

Mesure 10: L'accord de Do7 est retardé jusqu'au Do grave de la mélodie, en-dessous de la portée. Les deux derniers temps de cette mesure emploient l'approche linéaire. La seconde et la troisième voix sont parallèlement chromatiques, mais la première et la quatrième voix se déplacent avec un mouvement indépendant.

Mesure 12: Le mouvement contraire à la fin de la phrase est efficace.

Des exemples 22 à 25, une méthode générale d'analyse mélodique peut être formulée. La mélodie d'un morceau doit être analysée avant d'en tenter l'harmonisation. En général, les caractéristiques suivantes doivent être notées.

Arpèges ou tons adjacents d'un accord: ils sont généralement harmonisés avec des renversements de la même harmonisation.

Fragments de gamme: ils sont généralement harmonisés avec la technique du parallélisme diatonique ou la technique de tonicisation.

Demi-tons ou fragments de gamme chromatique: ils sont généralement harmonisés avec la technique du parallélisme chromatique ou la technique de tonicisation.

Anticipations rythmiques juste avant un changement d'accord: la note de la mélodie doit généralement être harmonisée avec le nouvel accord.

Les règles générales d'harmonisation restent les mêmes.

1. Harmoniser les notes les plus importantes de la mélodie en premier.

Il est bon de commencer avec un étagement des degrés 1-3-5-7 ou 3-5-7-9 qui peuvent être altérés soit chromatiquement soit diatoniquement.

Un étagement des degrés 1-3-5-6 et 3-5-6-9 peut être employé pour les accords de tonique (I) et la troisième peut être substituée à la quinte dans les harmonisations des accords de dominante.

2. Harmoniser toutes les autres notes en se servant des techniques de base mises en évidence dans les exemples 22 à 25.

3. Faire tous les changements ou ajustements nécessaires qui feront aboutir à un enchaînement des notes plus coulé et à de meilleures lignes mélodiques. Écoutez chaque phrase dans son intégralité. Faire seulement les changements qui font mieux sonner la phrase entière.

L'EXEMPLE 26 est une harmonisation de *Blues for Barry* qui emploie l'approche linéaire. Les aspects suivants de l'harmonisation doivent être notés.

Mesure 1: Les trois voix supérieures se déplacent en accords de trois sons (triads) parallèles pendant que la quatrième voix décrit une ligne indépendante. Le Do# dans la quatrième voix est valable parce qu'il se produit sur la partie faible du temps et qu'il se résout immédiatement. Les accords de passage à la fin de la mesure se résolvent dans une harmonisation claire de Fa majeur (sans fondamentale).

Mesure 2: Les quatre voix se déplacent d'une façon indépendante pendant les deux premiers temps. Les harmonisations impliquent la progression Mim7b5 (ou Do9/Mi)-Fa7b5-Mim7-La7b5. Sur le quatrième temps, les trois voix supérieures continuent avec des accords de trois sons (triads) pendant que la quatrième voix se déplace par mouvement contraire. Ceci aboutit à un accord de trois sons Do# diminué avec basse de Sol# sur le premier temps de la mesure 3. La dissonance se résout sans heurt, cependant, sur l'accord de Ré6.

Mesure 4: Les lignes indépendantes durant les trois premiers temps de la mesure impliquent la progression Dom9-La9-Rém7/4-Rém7/4 Dom7/4 qui représente une combinaison de parallélisme chromatique et de tonicisation.

Mesure 5: Le Fa7 se poursuit avec Fa7b9 ou La07, se résolvant sur Si# avec 9 sur le troisième temps. Notez l'enchaînement des notes dans chaque voix à la fin de la mesure.

Mesure 8: La dernière harmonisation de la mesure anticipe la gamme de Solm7 (Sol dorien).

Mesure 9: La quatrième harmonisation dans cette mesure implique Réb9 qui se résout sur Do avec gème. Notez l'enchaînement des notes de la dernière harmonisation de la mesure 9 avec la première harmonisation de la mesure 10.

Mesure 10: La quatrième harmonisation implique Mi07 au-dessus de Si# (Do#). Cette dissonance se résout grâce à un enchaînement sans heurt des notes dans chaque voix. Notez l'enchaînement des notes dans chaque voix à la fin de cette mesure.

Mesure 11: La seconde et la troisième voix se déplacent par intervalles parallèles de seconde majeure, mais indépendamment des deux autres voix. La quatrième voix est formée d'une ligne descendante chromatique.

Les techniques fondamentales d'harmonisation sont employées de temps en temps dans l'exemple 26. C'est pourtant le mouvement linéaire indépendant qui fait que cette version sonne différemment de l'exemple 25.

Il y a deux exercices qui peuvent aider à développer la maîtrise de l'usage de l'écriture linéaire pour quatre voix ou plus.

1. Essayer d'harmoniser les trois voix supérieures avec des accords de trois sons parallèles (triads). Puis, essayer de trouver une ligne indépendante pour la quatrième voix qui ajoute une dissonance et qui colore sans détruire le sentiment de progression harmonique.

