure l'intervalle séparant 10 notes conjoints. Exemple : Do-Mi.

La onzième (11<sup>e</sup>) mesure l'intervalle séparant 11 notes conjointes.  
 La douzième (12<sup>e</sup>) mesure l'intervalle séparant 12 notes conjointes.  
 La treizième (13<sup>e</sup>) mesure l'intervalle séparant 13 notes conjointes.

## Qualité de l'intervalle

Au premier nom donné à l'intervalle (tierce, quarte, etc.), on ajoute généralement une « qualité » donnant une précision permettant de connaître la distance chromatique (une mesure au 1/2 ton près de chaque intervalle). Il existe ainsi cinq qualificatifs qui sont : **diminué(e), mineur(e), majeur(e), juste et augmenté(e)**.

Les intervalles sont donc décrits par un premier nom suivi de son qualificatif, par exemple : *tierce majeure, quinte diminuée*.

Pour passer en revue tous les intervalles, nous vous proposerons (au paragraphe suivant) un tableau récapitulatif. Cependant, étant donné la difficulté de mémorisation de toutes les informations de ce tableau, voici quelques règles générales.

Les intervalles séparant 2 notes appartenant toutes deux à une même gamme majeure sont mineurs, majeurs, justes ou augmentés. Quelques exemples tirés de la gamme majeure de Do :

- entre Sol et La : seconde majeure ;
- entre Fa et Si : quarte augmentée, seul intervalle augmenté dans une gamme majeure (il s'agit du « triton » qui se situe entre la sous-dominante et la sensible d'une gamme) ;
- entre Do et Sol : quinte juste ;
- entre Ré et Fa : tierce mineure.

Seules les quartes, quintes et octaves sont justes (on ne peut dire d'une 3<sup>ce</sup> ou d'une 9<sup>e</sup> qu'elles sont justes).

Si l'on ajoute un 1/2 ton à un intervalle majeur ou juste, il devient augmenté. Par exemple : seconde majeure + 1/2 ton = seconde augmentée.

Si l'on retranche un 1/2 ton à un intervalle majeur, il devient mineur. Par exemple : septième majeure - 1/2 ton = septième mineure.

Si l'on ajoute un 1/2 ton à un intervalle mineur, il devient majeur.

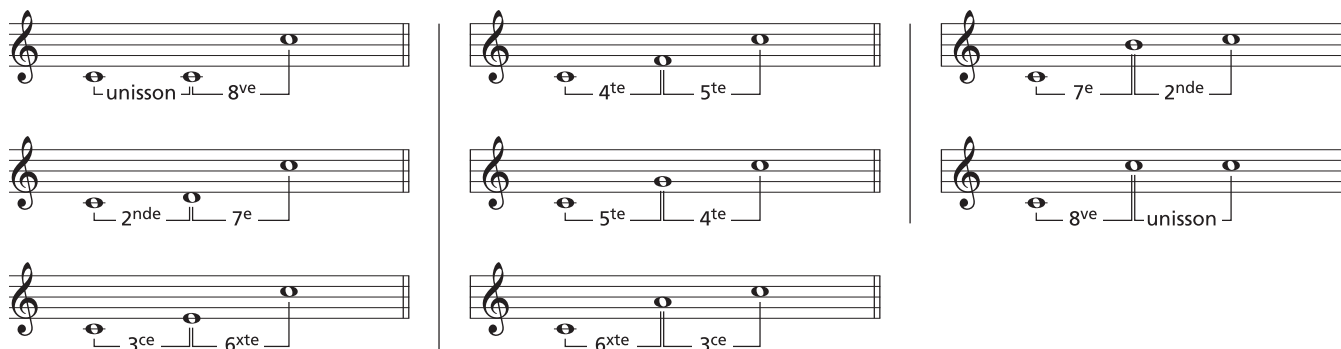
Si l'on ajoute un 1/2 ton à un intervalle diminué, il devient mineur ou juste – précisément : juste pour les quartes et quintes, mineur pour les autres intervalles.

Si l'on retranche un 1/2 ton à un intervalle mineur ou juste, il devient diminué.

Tous les intervalles peuvent être **renversés**, ce qui signifie que leur note la plus basse est octaviée. Dans l'exemple qui suit, l'intervalle de tierce Do-Mi renversé donne la sixte Mi-Do :



### Tableau des renversements des intervalles



Par le fait des renversements, les qualificatifs des intervalles se modifient comme suit :

- tout intervalle diminué devient augmenté (ainsi, une quinte diminuée devient une quarte augmentée) ;
- tout intervalle mineur devient majeur ;
- tout intervalle majeur devient mineur ;
- tout intervalle augmenté devient diminué ;
- les intervalles justes restent justes.

Moyen mnémotechnique : l'addition des chiffres de l'intervalle et de son renversement doit être égale à 9. Par exemple : la sixte (6) devient la tierce (3), soit  $6 + 3 = 9$ .

## Nom, qualité, grandeur et fréquence des intervalles

Dans le tableau qui suit, les intervalles sont présentés de façon à indiquer leur degré de relation avec la constitution des accords. Trois niveaux d'importance :

- les intervalles à connaître absolument car ils permettent de comprendre la composition des accords les plus fréquemment utilisés dans l'harmonie jazz ;
- les intervalles d'importance relative mais périodiquement rencontrés ;
- les intervalles plus rarement employés.

