

De la composition

Aurélien GIRY

Table des matières

1 Introduction	2
2 Les notes	2
2.1 Les Power chords	3
2.2 Les Triades	3
2.3 Les accords à 4 notes	3
2.4 Les autres types d'accords	4
3 Le monde modal	4
3.1 Les 7 modes	4
3.2 Quels accords pour quel mode ?	6
3.3 Exemples	6
4 Les modes mineurs mélodiques et harmoniques	7
4.1 Les modes mineurs mélodiques	7
4.2 Les modes mineurs harmoniques	8
5 Les modes majeurs harmoniques	9
5.1 La gamme harmonique majeure	9
5.2 La gamme double harmonique	10
6 Le Monde tonal	10
7 D'autres gammes	10
8 Le rythme	11
8.1 Des notes aux mesures	11
8.2 La question du quand ?	12
9 Les progressions harmoniques	12
10 D'autres notes	12
10.1 Au delà du La 440	13
10.2 Au delà des 12 demi-tons	13
10.3 Au delà du rythme	13
11 Faire de la musique de tout ça	13
11.1 Quand composer ? Où composer ?	13
11.2 Broder sur un thème	14
11.3 La contrainte est une nécessité	14
11.4 Passer du riff au morceau	14
11.5 Deux approches : conception ascendante et descendante	15
11.6 J'ai un morceau complet, mais y'a un truc qui manque à mon goût	15
11.7 Avoir des idées c'est bien, mais dans la vie il faut investir	15
12 Conclusion	16

1 Introduction

Quand je parle de composer, on me demande toujours comment je fais, comme s'il y avait un moyen de le faire. La réalité c'est qu'il y a pas de façon à proprement parler de composer. Il y a un ensemble d'outils, qui permettent de passer d'une partition vide à un morceau complet, cela est certain, et c'est ce que je vais présenter ici. Ce sur quoi on insiste à mon sens jamais en revanche, c'est sur deux points : la première c'est que pour composer il faut avoir de la culture musicale et pour ça, il faut écouter de la musique, se poser des challenges. Si l'on veut composer dans un style, écouter de ce style bien sur, mais surtout, se demander pourquoi on veut se forcer à faire ce style. Le deuxième point sur lequel j'aimerais insister, c'est que tout musicien, tout compositeur, est aussi auditeur. Si on compose et qu'on trouve quelque chose qui nous semble beau, est-ce vraiment utile de se demander si c'est selon telle gamme ou est-ce que c'est bien autorisé de faire un tel changement d'accord ? La réponse de toute façon sera toujours oui car de ce que j'ai appris à force d'écrire de la musique et de lire sur l'harmonie, c'est qu'il existe toujours un moyen de justifier théoriquement tout ce que l'on fait. La justification peut être très technique mais elle existe toujours. Ce que j'énonce là, je le présente ici comme une absence de contre-exemple, mais en réalité, cela se démontre (à mon sens). Je reviendrai plus en détails sur ces deux points. Pour l'heure, je vais d'abord faire une revue des outils qu'on a musique que sont l'harmonie et le rythme.

2 Les notes

Je n'entrerai pas ici dans les explications de pourquoi on utilise ces notes. C'est un long processus historique et purement occidental [1]. Je relativiserai par contre l'utilisation moderne que l'on fait de ces notes dans la section 10. Ce qu'il faut savoir c'est que l'on si l'on prend une note, on dit de la note avec le double de la fréquence que c'est l'octave et que l'on subdivise un octave en douze intervalles nommés demi-tons. On nomme le nombre de demi-tons degré. Chacun de ces demi-tons porte un nom présenté dans le tableau 2. Les notes sont nos briques. En

TABLE 1 – Les 12 notes usuelles

Degré	Intervalle
0	Unisson
1	Seconde Mineure
2	Seconde Majeure
3	Tierce Mineure
4	Tierce Majeure
5	Quarte
6	Quinte Diminuée
7	Quinte Juste
8	Sixte Mineure
9	Sixte Majeure
10	Septième Mineure
11	Septième Majeure
12	Octave

France, on nomme ces notes Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si... Les anglosaxons les nommes A B C D E F G où, en La est A. Autrement dit, eux partent du La quand nous partons du Do. Ici, j'utiliserai que les notations françaises. Jusqu'à pas si longtemps, le choix des notes revêtait un sens important. Elles ont été liées à l'astrologie comme le rappelle [2]. On remarque que cela donne 7 notes, or, je viens de vous dire que l'on en avait 12 dans un octave ! Où sont les 5 autres ? La réponse est que l'on a des notes que l'on nomme La par exemple ou Ré... Les fameux demi-tons ! Techniquement, il n'y a aucune différence entre un dièse et un bémol. Maintenant, dans la compréhension de l'harmonie, cela revêt un sens, sur lequel je reviendrai plus tard. Ce qu'il faut retenir pour le moment c'est qu'une note diésée (#) revient à prendre la note montée d'un demi-ton et qu'une note bémolisée (b) revient à descendre la note d'un demi-ton. Ce sont les notes noires sur un piano et il y a en a donc 5 : le Do#, le Ré#, le Fa#, le Sol# et le La#. C'est ce que l'on nomme des notes altérées.

