

---

# Table des matières

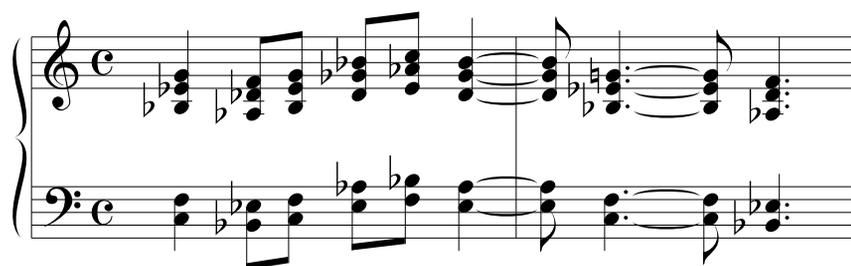
	A propos de l'auteur .....	6
	Remerciements .....	7
	Introduction.....	8
	Note sur la terminologie et les symboles d'accords .....	10
<i>Chapitre 1</i>	Intervalles et triades – révision.....	11
<i>Chapitre 2</i>	Les modes majeurs et le II-V-I.....	21
<i>Chapitre 3</i>	Harmonisations (voicings) avec trois notes.....	25
<i>Chapitre 4</i>	Accords Sus et Phrygiens.....	31
<i>Chapitre 5</i>	Ajouter des notes aux voicings de trois notes.....	35
<i>Chapitre 6</i>	La substitution du triton.....	45
<i>Chapitre 7</i>	Voicings pour la main gauche .....	49
<i>Chapitre 8</i>	Altérer les notes dans les voicings pour la main gauche.....	58
<i>Chapitre 9</i>	La théorie des gammes .....	67
	• Introduction: pourquoi des gammes? .....	67
	• Harmonisation de la gamme majeure.....	68
	• Harmonisation de la gamme mélodique mineure .....	74
	• Harmonisation de la gamme diminuée .....	80
	• Harmonisation de la gamme par ton.....	85
<i>Chapitre 10</i>	Sur l'utilisation des gammes.....	87
<i>Chapitre 11</i>	Travailler les gammes .....	93
<i>Chapitre 12</i>	Accords de type <i>So What</i> .....	99
<i>Chapitre 13</i>	Accords en quartes.....	105
<i>Chapitre 14</i>	Les structures supérieures en triades .....	109
<i>Chapitre 15</i>	Les gammes pentatoniques .....	123
<i>Chapitre 16</i>	Voicings, voicings, voicings.....	135
<i>Chapitre 17</i>	Le <i>stride</i> et les voicings à la Bud Powell .....	149
<i>Chapitre 18</i>	Gammes de quatre notes.....	159
<i>Chapitre 19</i>	Les „block chords“ .....	169
<i>Chapitre 20</i>	La Salsa et le Jazz Latin .....	191
<i>Chapitre 21</i>	L'accompagnement .....	203
<i>Chapitre 22</i>	Sujets divers .....	213
<i>Chapitre 23</i>	S'entraîner, s'entraîner, s'entraîner.....	225
	L'écoute .....	243
	Appendice.....	265

# Chapitre 12

## Les accords de type „So What”

Jouez la **figure 12-1**, et écoutez la sonorité de ces accords de type *So What* tels que McCoy Tyner les joue dans les premières mesures de *Peresina*.<sup>1</sup> *So What*, un thème de Miles Davis des années 50, a aidé à introduire dans le monde le jazz modal<sup>2</sup>. La **figure 12-2** montre les deux accords *So What* que Bill Evans jouait sur l'enregistrement de Miles. L'accord *So What* D-7 est analysé dans la **figure 12-3**. En lisant de bas en haut, on trouve la fondamentale, la onzième, la septième, la tierce et la quinte d'un accord mineur de septième.