	Diminuée	Mineure	Juste	Majeure	Augmentée
Seconde			X		
Tierce			X		
Quarte		X		X	
Quinte		X		X	
Sixte			X		
Septième			X		
Octave		X		X	

Intervalles très fréquents

Intervalles moins fréquents

Intervalles rares ou très rares

Intervalles inexistantes

## Tonalité

La notion de tonalité fait partie de l'héritage culturel de la musique classique européenne. Délicate à définir, elle sera abordée de façon relativement sommaire dans cette partie théorique.

### Définition

La tonalité est un **système** organisant les sons de façon hiérarchique par rapport à un son appelé **tonique** (par exemple la tonique de la tonalité de Ré<sup>m</sup> est la note Ré<sup>m</sup>). Chaque note de ce système organisé entretient un rapport de **tension** ou au contraire de **résolution** (repos) plus ou moins important avec la tonique.

**Tension** : impression d'instabilité, d'interrogation. S'oppose à **résolution** qui dégage un sentiment de stabilité, d'équilibre, de réponse à une question posée.

L'ordre de la succession des intervalles indique si la gamme est dans le *mode majeur* ou *mineur*.

Ne pas confondre le terme mode employé dans le sens majeur ou mineur avec les modes engendrés par les gammes [p. 18].

Il existe 12 tonalités majeures et 12 mineures.

Chaque tonalité est un sous-ensemble comportant 7 notes issues de la gamme chromatique. On dit d'un morceau qu'il est en Do majeur (dans la tonalité de Do majeur lorsque sa tonique est Do).

### Modulation

Une modulation est un **changement de tonalité** au cours d'un morceau. Ces changements de tons apportent à la musique des changements de *couleurs* et de *climats*.

Exemples :

B <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7	A <sup>b</sup> Δ	X	Dm7	G7	CΔ	X
Tonalités de : <span style="border-bottom: 1px solid black; display: inline-block; width: 100px;"></span> La <sup>m</sup> majeur				Do majeur			



## Gammes

Les gammes sont intimement liées aux tonalités et font partie de l'univers quotidien de tous les musiciens.

### Définition

La gamme est une **suite de sons** sous forme **ascendante** ou **descendante** (généralement) par **mouvement conjoint** prise dans une **échelle donnée**.

Une **échelle** est une succession de sons conjoints sur une étendue illimitée (la gamme n'étant qu'une portion d'une octave prise dans une échelle).

Les gammes dites diatoniques (très courantes comme la gamme majeure) peuvent – de façon quelque peu sommaire – être décrites comme étant constituées des notes d'une tonalité jouée de façon ascendante ou descendante par mouvement conjoint. Certaines gammes ou modes comportent des intervalles disjoints (par exemple, la gamme blues...).

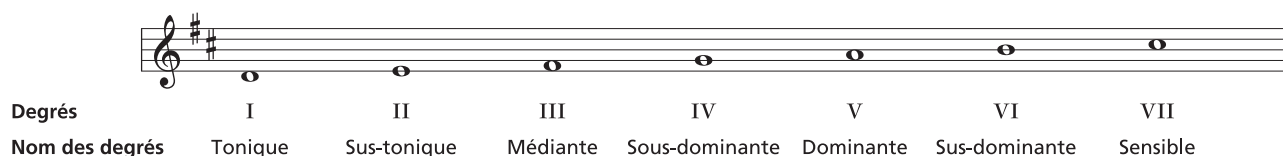
Les gammes étudiées dans cet ouvrage seront principalement les gammes dites *heptatoniques* (= 7 sons) majeures et mineures ainsi que quelques *modes* mineurs. Elles représentent chacune un sous-ensemble de 7 notes issues des 12 demi-tons de la gamme chromatique.

Par exemple en Ré majeur :



• Notes n'appartenant pas à la gamme de Ré.

Chaque note de la gamme porte un nom :



## Accords

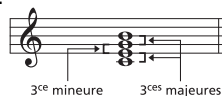
Les accords sont le **constituant principal de l'harmonie**.

### Définition

On appelle accord un ensemble d'**au moins 3 notes jouées simultanément**. Chaque type d'accord possède un son spécifique et il peut être reconnu, identifié, répertorié et nommé précisément.

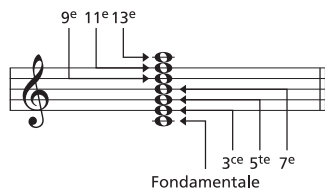
Les accords sont – à leur état dit fondamental – des empilements de tierces, des notes à intervalles de tierces jouées simultanément.

Par exemple cet accord de Do majeur 7...



...est constitué d'une tierce majeure (Do-Mi) à laquelle on superpose une tierce mineure (Mi-Sol) et à nouveau une tierce majeure (Sol-Si).

Il existe des accords à 3, 4, 5 sons et plus (dans le jazz on rencontre fréquemment des accords à 4 sons). Chaque note d'un accord porte un nom.



Les termes de tierce, quarte, etc. décrivent l'intervalle de chaque note de l'accord par rapport à la fondamentale.

Selon les accords, ces intervalles varieront : tierces majeures ou mineures ; quintes justes, augmentées ou diminuées ; septièmes majeures ou mineures, etc.

Tout comme les intervalles, les accords peuvent être renversés (ils ne sont alors plus à l'état fondamental). Pour cela, on remonte d'une octave la note la plus basse de l'accord. Un exemple sur Do :



Position fondamentale    1<sup>er</sup> renversement    2<sup>e</sup> renversement    3<sup>e</sup> renversement    Position fondamentale

## Chiffrage des accords

Le chiffrage des accords tel qu'il est maintenant défini est d'origine américaine. Il s'agit d'un **système de notation** (des signes composés de lettres de chiffre et de symboles) permettant d'identifier chaque type d'accord. Le chiffrage permet au musiciens de visualiser les enchaînements d'accords de l'accompagnement...