Pour se familiariser avec le vocabulaire présenté dans le tableau précédent. Voici quelques exemples :

- Si je prends un Do et que je cherche sa tierce mineure. Je compte Do comme le degré 0, je monte, degré 1, Do#, degré 2, Ré, degré 3, Ré# (ou Mib).
- Je cherche la quarte d'un Fa. Vérifier que c'est bien un La#

Sur ces exemples j'ai cherché à aller de façon ascendante, mais on peut faire la même chose de façon descendante. Exemple :

- J'ai un Sol et je cherche la note dont c'est la sixte mineure. Je me place en sixte mineure, je remonte le tableau jusqu'à arriver à l'unisson. Normalement vous devez trouver un Si.

On a des notes, c'est bien mais la musique est rarement composée de lignes monophoniques (à une voix). Il faut donc se demander ce qui se passe quand on les superpose, ce que l'on dénomme les accords.

2.1 Les Power chords

Il s'agit des accords les plus simples. Ils ne sont composés que de deux notes : la fondamentale et la quinte (à la rigueur, on peut rajouter l'octave de la fondamentale). Ils sont notés par exemple comme Do5 ou Mi5 pour un accord de power chords de Do ou de Mi. La quinte est en général la quinte juste, même si l'on pourrait imaginer des power chords avec une quinte diminuée ou augmentée comme par exemple Sol5(b5) ou Fa5(#5). Ils sont très utilisés en rock du fait de leur simplicité et de tous les gens qui en découlent.

2.2 Les Triades

Le terme de triade renvoie à tout accords de trois notes composés des éléments suivants :

- D'une fondamentale
- D'une tierce, qui peut être mineure (3 demi-tons), soit majeure (quatre demi-tons)
- D'une quinte, qui peut être diminuée (six demi-tons), juste (sept demi-tons) ou augmentée (huit demi-tons)

On peut bien sur imaginer deux autres accords de trois notes (un accord constitué d'une fondamentale, d'une seconde et d'une tierce par exemple), mais ces accords ne sont alors plus nommés triades.

En remarquant que la quinte est la tierce de la tierce, on peut en conclure qu'une triade n'est rien de plus qu'un empilement de trois tierces.

On peut en déduire ainsi les 4 triades suivantes, cf 2.2 On pourrait se demander en première instance pourquoi n'y

Nom	Constitution	Dénomination	Exemples en Do	Notation
Accord parfait majeur	Fondamentale Tierce majeure Quinte juste	Accord majeur	Do - Mi - Sol	C
Accord parfait mineur	Fondamentale Tierce mineure Quinte juste	Accord mineur	Do - Mib - Sol	Cm
Accord de quinte diminuée	Fondamentale Tierce mineure Quinte diminuée	Accord diminué	Do - Mib - Solb	Cdim
Accord de quinte augmentée	Fondamentale Tierce majeure Quinte augmentée	Accord augmenté	Do - Mi - Sol#	Caug

a-t-il pas d'accord constitué par exemple d'une tierce mineure et d'une quinte augmentée ?

Souvenons-nous alors qu'une triade **est** un empilement de tierces, or la quinte augmentée est la quarte de la note qui est la tierce mineure de la fondamentale. Un tel accord ne peut donc pas constitué une triade.

Par un raisonnement similaire, on peut exclure par cette définition les accords constitués d'une tierce majeure et d'une quinte diminuée.

2.3 Les accords à 4 notes

Les accords à 4 notes s'obtiennent à partir des triades, auxquelles on ajoute une tierce à la quinte. La tierce de la quinte est la septième de la fondamentale. On peut en déduire tous les accords de la table 2.3 : Il faut bien lire les notations, E7 désigne un mi sous entendu majeur car il n'y a pas de m, auquel on adjoint la 7ème d'où le 7. EMaj7 le mi est majeur, c'est la 7ème qui est sous-entendue comme majeure et c'est pour ça que dans l'accord 7, la septième est mineure. Le EØ se lit "demin-diminué".

Nom	Accord	Septième	Exemple	Notation
Septième de dominante	Parfait majeur	Mineure	Mi, Sol#, Si, Ré	E7
Septième Mineure	Parfait mineur	Mineure	Mi, Sol, Si, Ré	Em7
Septième mineure et quinte diminuée	De quinte diminuée	Mineure	Mi, Sol, Sib, Ré	Em7b5 ou EØ
Septième Majeure	Parfait majeur	Majeure	Mi, Sol#, Si, Ré#	EMaj7
Septième Diminué	De quinte diminuée	Diminuée	Mi, Sol, Sib, Réb	Edim7
Septième majeure et parfait mineur	Parfait mineur	Majeure	Mi, Sol, Si, Ré#	Em6
Septième majeure et quinte augmentée	De quinte augmentée	Majeure	Mi, Sol#, Si#, Ré#.	Emaj75

2.4 Les autres types d'accords

Nous allons surtout parler ici des accords suspendus. On a vu précédemment qu'un groupement de trois notes comme une superposition de tierces forment les triades. Les accords suspendus sont des accords sans tierce majeure ou mineure. A la place elle est remplacée par une seconde ou une quarte, que l'on note respectivement sus2 ou sus4. Leur principal intérêt étant que du fait qu'ils ne sont ni majeur ni mineur par omission de la tierce, ils contribuent à un climat de doute et de suspens.