2. Essayer de trouver des intervalles (secondes majeures, quarts, etc.), ou de simples accords de trois sons, qui peuvent se déplacer d'une manière parallèlement chromatique, indépendamment de la mélodie. Cette technique est également très efficace au-dessous de notes pédales mélodiques.

Un autre exercice possible est de commencer avec une harmonisation fondamentale, puis d'expérimenter avec les voix intermédiaires et inférieures. Employer l'approche linéaire dans quelques secteurs du morceau seulement. Quand une plus grande facilité avec l'écriture linéaire est acquise, elle peut être employée avec plus de confiance et de succès. Il n'y a pas encore de règles générales pour trouver quatre lignes indépendantes qui créent un son harmoniquement unifié. Une sensibilité pour ce type d'écriture linéaire ne peut se développer que grâce à l'oreille et par tâtonnements. C'est pourquoi il est si important pour les arrangeurs d'entendre leur oeuvre jouée dès qu'elle est écrite. Il est aussi important de transcrire des extraits d'enregistrements d'arrangeurs qui utilisent l'approche linéaire: Duke Ellington, Billy Strayhorn, Gil Evans, George Russell, Bill Holman, Bob Brookmeyer, et Clare Fischer. La discographie sera utile pour commencer cet exercice.

* Voir Discographie - texte en anglais - page 86 *

SUITE FOR SWEE' PEA

Mesures 118 à 125: L'introduction est employée comme fin. La note de longue durée dans la mesure 124 est une octave plus haute que la note correspondante de la mesure 7. Ceci crée une tension plus importante avant la fin du morceau.

Mesures 128 à 130: Les quatre premières notes du thème sont suivies par une dissonance tendue (une variation de Fa⁰Maj7) qui se résout sur un accord tonique lydien (Fa⁰Maj7#11).

La forme générale de cet arrangement est une arche.



Notez que chaque arrière-plan sonore possède une durée de quatre mesures. Durant le solo de batterie, cependant, cet arrière-plan sonore est étendu à six mesures (mesure 81), et, finalement, à sept mesures (mesure 93). Ceci crée une plus forte impression d'expansion juste avant la reprise du thème. Les trois versions différentes du thème initial s'ajoutant à la forme d'arche aident à soutenir l'intérêt tout au long de cet arrangement.

BEAUTIFUL DREAMER

Cet arrangement d'une très vieille chanson populaire du compositeur américain Stephen Foster est une étude de l'emploi de la pédale. Les accords simples provenant de la mélodie originale sont indiqués entre parenthèses, de telle façon que les décorations de ces accords puissent être analysées. Notez que les accords originaux sont généralement formulés assez clairement au moins une fois dans chaque phrase. Les symboles de ces accords fondamentaux peuvent être transposés dans la tonalité de Mi majeur, et écrits dans la structure finale de cet arrangement (mesure 55). Ceci sera pratique pour l'analyse des décorations harmoniques dans cette même structure (chorus).

L'emploi de longues sections avec pédale dans un arrangement crée une tension harmonique. Quand la contrebasse passe de la pédale à une ligne de basse qui formule les fondamentales des accords, l'effet est plutôt spectaculaire. Il y a deux grandes formes structurales dans cet arrangement. L'une est un changement de tonalité au moyen d'un intervalle descendant de tierce majeure à la fin de chaque "refrain" ou structure (chorus) (de DoMaj à La^bMaj et à MiMaj). L'autre est un changement progressif dans la mise au premier plan des instruments, qui passe progressivement du piano à la section des instruments à vent.

1ère structure	2ème structure	3ème structure
Piano solo	Piano solo	Tutti des instruments
	avec arrière-plan	à vent
	des instruments à vent	

Cette longue composition est dédiée à Billy Strayhorn dont le surnom était "Swee' Pea". La composition entière se développe à partir d'une seule mélodie, *Swee' Pea's Samba*, qui est le thème de la partie III. La section "vamp", "obstinato", (partie improvisée ou écrite ayant une forme mélodique répétitive) de ce morceau (mesure 9 de la partie III) est basée sur les sons de l'ouverture d'une fameuse composition de Billy Strayhorn, intitulée "Chelsea Bridge". Le début du thème de *Swee' Pea's Samba* est une réharmonisation des deux premières notes de la section "vamp" (La⁻ Si^a). Une sorte de développement à l'envers a été employé par la suite. Les motifs du thème de la partie III ont été utilisés pour composer les parties I et II. De cette façon, la partie III est une récapitulation de tout ce qui est entendu dans les deux premières parties, elle réunit toutes les idées de motifs précédentes en un simple thème de 32 mesures. A cause de cela, j'ai choisi de mettre l'accent sur un ou deux motifs dans chacune des sections différentes qui constituent les parties I et II. L'exemple 30 est une analyse des motifs de la mélodie de *Swee' Pea's Samba* qui montre les motifs particuliers qui sont employés dans des formes très variées tout au long de la suite entière.