Sur un support écrit permettant de visualiser l'ensemble des structures harmoniques d'un morceau et ainsi d'en pouvoir faire l'analyse, d'improviser ou d'en déchiffrer les accords.

Le chiffrage représentant généralement une proposition de travail, il est toujours possible de modifier, d'aménager en le simplifiant ou au contraire en l'enrichissant de nouvelles harmonies.

### Tableau des principaux accords et de leurs chiffreages

#### ■ Accords de 3 sons (*triades*)

majeurs
majeurs
mineurs
mineurs

C    C+    Cm    C dim

Do... majeur augmenté mineur diminué

#### ■ Accords de 4 sons (*tétrades*)

majeurs
majeurs
mineurs
mineurs

C6    CΔ    C+Δ    C7    C+7    C7♭5    CmΔ    Cm7    CØ    C°7    C7 sus4

Do... 6    majeur 7    majeur 7    7    7 quinte    7 quinte    mineur-    mineur 7    demi-diminué    diminué    7 sus4  
 quinte augmentée ou 7<sup>e</sup> de dominante    augmentée diminuée    majeur 7    mineur 7 quinte diminuée

\* Notation enharmonique utilisée dans le jazz.

#### ■ Accords de 5 sons

majeurs
majeurs
mineur
mineur

CΔ9    C9    C7♭9    C7♯9    Cm9

Do... majeur 9    9    7 bémol 9    7 dièse 9    mineur 9

*Nota bene* : les accords de 6 sons (et plus) ne sont pas traités dans cet ouvrage qui n'aborde que les bases de la musique.

## Gammes d'accords

À partir de chaque note des gammes, on peut fabriquer des accords.

Pour cela, il faut **empiler des tierces** (en n'utilisant que des notes de la gamme). Ces empilements constituent des accords dits *engendrés par la gamme*.

Ces accords forment une gamme d'accords, que voici pour exemple en Do majeur :

Chiffrage	CΔ	C6	Dm7	Em7	FΔ	F6	G7	Am7	BØ
Degré	IΔ	I6	IIIm7	IIIIm7	IVΔ	IV6	V7	VIIm7	VIIØ
Qualité	majeur 7	majeur 7	mineur 7	mineur 7	majeur 7	majeur 7	7 (7 <sup>e</sup> de dominante)	mineur 7	mineur 7 ♭5 (demi-diminué)

Les gammes mineures peuvent également engendrer des gammes d'accords (selon les mêmes principes).

## Structures harmoniques

Les morceaux ont une **constituante harmonique**.

Elle est composée d'accords accompagnant la mélodie et soutenant l'improvisation.

L'enchaînement de ces accords est appelé structure harmonique (ou grille d'accords).

Les instruments de la **section rythmique** en la jouant réalisent l'accompagnement de la mélodie et des improvisations.

La notation des structures harmoniques se présente généralement sous trois formes :

– écrit au-dessus d'une portée musicale :



– inscrite sur un système à deux portées dont une vierge qui permet d'inscrire des éléments divers tels que des points de repère, des exercices, etc. :



Sur la portée inférieure, on peut trouver des indications, notamment rythmiques :



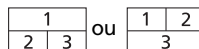
– enfin d'une façon simplifiée et lisible sous forme de **grilles** qui sont des cases se lisant de gauche à droite :

Am7	Dm7	G7	CΔ
-----	-----	----	----

Dans le cas de 2 accords par mesures, le sens de lecture est le suivant :



Dans le cas de 3 accords par mesure, le sens de lecture est :



Dans le cas de 4 accords par mesure, les accords se lisent ainsi :



## Analyse harmonique

Dans cet ouvrage, principalement consacré à l'étude des techniques musicales de base, une sensibilisation à l'analyse harmonique vous préparera à l'improvisation...

Que vous pouvez aborder parallèlement à l'étude de cette méthode dès que vos moyens techniques me permettront, si possible accompagné par un professeur.

Cette analyse portera principalement sur la structuration des harmonies des morceaux en blocs ou séquences de tonalités majeures (ou mineures).

Pour retrouver la tonalité d'un passage, on la reconstitue par déduction en appliquant certaines règles.

## Progressions harmoniques

Les progressions harmoniques sont des suites d'accords dont la cohérence est liée à l'application de principes simples et anciens (découlant de l'invention de la tonalité).

On pourrait – si on le désirait – résumer le déroulement harmonique d'un morceau en le réduisant à sa plus simple expression qui serait alors une succession de tonalités majeures (ou mineures) définies chacune par un seul accord, en l'occurrence celui construit à partir du 1<sup>er</sup> degré.

Voici un exemple de morceau...

B $\flat$ $\Delta$	✗	✗	Cm7 / F7	B $\flat$ $\Delta$ / Cm7	Dm7 / Gm7	Cm7	F7
Em7	A7	Em7	A7	Cm7	F7	B $\flat$ $\Delta$	Cm7 / F7

...réduit à une succession d'accords majeurs (chacun sous-entendant une tonalité majeure) :

B $\flat$ $\Delta$	✗	✗	✗	B $\flat$ $\Delta$	✗	✗	✗
D $\Delta$	✗	✗	✗	B $\flat$ $\Delta$	✗	✗	✗

Joué de cette façon, le morceau serait assez morne et, paradoxalement, les modulations (changements de tons) paraîtraient abruptes.

Pour éviter cela, on utilise des **progressions harmoniques** subtiles.