3 Le monde modal

3.1 Les 7 modes

En général dans l'harmonie, on parle d'abord du monde tonal car c'est celui auquel on est habitué. En effet c'est le cadre dans lequel notre (petit) monde occidental évolue depuis la Renaissance. Il repose sur 4 gammes : la gamme majeure (naturelle), la gamme mineure, la gamme mineure mélodique et la gamme mineure harmonique. Quand on parle d'un opus classique en disant "c'est un concerto en Ré Majeur", c'est qu'il a été pensé en ré majeur et utilise en conséquence une gamme majeure et ces gammes mineures de façon à que ce soit bien un cadre de "morceau en ré majeur". Le choix de tonalité n'était d'ailleurs pas fait au hasard et était lourd de sens [3]. Pour l'heure, je ne présenterai pas les deux dernières gammes car elles me semblent bien compliquées à expliquer d'emblée. Je vais donc me contenter dans cette partie de parler initialement de la gamme majeure et de la gamme mineure (naturelle) afin de montrer que ces deux gammes peuvent s'inscrire dans un cadre beaucoup plus général : la musique modale. Dans la section suivante je parlerai des deux autres modes et par le même raisonnement que celui que je fais dans cette section, je les inscrirai à leur tour dans un monde plus large. Sans plus tarder, faisons connaissance avec la gamme majeure et la gamme mineure :

— La gamme majeure est l'enchaînement : ton - ton - 1/2 ton - ton - ton - ton - 1/2 ton.

— La gamme mineure est l'enchaînement : ton - 1/2 ton - ton - ton - 1/2 ton - ton - ton.

Nous pouvons alors remarquer la chose suivante. Si l'on joue la gamme majeure en partant du do, nous avons l'enchaînement Do - Ré - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do et il n'y a aucune note altérée.

De même, si nous jouons la gamme mineure en partant du la, nous avons l'enchaînement : La - Si - Do - Ré - Mi - Fa - Sol - La et là encore sans aucune note altérée. Il est alors légitime de se demander si l'on ne pourrait pas construire une gamme qui commencerait sur le ré par exemple mais qui ne contiendrait pas de notes altérées. Autrement dire on cherche à avoir un enchaînement tel que nous ayons : Ré - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do - Ré, c'est à dire : ton - 1/2 ton - ton - ton - ton - 1/2 ton - ton. En fait il existe une gamme vérifiant de telles propriétés pour chacune des notes non altérées : c'est ce que l'on appelle les **modes**. Ils sont donc au nombre de 7 et la gamme majeure et la gamme mineure sont les modes pour les notes de Do et de La respectivement, il en résulte le tableau récapitulatif 3.1. Les noms de ces modes proviennent pour la plupart de différentes régions de la Grèce antique, comme présenté sur la carte 1. On peut constater, en s'aidant peut être d'une représentation graphique avec un cercle chromatique que tout ses modes sont des permutations circulaires les uns des autres comme sur 3.1. On parlera à partir de ce moment d'**échelle** pour parler de la succession 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2 et ce peu importe la permutation circulaire de cet enchaînement qu'on considère. En l'occurrence ici on a affaire à l'**échelle diatonique**. Les modes correspondant aux 7 permutations circulaires distinctes que l'on peut former. En quelque sorte, se placer dans un mode, c'est attribuer une note de référence, qui est celle de laquelle dont on part, par exemple, le sol pour le mode

TABLE 2 – Tableau Récapitulatif des intervalles rencontrés dans les 7 modes modernes

Note	Mode	Séquence d'intervalles (en tons)
Do	Ionien	1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2
Ré	Dorien	1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1
Mi	Phrygien	1/2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1
Fa	Lydien	1 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2
Sol	Mixolydien	1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 1
La	Éolien	1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1
Si	Locrien	1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1



FIGURE 1 – Origine géographique des noms de plusieurs modes naturels

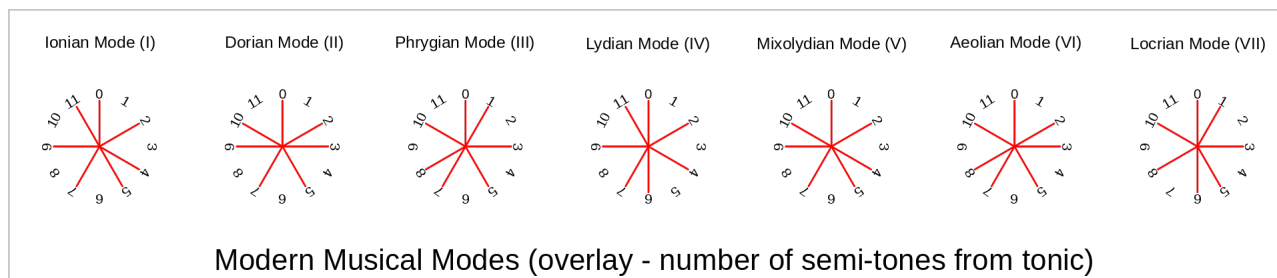


FIGURE 2 – Les 7 modes présentés comme les 7 rotations de la même gamme

mixolydien, et dont on dira que c'est le premier degré du mode. Plus généralement, on appelle degré d'un mode la combien-tième de note il s'agit en comptant de façon ascendante à partir de 1 qui est la note de départ.