PARTIE I - BLUES FOR STRAYS

La suite commence avec une longue introduction de 35 mesures, qui amène les motifs les plus importants dans un contexte non thématique plutôt abstrait. L'introduction sert aussi à présenter les instruments individuels de l'ensemble.

Mesures 1 à 21: Cette section est développée entièrement à partir du motif b1, qui est formé de demi-tons ascendants. L'inversion de ce motif, deux demi-tons descendants, est parfois employée pour le contraste. L'ouverture emploie ce motif en se servant du procédé d'imitation, et aussi pour mettre en vedette le saxo soprano dans le rôle de soliste. Le saxo soprano solo est employé plus tard dans la deuxième exposition du thème (mesure 48).

Mesures 22 à 27: La section des instruments à vent expose une harmonisation du motif c dans la mesure 22. Le piano répond, dans les mesures 24 et 25, avec une variation du motif bc. La section des instruments à vent continue dans la mesure 26, avec une combinaison du motif a et une inversion du motif c.

Mesures 28 à 35:

La gamme ascendante, une extension du motif a, conduit à une série de demi-tons ascendants (la première partie du motif b). Ce point culminant (climax) conclut l'introduction sur Si^b7, l'accord de dominante dans la tonalité de Mi^b. La pédale dominante, qui commence à la mesure 21, contribue à augmenter la tension tout au long de cette partie de l'introduction.

Mesures 36 à 47: Le thème principal de la partie I est un blues de 12 mesures. La première phrase est formée des motifs d et c. Ceci se poursuit, dans les mesures 38 à 41, par les motifs a, b et a1. Le motif a1 est développé en une séquence dans les mesures 42 et 43. Ceci continue par le motif a et le motif ascendant par demi-ton à partir du motif b. Les deux dernières mesures (46 et 47) sont constituées entièrement du motif d1. Beaucoup de ces motifs contiennent exactement les mêmes tons que leurs contreparties dans la mélodie de *Swee' Pea's Samba*, même si les rythmes sont souvent différents. Ceci a été fait intentionnellement, de façon à mettre l'accent sur le son de ces séries de notes particulières dans la mémoire "auditive" de l'auditeur.

BLUES FOR BARRY

30 Medium Fast Bebop

Bill Dobbins

A linear approach is used throughout, except as indicated.

Suggested orchestration:

- 1st voice: trumpet, flugelhorn or alto sax
- 2nd voice: tenor sax
- 3rd voice: trombone or tenor sax
- 4th voice: baritone sax

BEAUTIFUL DREAMER

Solo (ad lib tempo)

Concert Score

Stephen Foster
arr. Bill Dobbins



Piano

The piano score is written in 3/4 time and consists of seven systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass line and a more melodic line in the treble. Chord symbols are placed above the treble staff: C, F6, G7, C, G7, G7, C, C6, D7, G7, C, and F6. The score is marked 'Piano' and includes a 'Solo (ad lib tempo)' instruction at the beginning.

Piano

Chords: G7, C7

Piano

Chords: F, C, G, G7, C

13 Medium Jazz Waltz

Horns

p

Piano

piano solo

Bass

Ab pedal (open rhythmic feel)

Drums

brushes (open feel, sparse colors)

Chords: $A\flat M7$, $A\flat 13sus$, $A\flat 7alt.$, $D\flat 6_9$ / $A\flat$, Gm / $A\flat \circ$, $B\flat m7$ / $A\flat$

Horns

1. 2. **25**

cresc.

Piano

Chords: $E\flat 13-9$ / $A\flat$, $A\flat 6_9$, $E M7$ / $A\flat$, $A M7$ / $A\flat$, $A\flat 6_9$, $A\flat m$ / $A\flat 7$, $B\flat m9$

Bass

cresc.

Chords: $A\flat 6$, $A \circ 7$, $B\flat m7$

Drums

Horns

Piano

Bass

Drums

Chords: $B\flat m$, $B\flat 7$, $A\flat 6_9$, C , $C7\text{alt.}$, Fm^9 , $B\flat 13+11$
 Dynamics: *mf*, *dim.*, *p*

Horns

Piano

Bass

Drums

Chords: Bm^9 , E^9 , $B\flat m^9$, $E\flat 13-9-5$, $A\flat 13\text{sus}$, D^9+11 , $D\flat 6_9$, E_m , $D\flat 7$
 Dynamics: *mp*, *p*, *pp*

Horns

Piano

Bass

Drums

Chords: $E\flat 9\text{sus}$, A^{13-5} , $A\flat 9\text{sus}$, D^{13-5} , $D\flat 6_9$
 Dynamics: *p*

79

Horns

Piano

Bass

Drums

cresc.

time, open feel (swing)

tb
bn
bs

Horns

Piano

Bass

Drums

f

91

Horns

Piano

Bass

Drums

103 Slower

Horns

Piano

Bass

Drums

rit.

rit.

rit.

Horns

Piano

Bass

Drums