Ces progressions harmoniques sont basées sur des choix judicieux utilisant les caractéristiques de **tension** ou au contraire de **résolution** de chaque accord, les agaçant selon un tissu de procédés plus ou moins savants ou empiriques.

Ces accords peuvent être exclusivement issus de ceux engendrés par les gammes majeures comme dans cet exemple de cadence majeure, le II - V - I...

Dm7	G7	C $\Delta$
-----	----	------------

... mais également utiliser des règles plus complexes dans qu'il n'y a pas lieu d'étudier ici (permettant donc au langage harmonique du jazz de s'exprimer avec une variété infinie de moyens expressifs constitués de *fausses routes*, de *suspens* et de *retards*). Elles peuvent baliser les chemins harmoniques ou les détourner par une série de substitutions. Les progressions harmoniques sont l'un des terrains de prédilection où s'exprime le talent créatif des compositeurs et des improvisateurs.

## Fonction des accords

On peut séparer les accords en deux catégories.

### Accords tonaux

Ce sont les accords des 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> degrés d'une tonalité (en Do majeur ces accords sont C $\Delta$ , F $\Delta$  et G7) ; avec ces trois accords, on pourrait harmoniser n'importe quel morceau diatonique (d'une façon très basique certes).

### Relatifs mineurs

Les accords tonaux ont chacun leur relatif mineur qui est :

- l'accord du VI<sup>e</sup> degré, relatif du 1<sup>er</sup> degré ;
- l'accord du II<sup>e</sup> degré relatif du IV<sup>e</sup> degré ;
- l'accord du III<sup>e</sup> degré relatif du V<sup>e</sup> degré.

En Do majeur, le relatif mineur de C $\Delta$  est Am7 ; le relatif de F $\Delta$  est Dm7 ; le relatif de G7 est Em7, ce que nous récapitulerons dans la figure suivante :

Le diagramme illustre les accords et leurs degrés relatifs mineurs en Do majeur. Les accords sont : C $\Delta$  (I), Dm7 (II), Em7 (III), F $\Delta$  (IV), G7 (V), Am7 (VI), B $\emptyset$  (VII), et C $\Delta$  (I). Des lignes de connexion relient C $\Delta$  à Am7, F $\Delta$  à Dm7, et G7 à Em7, montrant ainsi les relations mineures.

Les progressions harmoniques sont le plus souvent bâties à partir de cette organisation.

## Principales progressions harmoniques

Il est hors de question de passer ici en revue l'ensemble des possibilités de progressions harmoniques (des ouvrages spécialisés remplissent parfaitement cet office). Cependant, un bref aperçu des progressions les plus couramment utilisées dans le jazz pourra vous éclairer dans ce domaine d'étude.

Dans la terminologie anglo-saxonne du jazz on utilise souvent le mot *turnaround* pour décrire ces blocs harmoniques.

## II - V - I

Cette cadence utilise deux degrés tonaux et un relatif mineur dans l'ordre suivant : relatif mineur du IV<sup>e</sup> degré – V<sup>e</sup> degré – I<sup>er</sup> degré. En Do cette progression harmonique est la suivante : Dm7 – G7 – C.

Il s'agit de la progression harmonique la plus utilisée dans le jazz jusqu'aux années 1960.

## I . VI – II . V

Également appelée *cellule de l'Anatole*. En Do : C6. Am7 – Dm7. G7.

## I . I7 – IV . IVm7

Dénommée *Christophe*. En Do : C6. C7 – F6. Fm7.

*Nota bene* : les appellations *Anatole* et *Christophe* sont employées en France et dans les pays francophones européens (ce que les linguistes appellent un *idiotisme* : une expression propre à une seule langue, intraduisible littéralement dans une autre).

# Principales cadences de terminaison

Le mot **cadence** vient du latin *cadere* (tomber) qui illustre parfaitement le *mouvement* le plus généralement observé allant d'un accord dit de tension à un accord de résolution.

## Cadence parfaite

La cadence parfaite utilise successivement les accords engendrés par le V<sup>e</sup> et le I<sup>er</sup> degré d'une gamme. Elle est souvent employée pour conclure une phrase musicale. En Do : G7 – C.

La cadence *imparfaite* est une variante (le degré I se résout sur le premier renversement de l'accord I, en l'occurrence la fondamentale du premier accord est la note Mi). Cette cadence est moins conclusive que la précédente.

## Cadence rompue

Variante de la cadence parfaite où l'accord du I<sup>er</sup> degré est remplacé par un autre accord (en général un accord du VI<sup>e</sup> ou du III<sup>e</sup> degré). En Do : G7 – Em7 ou G7 – Am7.

## Demi-cadence

Ou **cadence de dominante**... C'est une cadence sans conclusion sur le degré I ; l'accord du V<sup>e</sup> degré n'étant pas résolu, cette cadence laisse attendre une suite. En Do : Dm7 – G7.

## Cadence plagale

Cette cadence, utilisant les degrés IV et I d'une tonalité, sert souvent de conclusion à une séquence harmonique. Elle est employée pour donner une couleur *Churchy* ou *Gospel*. En Do : F – C.

## Modes

Les **modes** se distinguent des gammes (dont ils sont parfois issus) et se définissent à l'intérieur d'une *échelle de sons* (des sons conjoints montants ou descendants) par leur note de départ (tonique) et leur note d'arrivée (octave).

À partir de chaque note d'une gamme, vous pouvez construire un accord, et construire ainsi une gamme d'accord. Sur chacun de ces accords, vous pouvez construire un mode, dont la tonique est la fondamentale de l'accord.