3.2 Quels accords pour quel mode ?

Méthode :

- On prend comme fondamentale la note de notre choix dans le mode qui correspondra au degré 1 (!) de l'accord, que l'on nomme fondamental.
- On prend la tierce et la quinte avec les altérations induites par le mode
- L'accord constitué de ces trois notes est la triade

Si l'on veut générer l'accord de 7ème, il suffit de prendre le même raisonnement en ajoutant à la triade la 7ème note par rapport à la fondamentale de la triade que l'on veut générer. Exemples :

- On considère le mode ionien en Do et l'on se demande quel est la 3ème triade engendrée par ce mode. La tierce du Do est le Mi dans le mode ionien. Le 3ème degré après le Mi est le Sol et le 5ème degré est le Si. On a donc les notes : Mi - Sol - Si, ce qui donne un accord de Mi mineur.
- Considérons le mode lydien en Do et l'on s'intéresse à sa triade de 2ème degré, donc le Ré. La tierce du Ré en suivant le mode lydien en Do est le Fa# et la quinte est le La.
- On considère le mode phrygien en Mi et l'on veut générer l'accord de 7ème de son 7ème ton. Vérifier que l'on a bien un Si mineur 7.

Les modes sont des gammes à 7 notes et génèrent donc 7 accords. On pourra remarquer la façon dont on a introduit les modes peut laisser penser en première instance qu'il s'agit de la même gamme permutée, et d'une certaine façon, c'est bel et bien le cas. **Mais**, si l'on regarde par exemple le mode de Do Ionien et le mode de Do Mixolydien, l'accord de mi sera mineur en Ionien, mais diminué en Mixolydien. La raison est que les écarts entre les notes successives dépend bien du mode que l'on considère, et ce sont ces écarts qui modifient le rapport entre les notes. Le fait que le Fa ne soit pas altéré en Do Ionien mais qu'il le soit en Do Lydien, par exemple, a des conséquences notables et dans les accords induits. Cela donne les triades pour les différents modes (ici en Do) sur 3 :

TABLE 3 – Triades générées par les modes

Mode \ Degré	I	II	III	IV	V	VI	VII
Ionien	C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim
Dorien	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Adim	Bb
Phrygien	Cm	Db	Eb	Fm	Gdim	Ab	Bbm
Lydien	C	D	Em	F#dim	G	Am	Bm
Mixolydien	C	Dm	Edim	F	Gm	Am	Bb
Aéolien	Cm	Ddim	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
Locrien	Cdim	Db	Ebm	Fm	Gb	Ab	Bbm

Quand aux accords à 4 notes on peut faire le même raisonnement et aboutir à 3.2 :

3.3 Exemples

Voici quelques exemples de morceaux connus pour entendre les différents modes. Pour le mode ionien, il n'est pas forcément très utile de le différencier de la bonne vieille gamme majeure.

TABLE 4 – Tétrades générées par les modes

Mode \ Degré	I	II	III	IV	V	VI	VII
Ionien	CMaj7	Dm7	Em7	FMaj7	G7	Am7	BØ
Dorien	Cm7	Dm7	BbMaj7	F7	Gm7	AØ	BbMaj7
Phrygien	Cm7	DbMaj7	Eb7	Fm7	GØ	AbMaj7	Bbm7
Lydien	CMaj7	D7	Em7	Fa#Ø	GMaj7	Am7	Bm7
Mixolydien	C7	Dm7	EØ	FMaj7	Gm7	Am7	BbMaj 7
Aéolien	Cm7	DØ	BbMaj7	Fm7	Gm7	AbMaj7	Bb7
Locrien	CØ	DbMaj7	Ebm7	Fm7	GbMaj7	Ab7	Bbm7

- Pour le mode ionien on pourra écouter [Cliffs Of Dovers](#) (en Sol) d’Eric Johnson, [Free Fallin’](#) de Tom Petty (en Fa), [Let It Be](#) des Beatles (en Do).
 - Pour le mode dorien, on écouterait bien sur Santana qui est l’archétype de ce mode avec [Evil Ways](#) (en Sol), mais aussi [Another Brick in the Wall Part. II](#) de Pink Floyd (en Ré), [Heart-Shaped Box](#) de Nirvana (en La bémol), [Telephone](#) de Lady Gaga (en Fa) ou encore [Hell Bells](#) d’AC/DC. Bref c’est un mode très utilisé dans le rock.
 - Ensuite, pour le phrygien qui est le mode qui vous transportera directement en Espagne, on pourra écouter [Creeping Death](#) de Metallica (en Mi), la première moitié de est aussi en phrygien [White Rabbit](#) du Jefferson Airplane (en F#) ou [Symphony of Destruction](#) de Megadeth (en Mi).
 - Pour le lydien, l’exemple le plus connu est probablement le [Theme des Simpsons](#) (qui commence sur Do, puis du Si pour conclure sur du Mi Lydien), [Flying In A Blue Dream](#) de Joe Satriani (en Do) ou [Dreams](#) du Fleetwood Mac (en Fa).
 - Concernant le mixolydien, c’est un mode assez utilisé dans le blues par exemple avec BB King. On pourra écouter par exemple [Sweet Home Alabama](#) de Lynyrd Skynyrd, [The Number of The Beast](#) d’Iron Maiden (toutes deux en Ré) et [Satisfaction](#) des Rolling Stones.
 - Ensuite parlons de l’Aoélien. Il y a par exemple [All Along the Watchtower](#) de Jimi Hendrix, [Losing My Religion](#) de R.E.M. [Breaking The Law](#) de Judas Priest et [Children of the Grave](#) de Black Sabbath.
 - Enfin, le mode Locrien nous donne [Army of Me](#) de Björk (en Do locrien pour la ligne de basse notamment), l’intro de [YYZ](#) de Rush ou encore cette pépite guère connue qu’est le [Locrian Blues](#) de Billy Pezzack.
- Il y a bien d’autres exemples, que l’on pourra regarder par exemple aux Ref. [4], [5] ou en suivant ce [lien](#).