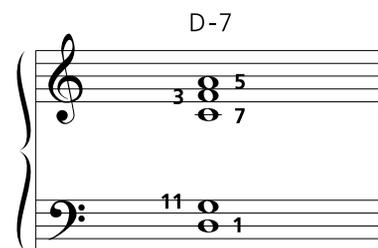
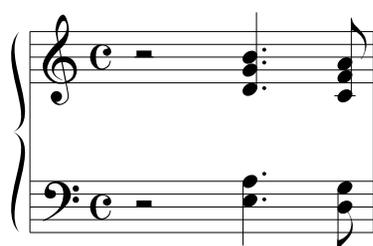
Figure 12-1



C'est plus facile à jouer si vous avez repéré qu'il s'agit d'un empilement de quarts justes surmontées d'une tierce majeure (**figure 12-4**). Remarquez que la note la plus haute est la quinte de l'accord. *Lorsqu'on veut harmoniser une mélodie avec des voicings de type So What, il faut chercher les accords de septième mineure qui ont la quinte dans la mélodie.*

Figure 12-2

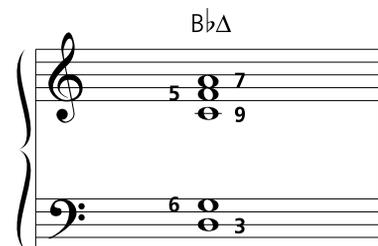
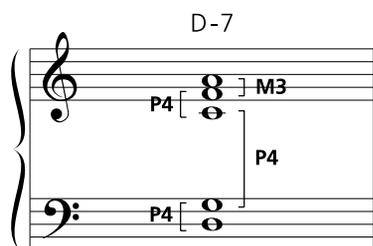
Figure 12-3



De même, l'accord de type *So What* peut être utilisé comme accord de septième majeure qui n'est pas en position fondamentale (**figure 12-5**). En lisant de bas en haut, on trouve la tierce, la sixte, la neuvième, et la septième majeure. Jouez ce voicing en utilisant la pédale *forte* et avec la main droite jouez le B $\flat$  grave pour voir comment il sonne avec la fondamentale. Remarquez que la note la plus haute est la septième majeure de l'accord. *Lorsqu'on veut harmoniser une mélodie avec des voicings de type So What, il faut chercher les accords  $\Delta$  qui ont la septième majeure dans la mélodie.*

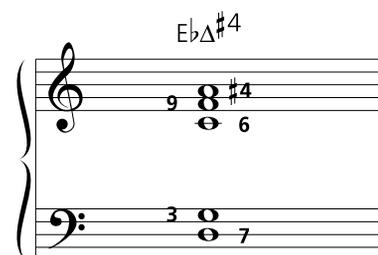
Figure 12-4

Figure 12-5



De même, l'accord de type *So What* fonctionne bien en temps qu'accord Lydien qui n'est pas en position fondamentale (**figure 12-6**). En lisant de bas en haut, on trouve la septième majeure, la tierce, la sixte, la neuvième et la #4. Jouez ce voicing en utilisant la pédale *forte* et jouez le E $\flat$  grave avec la main droite pour voir comment l'accord sonne avec la fondamentale. Remarquez que la note la plus haute est la #4 de l'accord. On peut choisir ce type de voicing (dans une autre tonalité) pour le premier accord de *Blue in Green* de Miles Davis. *Lorsqu'on veut harmoniser une mélodie avec des voicings de type So What, il faut chercher les accords Lydiens qui ont la #4 dans la mélodie.*

Figure 12-6



<sup>1</sup> McCoy Tyner, *Expansions*, Blue Note BST 84338

<sup>2</sup> Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia CJ-40579

Figure 12-7

The figure shows a C major scale harmonized with chords of the type *So What*. The chords are D-7, E-7, A-7, and Gsus. The notation includes treble and bass clefs, and various chord symbols like BbΔ, EbΔ#4, CΔ, FΔ, and BbΔ#4. Fingerings (3 and 4) are indicated for some notes.

La **figure 12-7** montre la gamme de C majeur harmonisée avec des accords de type *So What*. Jouez ces accords et écoutez la sonorité de chacun d’entre eux. Certains contiennent un triton à la place de la quarte juste et l’intervalle du dessus est une tierce mineure au lieu d’une tierce majeure. Deux d’entre eux sont particulièrement dissonants. Lorsqu’on joue un thème modal avec de longues séquences sur un seul accord de septième mineure, pour introduire de la variété il est possible de jouer tous ces voicings ou certains d’entre eux, même s’ils ne sont pas traditionnellement considérés comme des accords de septième mineure. Cela peut vous éviter de vous ennuyer sur un thème modal qui ne comporte qu’un ou deux accords. *So What*, *Little Sunflower*<sup>3</sup> de Freddie Hubbard et *Impressions*<sup>4</sup> de John Coltrane sont des thèmes modaux typiques contenant tous de longues parties en D-7. Ce sont des thèmes superbes, mais ils ont été joués des millions de fois et il est facile de se trouver à court d’idée après le dix-neuvième chorus sur D-7.