Exemples :

– gamme de Do commençant par son II<sup>e</sup> degré :



– gamme de Mi commençant par son V<sup>e</sup> degré :



Une gamme (majeure ou mineure) jouée avec une note de départ (et d'arrivée) autre que sa tonique est appelée « mode issu de la gamme majeure » (ou mineure le cas échéant...).

Que les théoriciens des débuts de l'histoire de l'enseignement du jazz aux États-Unis ont affublé de noms de modes grecs (de la musique grecque antique tels Heinrich Loriti – dit Glaréan – les a décrits en 1547...).

Voici la liste (concernant les modes issus de la gamme majeure) :

- I<sup>er</sup> degré, mode ionien (il est quelque peu paradoxal que ce mode soit également la gamme majeure) ;
- II<sup>e</sup> degré, mode dorien ;
- III<sup>e</sup> degré, mode phrygien ;
- IV<sup>e</sup> degré, mode lydien ;
- V<sup>e</sup> degré, mode mixolydien ;
- VI<sup>e</sup> degré, mode éolien (également appelé aéolien ou naturel) ;
- VII<sup>e</sup> degré, mode locrien.

Il n'est pas indispensable dans un premier temps de connaître par cœur les noms grecs de ces modes mais il est par contre très utile de pouvoir jouer une gamme majeure en la commençant par une autre note que sa fondamentale.

---

**Quelques lectures** pour aller plus loin sur le sujet de l'harmonie :

- Siron, Jacques. *Bases : des mots aux sons*, Éditions Outre Mesure.
- Baudoin, Philippe. *Jazz mode d'emploi*, Éditions Outre Mesure.

Ou plus exhaustif :

- Abromont, Claude & Montalembert, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*, Éditions Fayard.
- Siron, Jacques. *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, Éditions Outre Mesure.







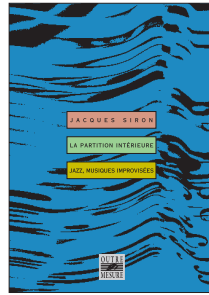
**OUTRE MESURE - 36 rue Pascal 75013 PARIS**  
Tél. : 01 47 07 06 21  
www.outre-mesure.net • outre mesure@wanadoo.fr



**Jacques Siron**

## La Partition intérieure

Jazz, musiques improvisées



950 tableaux, exemples musicaux.  
Bibliographie, glossaire,  
lexique anglais-français, index.  
768 p. • 7<sup>e</sup> éd. • 66 €

**LA PRESSE** Un must jubilatoire sans égal (*Jazz in Time*) ■ Le livre le plus complet sur la musique et les techniques musicales (*Keyboards*) ■ Il nous arrive rarement de pouvoir célébrer la parution d'un livre consacré au Jazz qui réunit au plus haut point des qualités indispensables telles que l'ampleur du propos, la qualité littéraire, la rigueur dans le traitement de la matière et — *last but not least* — un esprit d'ouverture stylistique total. Nous sommes convaincu que ce livre est appelé à devenir un ouvrage de référence essentiel pour tous ceux qui — quelque soient leur bagage musical et leur motivation — veulent mieux comprendre et sentir la magie de l'improvisation (*Privilège de la musique*) ■ Véritable somme des questions posées par la pratique de l'improvisation musicale, le livre rassemble ce que l'on a coutume de piocher dans divers ouvrages (et pas toujours les plus fiables), avec un supplément d'âme : peut-être l'âme musicienne (*Guitare & claviers*) ■ Une somme impressionnante, un ouvrage immense, bien fait, bien écrit, fort superbe, bourré de choses passionnantes. Clair pour les débutants, éclairant pour les autres (*France Culture*) ■ Finalement, je serais tenté d'exprimer ce paradoxe : si l'improvisation ne vous intéresse pas, lisez quand même ce livre ! Il y a tant de choses présentées de façon rigoureuse, synthétique et généreuse à y découvrir (*Les Cahiers de la guitare*) ■ Un livre énorme tant par l'épaisseur que le contenu. Outre Mesure frappe un grand coup, en prenant là encore, le pari de l'exigence. *La Partition intérieure* regorge de bonnes idées, didactiques et originales. Plus qu'une somme d'éléments disparates organisés en un seul volume, elle constitue bel et bien quelque chose comme un parcours initiatique. Une voie originale pour le développement de la sensibilité musicale de chacun, quelque soit son niveau, ses ambitions artistiques ou personnelles. Sans oublier, et ce n'est pas la moindre de ses qualités, la part essentielle du jeu, du plaisir et de la découverte (*Jazzman*) ■ En un mot, nous tenons là l'ouvrage de référence qui faisait cruellement défaut (*Jazz Magazine*) ■ Etc.

**Michel Goldberg**

## Méthode Sax Jazz

Vol. 1 : les techniques de base



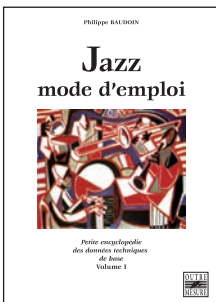
300 études, exemples, exercices.  
Disco-bibliographie. CD  
224 p. • 10<sup>e</sup> éd. • 29 €