4 Les modes mineurs mélodiques et harmoniques

4.1 Les modes mineurs mélodiques

En partant du mode Ionien, on baisse d’un demi-ton la tierce. On obtient alors l’enchaînement en Do suivant : Do - Ré - Mib - Fa - Sol - La - Si - Do. La gamme qui en résulte est la gamme de Do mineure mélodique. Les autres modes mineurs mélodiques s’obtiennent en jouant cette gamme en commençant sur ses différents degrés, comme sur le schéma 3. Au niveau des exemples là, autant pour les modes usuels on pouvait en trouver facilement entre le blues, le rock, le jazz ou le metal. Autant là il faut beaucoup plus creuser.

- Pour la gamme mineure mélodique on pourra écouter [Autumn Leaves](#) dont la composition est de Joseph Kozma. Les paroles en français sont de Jacques Prévert (les feuilles mortes) et de Johnny Mercer en anglais.
- Pour le dorien b9, qu’on peut aussi voir sous le nom de dorien b2 (la bémol 9 n’est que l’octave de la seconde bémole, la b2) on pourra s’intéresser aux danses folkloriques assyrienne (je n’ai pas d’exemple dont je suis sûr qu’ils soient bien dans ce mode).
- Pour le lydien # 5, aussi nommé lydien augmenté, dont l’harmonie a donné [Glass Enclosure](#) de Bud Powell ou ce backing track [en Fa Lydien](#).
- Ensuite pour le lydien b7, aussi appelée acoustic scale ou lydien dominante, on pourra écouter la [Seconde Sonate Pour Violon](#) de Bela Bartok, [Hungarian Rhapsody No. 2](#) de Franz Listz ou [Nuages](#) de Claude Debussy (combinés avec d’autres modes, on pourra en lire plus [ici](#)).
- Pour le mixolydien b13, aussi appelé b6, mélodique majeure ou aélienne dominante, on pourra écouter [Charukesi Raga](#) de L. Subramaniam, dont Charukesi est le nom de la gamme équivalente indienne. A ce stade on pourra se dire que chacun de ces modes a décidément beaucoup de noms, selon comment on les voit !
- Ensuite, pour le locrien # 9, locrien # 2 ou gamme demi-diminuée, la musique d’Oscar Peterson.

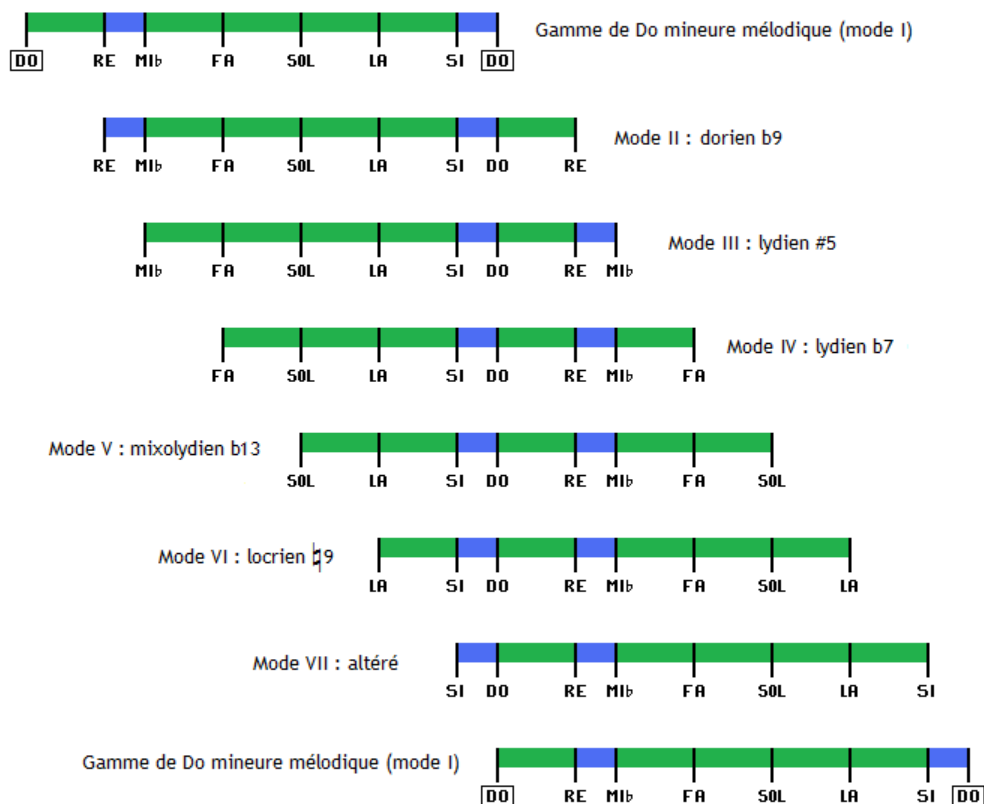


FIGURE 3 – Les 7 modes mineurs mélodiques

- Enfin pour la gamme altérée, aussi appelée super locrien, d’après Ref. [6], [Gone](#) par Bill Evans sur l’album *Porgy & Bess* de Miles Davis, [Wherever I May Roam](#) de Metallica ou [Solar](#) de Miles Davis dont on pourra lire une étude [ici](#).