En jouant certaines de ces harmonisations de type *So What* plus dissonantes, cela permet de faire monter la tension et de créer de l’intérêt. Si vous travaillez la **figure 12-7** dans toutes les tonalités, cela va vous aider à considérer celles-ci de façon nouvelle. En particulier, vous allez devenir plus attentif(ve) à la position du triton – de la quarte et la septième – dans chaque tonalité.

Remarquez la présence de deux nouveaux voicings sus. Tous les deux contiennent aussi la tierce majeure qui est placée dans les deux cas au-dessus de la quarte.

Jouez le troisième voicing, celui qui a le F à la basse et l’avant-dernier voicing avec le B à la basse. Tous deux sont beaucoup plus dissonants que les autres car ils contiennent une neuvième mineure. La neuvième mineure est „la dernière en date des intervalles dissonants“. Dans l’évolution de la musique occidentale, la notion de dissonance s’est peu à peu relâchée. Pendant l’Inquisition par exemple, l’utilisation du triton pouvait mener à l’excommunication ou pire. Les secondes mineures et les septièmes majeures étaient relativement rares en musique classique jusqu’à la fin du dix-neuvième siècle et en jazz, il en fut de même jusqu’aux années 30. Si vous écoutez des enregistrements de cette époque, vous entendrez beaucoup plus d’accords de sixte majeure que d’accords de septième majeure. Et encore récemment, la neuvième sur un accord demi-diminué n’était pas acceptée.

<sup>3</sup> Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic 904661

<sup>4</sup> John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse MCA-5887 (McCoy Tyner au Piano)

Rejouez ces deux voicings, avec le F et le B à la basse. Aimerez-vous jouer l'un ou l'autre pendant 16 mesures sur un D-7 dans un thème modal? Cela peut marcher pour donner des sons intéressants.

Aimeriez-vous jouer l'un ou l'autre pour accompagner Carmen McRae sur le D-7 de la première mesure d'*Alone Together* d'Arthur Schwartz. Probablement pas. Selon le contexte, les neuvièmes mineures sont soit consonnantes, soit très dissonantes.

La **figure 12-8** montre les cinq premières mesures de *Little Sunflower* de Freddie Hubbard. Les quelques exemples suivants montrent ce thème arrangé avec des voicings de type *So What* ou des variantes. La **figure 12-9** utilise des accords de type *So What* diatoniques à la gamme de C. Certains contiennent des tritons et des tierces mineures, d'autres des quarts justes et des tierces majeures.

Figure 12-8



Figure 12-9

A partir de la **figure 12-10**, les exemples qui suivent montrent des accords se déplaçant avec un *mouvement parallèle*. Quand vous les jouer, n'essayez pas de lire chaque note. Essayez plutôt de voir les intervalles de ces accords, chaque note se déplaçant en mouvement parallèle. Remarquez la position de votre main et à quoi ressemble chaque accord. Notez particulièrement l'intervalle entre vos pouces, si c'est une quarte, une tierce mineure, un ton ou un demi-ton.

Figure 12-10

Dans la **figure 12-10**, le même voicing fondamental de type *So What*, „quarte-quarte-quarte-tierce majeure“ harmonise en mouvement parallèle chaque note de la mélodie tout en pénétrant ou quittant plusieurs tonalités.

Dans la **figure 12-11**, les deux notes inférieures de l'accord de base sont élevées d'un ton, ce qui donne à l'accord un caractère très mordant et très sombre du fait de l'intervalle de neuvième mineure entre la note la plus basse de la main gauche et la note du milieu de la main droite.

Figure 12-11



Dans la **figure 12-12**, les deux notes inférieures de l'accord de base sont élevées encore d'un demi-ton. Ce voicing place la main droite et la main gauche à un ton l'une de l'autre et donne une sonorité très aérienne.

Figure 12-12



Dans la **figure 12-13**, les deux notes inférieures sont élevées encore d'un demi-ton. La main droite et la main gauche sont à un demi-ton l'une de l'autre et le voicing est extrêmement dissonant. Le concept d'accord de type *So What* est étendu, donnant des résultats intéressants. Jouez ces cinq variantes et observez vos réactions à la dissonance au parallélisme et aux voicings inhabituels. L'élément clé est le parallélisme. Les voicings parallèles sont très efficaces dans les thèmes modaux.