quelque sorte. À l'actif de cette méthode encore, des aspects peu traités ailleurs, et pourtant fondamentaux : les nuances (leçon 21), l'articulation (leçon 23). L'ensemble est rédigé dans un style direct, qui prend le temps de la réflexion et sait ne pas négliger les implications historiques et esthétiques des sujets abordés. Redisons-le, la concurrence en la matière étant d'une médiocrité égale, nous avons ici affaire à l'ouvrage idéal pour commencer l'étude du saxophone (*Jazzman*) ■ Les points forts de ce bouquin à la présentation claire et agréable sont les descriptions très détaillées du matériel, de la soufflerie et surtout de la méthode de travail, très « chiadée » tout en restant attractive. Ici, les petites études — des morceaux originaux — sont assez vite vers la musique (simple) de notre époque et des grilles d'accompagnement sont proposées aux professeurs ou bien même à des copains guitaristes ou pianistes. L'auteur s'est penché avec luxe de détail sur l'émission du son et sur l'articulation qui sont primordiales dans l'apprentissage d'un instrument à vent. Souhaitons que beaucoup d'enseignants adoptent cette méthode (*Jazz Swing Journal*) ■ Méthode à la fois réaliste et luxueuse. Son atout principal : une grande simplicité de lecture, un souci constant de présenter les obstacles pour faciliter leur dépassement (*Jazz Magazine*) ■ Vraiment le « must » en la matière (*Jazz Notes*) ■ Ouvrage très complet, peut-être le meilleur à ce jour. Tout y est traité : des techniques respiratoires jusqu'aux grilles d'improvisation, en passant par le descriptif de l'instrument, le travail des doigts, l'embouchure, les sons graves, aigus, les croches ternaires, etc. Un livre qui passionnera les nouveaux adeptes du saxophone (*Jazz Hot*) ■ Le propos de l'auteur est d'aider l'aspirant « jazzman » à devenir un musicien complet qui jouera en ayant une pensée musicale active, plutôt qu'un singe savant alignant des clichés et autres « plans » à la mode. En ce sens, cette méthode, qui ne décrit pas de recettes miracles et qui, au contraire, demandera un gros investissement de travail à l'élève, s'avère être une réussite parfaite et elle fera certainement date dans l'histoire de l'enseignement du jazz (*Animato*) ■ Etc.

**Philippe Baudoin**

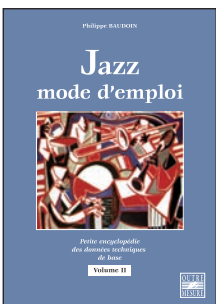
## Jazz mode d'emploi

Volume 1



350 tableaux, exemples musicaux.  
140 p. • 7<sup>e</sup> éd. • 24 €

Volume 2



290 tableaux, exemples musicaux.  
Bibliographie, index des 2 vol.  
170 p. • 5<sup>e</sup> éd. • 29 €

la création jazzistique du second. On a là tout ou presque de ce qui produit la beauté, l'émotion, l'étincelle. Ce livre s'adresse à tous, enseignants, enseignés, amoureux du jazz, musiciens (*HebdoScope*) ■ L'ensemble complète idéalement le volume 1, et il en a conservé les qualités principales : clarté, présentation, multiplicité d'exemples... (*Jazz in Time*) ■ Etc.

**Méthode** - Vient du grec *meta-odos*, autrement dit : **le chemin qui mène au loin...**

**Sax** - Doigtés élémentaires jusqu'aux overtones, exercices techniques (mémorisation, souplesse d'embouchure, mécanisme), sans oublier lecture et solfège : **installer votre maîtrise instrumentale.**

**Jazz** - Écoute, compositions originales et adaptées, patterns rythmiques : **installer votre maîtrise musicale.**

**Vol. 1 : Les techniques de base** - Découvrir par la pratique de l'instrument la musique de jazz et en assimiler le langage.

**CD** : de démonstration et de play-back (pour sax Mi<sup>b</sup> et Si<sup>b</sup>) associé à la méthode : écouter, travailler et jouer.

**LA PRESSE** Première constatation : on comprend tout. Parce que l'auteur n'a pas écrit à la va-vite, parce que l'éditeur sait ce que mettre en pages veut dire. Prenez par exemple les techniques de base : les pages sur la respiration sont éclairantes. La leçon 2, qui traite des sons filés, est exemplaire dans la présentation et la conduite du discours pédagogique. La troisième partie est une magnifique initiation au « détaché ». Court-on le risque d'avancer trop vite ? (...) L'initiation aux « harmoniques » (leçon 14) est un modèle d'intelligence pédagogique : sans cesse, l'auteur insiste sur le résultat à obtenir et ne veut surtout pas mettre la charrie avant les bœufs : chaque chose en son temps en quelque sorte. À l'actif de cette méthode encore, des aspects peu traités ailleurs, et pourtant fondamentaux : les nuances (leçon 21), l'articulation (leçon 23). L'ensemble est rédigé dans un style direct, qui prend le temps de la réflexion et sait ne pas négliger les implications historiques et esthétiques des sujets abordés. Redisons-le, la concurrence en la matière étant d'une médiocrité égale, nous avons ici affaire à l'ouvrage idéal pour commencer l'étude du saxophone (*Jazzman*) ■ Les points forts de ce bouquin à la présentation claire et agréable sont les descriptions très détaillées du matériel, de la soufflerie et surtout de la méthode de travail, très « chiadée » tout en restant attractive. Ici, les petites études — des morceaux originaux — sont assez vite vers la musique (simple) de notre époque et des grilles d'accompagnement sont proposées aux professeurs ou bien même à des copains guitaristes ou pianistes. L'auteur s'est penché avec luxe de détail sur l'émission du son et sur l'articulation qui sont primordiales dans l'apprentissage d'un instrument à vent. Souhaitons que beaucoup d'enseignants adoptent cette méthode (*Jazz Swing Journal*) ■ Méthode à la fois réaliste et luxueuse. Son atout principal : une grande simplicité de lecture, un souci constant de présenter les obstacles pour faciliter leur dépassement (*Jazz Magazine*) ■ Vraiment le « must » en la matière (*Jazz Notes*) ■ Ouvrage très complet, peut-être le meilleur à ce jour. Tout y est traité : des techniques respiratoires jusqu'aux grilles d'improvisation, en passant par le descriptif de l'instrument, le travail des doigts, l'embouchure, les sons graves, aigus, les croches ternaires, etc. Un livre qui passionnera les nouveaux adeptes du saxophone (*Jazz Hot*) ■ Le propos de l'auteur est d'aider l'aspirant « jazzman » à devenir un musicien complet qui jouera en ayant une pensée musicale active, plutôt qu'un singe savant alignant des clichés et autres « plans » à la mode. En ce sens, cette méthode, qui ne décrit pas de recettes miracles et qui, au contraire, demandera un gros investissement de travail à l'élève, s'avère être une réussite parfaite et elle fera certainement date dans l'histoire de l'enseignement du jazz (*Animato*) ■ Etc.