4.2 Les modes mineurs harmoniques

Les mineurs harmoniques peuvent se déduire des modes mélodiques. Pour cela, on prend de la même façon que précédemment le mode Ionien avec la tierce abaissée d’un demi-ton. En plus de cela, on abaisse la sixte d’un demi-ton. Il en résulte la gamme de do mineure harmonique. Cela donne l’enchaînement ton - demi-ton - ton - ton - demi-ton - ton et demi - demi-ton. Comme précédemment, les autres modes mineurs harmoniques se déduisent en commençant la gamme mineure harmonique en commençant sur les différents degrés de cette gamme. Cela est présenté dans la figure 4. Pour les exemples on pourra écouter :

- Pour la gamme de do mineure harmonique [Stash](#) de Phish (en Ré) et [Master’s Apprentice](#) d’Opeth (Opeth aime bien la gamme de do mineure harmonique).
- Pour le locrien bécarre 13 ou natural 6 on pourra s’intéresser à ce [Backing Track](#).
- Pour le Ionien #5 ou Ionien augmenté j’ai trouvé ce [Backing Track](#).
- Pour le dorien # 11 ou gamme dorienne ukrainienne ou dorienne altérée se rencontre par exemple dans la musique juive sous le nom d’échelle Misheberak comme on peut le voir dans une petite improvisation [ici](#) ou [Sweet Maria](#) de Bert Kaempfert.
- Pour le Mixolydien b9b13, aussi appelée gamme phrygienne altérée entre autre on pourra écouter le chant traditionnel [Hava Nagila](#)
- Pour le lydien #9, ou lydien # 2 on a ce [Backing Track](#) ou ce [petit air](#) :
- Pour l’altéré bb7 qui s’appelle aussi ultralocrien (après le superlocrien d’avant, est-ce bien surprenant ?) : il y a ce [Backing Track](#).

Vous l’aurez compris, ces modes sont très peu utilisés en occident, surtout avec la volonté d’en faire une composition entière dessus. J’ai comme projet personnel de réaliser un album de 14 titres où chaque morceau sera sur un mode

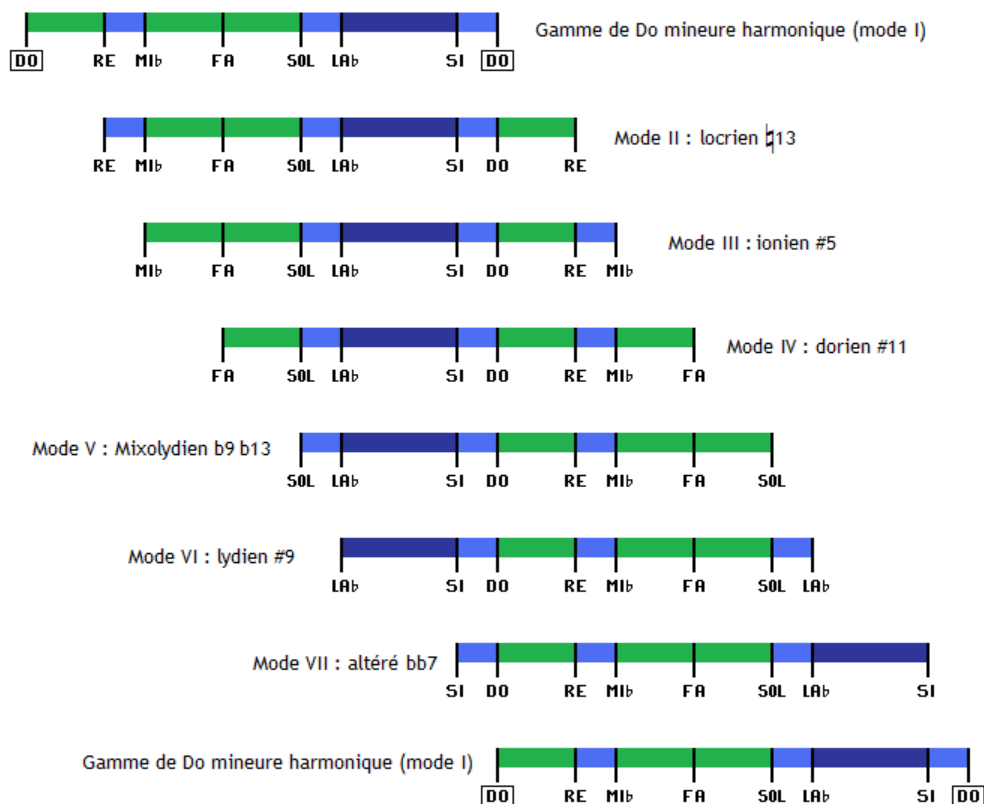


FIGURE 4 – Les 7 modes mineurs harmoniques

mineur harmonique ou un mode mineur mélodique.