Figure 12-13



En général, la musique très structurée est très appréciée et l'utilisation du parallélisme augmente l'effet de la structure. Par exemple, très souvent avant de commencer à jouer dans un club, je m'assieds et je me défoule un peu sur le piano pour voir s'il est accordé en jouant exactement le même voicing mais sur toute l'étendue du clavier. Qu'il s'agisse d'un voicing consonant comme celui de la **figure 12-14** ou d'un voicing dissonant comme celui de la **figure 12-15**, il y a souvent quelqu'un qui s'approche pour me dire „Ça c'est ,chouette'. C'est de vous?"

Figure 12-14

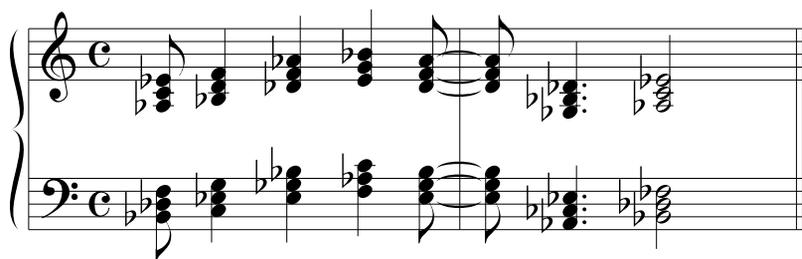


Figure 12-15

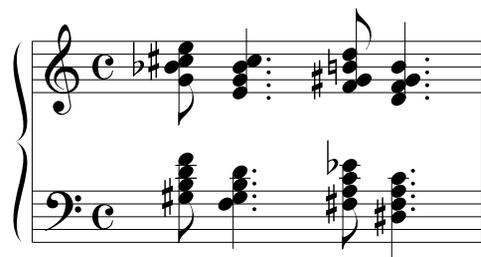
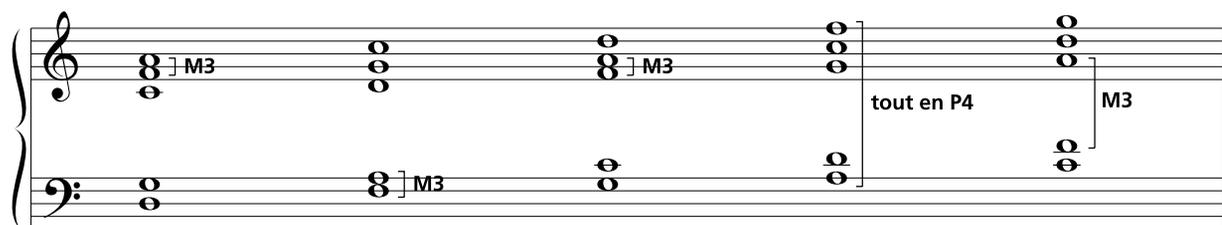


Figure 12-16



McCoy Tyner a merveilleusement bien utilisé le parallélisme dans les deux mesures de *Peresina* que vous avez jouées au début du chapitre à la **figure 12-1**.

Comme n'importe quel autre accord, on peut renverser les accords de type *So What*. Comme ils ont cinq notes, il y a cinq renversements possibles (**figure 12-16**). Lorsque vous accompagnez en jouant sur un D-7, un FΔ ou un B♭Δ qui dure quelques mesures ou plus, pour avoir plus de variété vous pouvez utiliser quelques renversements des accords de type *So What* comme dans la **figure 12-17**. A chaque renversement, remarquez le changement de position de la tierce majeure (**figure 12-16**). A l'avant-dernier voicing, la tierce a disparu. Tous les intervalles sont maintenant des quarts justes. Vous venez de rentrer dans un nouveau domaine – les voicings en quarte, qui est le sujet du chapitre suivant.

Figure 12-17



**Conseils de travail:**

Chercher dans le *New Real Book* et le *World's Greatest Fake Book* des occasions de jouer des voicings de type *So What* sur des accords mineurs de septième, sur des accords de septième majeure et sur des accords Lydien ayant respectivement la quinte, la septième et la #4 à la mélodie. Travaillez ce type de voicing sur chaque gamme majeure, diatoniquement et dans les deux sens, comme dans la **figure 12-7**.

**Suggestions de thèmes à travailler:**

- |                  |              |
|------------------|--------------|
| Once I Loved     | Blue Bossa   |
| Summertime       | Easy To Love |
| Little Sunflower | Impressions  |
| Peresina         | Jeannine     |