**Jazz mode d'emploi** (fruit de 20 ans de recherches et de 10 ans de professorat) est une « petite encyclopédie des données techniques de base » destinée à tous les instrumentistes et enseignants.

Ce n'est pas une méthode, mais un catalogue faisant la synthèse des données techniques de base qui apporte un éclairage nouveau. Ce recueil contient des informations jamais encore traitées dans aucun autre ouvrage. Pas à pas, le lecteur apprend à cerner l'essence du « thème de jazz », à en comprendre structures et langage, éclairé par l'abondance des exemples

**LA PRESSE** Ouvrage fondamental à placer entre toutes les mains, jazzy ou pas. Plein d'exemples, bourré d'érudition, et lumineux d'intelligence. Non seulement une intro technique au jazz au sens le plus large mais aussi un précis d'amour musical (*Guitare & claviers*) ■ Le chemin idéal pour initier le profane tout en intéressant l'amateur confirmé à la plus savante des musiques populaires contemporaines (*Le Monde de la musique*) ■ Il y a gros à parier que ce « mode d'emploi » deviendra un classique de la pédagogie jazz (*Jazz in Time*) ■ Le plus formidable travail jamais réalisé par un enseignant (doublé d'un musicien) associant la théorie à la pratique (*Guitare & claviers*) ■ Remarquablement clair et adapté. Un titre qui, pour une fois, tient ses promesses (*L'Éducation musicale*) ■ Indispensable à tous les amoureux, tous les passionnés du blues, du jazz et de la musique en général (*Keyboards*) ■ Etc.

Une plus grande place est donnée à l'utilisation pratique dans ce second volume :

- Connaître, jouer introductions, codas ou interludes les plus fameux : 120 transcriptions.
- Apprendre à transcrire soi-même les enregistrements des musiciens.
- Exploiter les superstructures des accords, trouver un accompagnement rythmique en fonction d'une mélodie.
- Savoir comment s'écrit, se lit le jazz.
- Découvrir l'éventail de traitement sonore de cette musique.
- Le B-A-BA de l'analyse musicale adaptée au jazz.

**LA PRESSE** On ne peut qu'être sidéré et admiratif devant la qualité d'un tel travail et la science qui a permis de tels classements et transcriptions. Autant d'atouts qui font de ce livre l'ouvrage de référence en langue française et un des plus intéressants et des plus réussis du marché mondial (*Keyboards*) ■ Une somme complète sur l'harmonie, l'analyse, les styles du jazz ■ D'ores et déjà un ouvrage de référence (*Jazzman*) ■ De format et de présentation agréables, de finition parfaite, cette seconde partie est à la première ce que la couleur est au dessin. Après la structure rigoureuse du premier, le nomadisme à l'intérieur du monde de la création jazzistique du second. On a là tout ou presque de ce qui produit la beauté, l'émotion, l'étincelle. Ce livre s'adresse à tous, enseignants, enseignés, amoureux du jazz, musiciens (*HebdoScope*) ■ L'ensemble complète idéalement le volume 1, et il en a conservé les qualités principales : clarté, présentation, multiplicité d'exemples... (*Jazz in Time*) ■ Etc.

## Bases

Des mots aux sons



320 illustrations musicales. Index.  
208 p. • 2<sup>e</sup> éd. • 19 €

des notions fondamentales de la théorie musicale. Pour découvrir les règles, décortiquer, développer les sonorités, les accords et les harmonies espérées. La présence systématique d'exemples, la mise en relation de l'ensemble des notions par de multiples renvois et le rappel, au début de chaque chapitre, des notions qu'il faut avoir vues pour aborder commodément une nouvelle partie, font de cet ouvrage une vulgarisation de bon niveau, sérieuse et stimulante. « Coup de cœur » (*Sincer.com*) ■ (...) Avec en plus, des explications détaillées concernant la musique électroacoustique, la technologie du son et les formes et techniques musicales propres aux musiques improvisées (*Guitare classique*) ■ Qu'il s'agisse de la notation dans les différents styles ou à diverses époques, l'appréhension du solfège, de l'harmonisation ou des techniques propres aux instruments, ce livre sert de guide pour mieux comprendre la théorie musicale (*Pianiste*) ■ Remarquable ouvrage pédagogique destiné au public désireux de (re)connaître les notions de base et les matériaux essentiels de la musique. Un outil remarquablement fonctionnel (*L'Éducation musicale*) ■ Etc.