Les graphiques présentés dans cette section et la précédente se retrouvent sur le site [?]. Les guitaristes pourront regarder le site [9], qui présentent également les modes et les accords pour les guitaristes. Les pianistes pourront trouver des représentations graphiques sur le site [7].

Pour conclure cette section, je vais maintenant expliquer l'intérêt d'avoir et des dièses et des bémols en musique. Si l'on regarde les graphiques des modes on observe qu'il y a des notes bémolisées mais surtout que toutes les notes non altérées (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) apparaissent. On se sert des bémols à cet effet, pour que quand on donne les notes de la gamme, ces 7 notes apparaissent, quitte à dire que c'est un Si bémol et non un La #.

5 Les modes majeurs harmoniques

5.1 La gamme harmonique majeure

On peut construire cette échelle de plusieurs façons. On peut la voir comme le mode ionien dont on a baissé la sixte d'un demi-ton, ou comme la gamme mineure harmonique dont la tierce est augmentée d'un demi-ton (on passe ainsi bien d'une tierce mineure à une tierce majeure et donc c'est pour cela que l'on parle ici d'une gamme majeure). On se retrouve donc avec l'échelle : ton - demi-ton - ton et demi - demi-ton - demi-ton - ton et demi - demi-ton, et, comme précédemment, de cette gamme à 7 notes, on tire 7 modes :

- Harmonique majeure : dans la musique carnatique, cela correspond au raga [Sarasangi](#).
- Locrien bécarre 2 #6 / Dorien b5 : [Backing Track](#).
- Altered Dominant bécarre 5 / Phrygien b4 : [Backing Track](#)
- Mineur Mélodique #4 / Lydien b3 :
- Mixolydien b2 : [Quelques traits à la guitare](#)
- Lydien Augmented #2 :
- Locrien bb7 : [Une petite étude](#).

5.2 La gamme double harmonique

Cette gamme peut être aussi bien employée pour évoquer l’orient que des atmosphères sombres. Elle correspond à l’enchaînement : demi-ton - ton et demi - demi-ton - ton - demi-ton - ton et demi - demi-ton.

- La gamme double harmonique majeure ou gamme arabe, que l’on trouve par exemple dans [Stargazer](#) de Rainbow ou [La Puerta Del Vino](#) de Claude Debussy
- La gamme Lydian #2 #6
- La gamme ultraphrygienne que l’on peut entendre sur ce morceau [de Dub](#) ou [cette petite composition](#).
- La gamme hongroise mineure comme dans [Musterion](#) de Joe Satriani, [Rabid](#) de Cannibal Corpse. Aussi les chromatismes du [Theme de la Panthèse Rose](#) proviennent de cette gamme, le morceau étant écrit sinon en Mi Majeur. Il y a aussi une gamme hongroise majeure.
- La gamme orientale (un nom très évocateur ma foi et pas du tout générique...) que l’on trouve sur ce petit [morceau](#).
- Le Ionien #2 #5 et le Locrien bb3 bb7.

6 Le Monde tonal

Ici je reviens à ce que je présentais au début : le monde tonal. Habituellement, en Occident, notre musique est tonale. Le système tonal est composé d’une gamme majeure, d’une gamme mineure naturelle, d’une gamme mineure harmonique et d’une gamme mineure mélodique. La plupart des chansons courantes sont tonales et se limite à la formule : on prend une tonalité, les accords 1, 4 et 5 sont majeurs, le 2, 3 et 6 sont mineurs et le 7 est suspendu. Par exemple, si l’on choisit ré, on a ré majeur (I), mi mineur (II), fa mineur (III), sol majeur (IV), la majeur (V) et si suspendu (VII). Chaque enchaînement a un rôle harmonique bien défini. Le degré I est la tonique qui donne la couleur de la gamme. En quelque sorte, c’est le pôle attractif de l’harmonie principal, le degré V étant le second pôle harmonique et on le nomme dominante. Le IV est la sous-dominante qui permet de faire un jeu d’accords qui sonnent tendus (la tension) avant de retirer cette tension, magnifiant encore d’avantage ce qui vient ensuite (la résolution). Le degré II est la sous-dominante, plus dissonant que le degré V, elle permet d’ouvrir la composition harmoniquement. J’aborderai plus en détail cette question d’ouverture dans la dernière section. Le degré III est le relatif mineur, couramment enchaîné en alternance avec le degré I pour avoir tout de suite un aspect triste à son morceau. Le degré VI permet d’avoir un côté conclusif et un peu ambigu, un côté "open ending". Le degré VII est la sensible, en général on ne l’utilise pas car s’en servir est compliqué.

7 D’autres gammes

Les modes présentés précédemment sont des gammes heptatoniques (il y a 7 notes) mais il y a aussi des gammes avec moins ou plus de notes. Dans les plus notables, il y a la gamme pentatonique, gamme simple mais aucunement simpliste. Elles permettent et ont permises de faire biens de morceaux en rock, en jazz en blues... en fait une bonne part de la musique moderne est pentatonique! On peut donc se familiariser à écrire avec ces gammes au lieu de chercher forcément le compliqué. Les deux principales sont la gamme pentatonique majeure, qui est le mode ionien où l’on a retiré le quatrième et le septième degré et la gamme pentatonique mineure, qui est le mode aélien où l’on a retiré le deuxième et le sixième degré.