**Éric Barret**

## Gammes et arpèges pour le jazz



150 études, exemples, exercices musicaux.  
Glossaire, articulations  
80 p. • 4<sup>e</sup> éd. • 19 €

l'on saura bâtir un édifice digne de ce nom. Éric Barret vous mène le travail. Son ouvrage, s'il ne vous métamorphosera pas en Coltrane, contient quelques clés incontournables du savoir-faire mélodique. Une quarantaine de phrases improvisées tirées du répertoire des plus grands maîtres du saxophone sont expliquées, disséquées et dérivées sous forme d'exercices hyper-efficaces. Indispensable à TOUS les instrumentistes, ce recueil mérite de devenir une référence (*Guitare & Claviers*) ■ Etc.

**Livre de référence** - En quelques années d'existence, *La Partition intérieure* s'est largement imposée dans les domaines du jazz et des musiques improvisées. Chacun s'y retrouvera, selon ses besoins du moment ; qu'il soit débutant, improvisateur chevronné, enseignant, critique, musicien curieux, esprit ouvert.

**Abondance des matériels, des matières et des manières** - Chaque partie approfondit un aspect de l'action (improvisation, son, rythme, mélodie, harmonie, formes et construction du récit, jeu en orchestre). On y retrouve chaque fois un **déroulement progressif** : notions de base, pratique habituelle, et enfin démarches plus complexes.

**Passerelles - Plusieurs traditions se mêlent** : jazz, musiques improvisées actuelles, musiques classiques, populaires, contemporaines, extra-occidentales.

L'abondance et les passerelles ne sont là que pour **mettre en appétit**. Pas question de se substituer à l'essentiel - l'écoute, la mémoire, la sensibilité, la verve intelligente, la fragilité et l'incertitude, la fraîcheur de l'imagination, le plaisir du jeu.

**La Partition intérieure, en faisant dialoguer action et réflexion, technique et expression, invite le lecteur à élargir ses horizons afin d'éveiller la danse intérieure qui donne vie à toute improvisation.**

**Les matériaux essentiels de la musique** (jazz, musiques apparentées, classique et rock) • **Notation musicale**

- **Rythme** : durée, mesure, tempo, figures rythmiques
- **Mélodie et harmonie** : hauteur, intervalles, mélodie, gammes, accords, harmonie tonale, modale et blues, construction d'une mélodie sur des accords
- **Architecture et jeu collectif** : formes, construction d'un discours, accompagnement, jeu en orchestre, improvisation
- **Modalités expressives** : dynamiques, expression, phrasés, articulations, inflexions
- **Instruments** : caractéristiques et notations
- **Techniques de l'audio** : acoustique, son, studio, informatique, Internet.

**LA PRESSE** L'auteur met sur le papier beaucoup de pratiques qui se font oralement dans le jazz (temps forts sur 2 et 4, interprétation ternaire d'une notation binaire...). Sa définition de l'improvisation est la plus concise la plus précise que l'on ait pu lire jusqu'à aujourd'hui dans un ouvrage traitant de la théorie. Le chapitre sur les rythmes est également remarquable (*Jazz Notes*) ■ Étudiants et amateurs de musique trouveront un exposé, clairement construit, des notions fondamentales de la théorie musicale. Pour découvrir les règles, décortiquer, développer les sonorités, les accords et les harmonies espérées. La présence systématique d'exemples, la mise en relation de l'ensemble des notions par de multiples renvois et le rappel, au début de chaque chapitre, des notions qu'il faut avoir vues pour aborder commodément une nouvelle partie, font de cet ouvrage une vulgarisation de bon niveau, sérieuse et stimulante. « Coup de cœur » (*Sincer.com*) ■ (...) Avec en plus, des explications détaillées concernant la musique électroacoustique, la technologie du son et les formes et techniques musicales propres aux musiques improvisées (*Guitare classique*) ■ Qu'il s'agisse de la notation dans les différents styles ou à diverses époques, l'appréhension du solfège, de l'harmonisation ou des techniques propres aux instruments, ce livre sert de guide pour mieux comprendre la théorie musicale (*Pianiste*) ■ Remarquable ouvrage pédagogique destiné au public désireux de (re)connaître les notions de base et les matériaux essentiels de la musique. Un outil remarquablement fonctionnel (*L'Éducation musicale*) ■ Etc.

Cet ouvrage vous propose, dans un style moins austère et moins traditionnel que l'habituelle littérature sur le sujet, de travailler les gammes et les arpèges tels qu'on les rencontre dans le jazz.

**Moins austère**, car ce cahier est abondamment illustré d'exemples tirés de transcriptions de solos.

**Moins traditionnel**, car les exercices proposés se démarquent de la littérature conventionnelle par des commentaires sur l'utilisation de ces gammes et arpèges ainsi que par l'accent porté sur l'articulation propre au jazz.

Cet ouvrage s'adresse à tous les musiciens désirant se consacrer à la musique improvisée.

**LA PRESSE** Ce volume comble une vraie lacune dans la littérature instrumentale. Irréprochable. On apprécie tout particulièrement l'étude qui vient en fin de chapitre, conçue comme une improvisation simulée, et fondée sur la grille d'un standard connu (*Jazzman*) ■ Le concept est ingénieux, les territoires défrichés vastes et intéressants, et les progrès envisageables du savoir-faire mélodique. Une quarantaine de phrases improvisées tirées du répertoire des plus grands maîtres du saxophone sont expliquées, disséquées et dérivées sous forme d'exercices hyper-efficaces. Indispensable à TOUS les instrumentistes, ce recueil mérite de devenir une référence (*Guitare & Claviers*) ■ Etc.