Pour conclure, des gammes il y en a beaucoup, vraiment beaucoup [11]. Dans cette section je vais en présenter quelques unes. Peut être étrangement pour certains, il y a bien plus d’exemple que les modes mineurs mélodiques et surtout harmoniques présentés précédemment !

- Tout d’abord, la gamme par ton, où chaque note est séparée de la précédente et de la suivante par un ton. Donc comme il y a 12 demi-tons dans un octave, cette gamme a 6 notes. On pourra écouter [Voiles](#) de Claude Debussy, [In A Mist](#) de Bix Beiderbecke, [Trinkle Tinkle](#) de Thelonious Monk ou encore [Red](#) de King Crimson.
- La gamme octatonique qui comme son nom l’indique est une gamme à 8 notes. Elle a été beaucoup utilisée par Stravinsky, comme par exemple pour les vents dans l’introduction du second mouvement de son [Octet](#) ou son ballet [Petrushka](#). Elle est aussi la gamme utilisée dans [Ocus Pocus](#) de Jaco Pastorius et le solo de piano d’Herbie Hancock de [Freedom Jazz Dance](#) de Miles Davis.
- La gamme majeure locrienne qui est une gamme de la forme ton - ton - ton - demi-ton - demi-ton - ton - ton. On la trouve par exemple dans [Nacht](#) d’Alan Berg.
- La gamme énigmatique dont la forme est demi-ton - ton et demi - ton - ton - ton - demi-ton - demi-ton au nom évocateur. On pourra écouter comme exemple [The Enigmatic](#) de Joe Satriani ou [Enigma](#) des Yellowjackets, écrite par Russell Ferrante et Jimmy Haslip.

- La gamme blues, qui est la gamme pentatonique à laquelle on a ajouté le 5ème degré bémolisé (ou le 4ème degré diésé, selon sa préférence). On a alors une gamme à 6 notes que l'on peut compléter pour revenir au mode dorien b5 qui est le 5ème mode de la gamme harmonique majeure. Le nom est assez évocateur je pense.
- Les modes indiens (au nombre de 72!), les gammes pélog et slendro de la musique javanaise, algérienne, dans de la musique folklorique brésilienne...

C'est pour cela que je dis toujours que peu importe ce que l'on fait, il existe toujours une gamme à laquelle se raccrocher comme "convention théorique musicale" pour justifier que l'on ne fait pas de "fausse note" (qui est par ailleurs une question des plus ouvertes en composition à mon sens).

Il est difficile de se repérer avec toutes ces gammes et modes. Je recommande le site [ianring](http://ianring.com) qui en sélectionnant les degrés sur la partition ou dans le diagramme en cercle (Diagramme Bracelet), vous trouvera une gamme correspondante et vous enverra sur la page correspondante, avec une vidéo explicative et une analyse des propriétés comme ses symétries, etc. de la gamme de façon. Ces points sont compliqués, je ne les connais pour l'essentiel pas. Tout ce que j'en sais c'est qu'il permette de rattacher la musique à de la théorie des groupes en mathématique, plus précisément au groupe cyclique $\mathbb{Z}/12\mathbb{Z}$.

8 Le rythme

8.1 Des notes aux mesures

On a des notes, des accords, mais encore faut-il les mettre en rythme. A cet effet nous avons besoin d'introduire une vitesse : le tempo, un unité, le temps et ses subdivisions (la noire, la croche, la blanche...) et un regroupement de temps qu'on appelle la mesure. C'est la vitesse à laquelle on joue. On le note en bpm pour battement par minute. Si l'on voit un tempo de 120 cela veut dire qu'il faut compter 120 temps dans une seconde donc que le temps vaut une demi-seconde. Maintenant qu'est-ce qu'un temps ? Un temps c'est en général donné par ce que l'on note comme une noire. Il en existe des multiples, les blanches et les rondes, et des subdivisions : les croches, les doubles-croches... Tout cela est représenté sur la figure 5

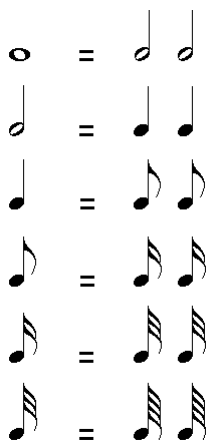


FIGURE 5 – Durées usuelles des notes de [10]. De haut en bas : la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double croche et la triple croche

On peut rajouter également la notation pointée indique que la note dure 1.5 fois plus longtemps et le triolet qui divise une noire en trois tiers.

On range usuellement les notes dans des mesures sur la partition ou la tablature. La mesure donne le nombre de temps qui est donné par une fraction au début : la signature rythmique. Si l'on note cette fraction a/b , alors b représente une note. b est de la forme 2^n , $n \in \mathbb{N}$ et correspond au nombre de subdivisions de la ronde. Ainsi, si $n = 0$, on subdivise la ronde en 1, si $n = 4$, on a une noire. Quand à a , il correspond au nombre de temps dans une mesure. Ainsi, la signature rythmique courante $4/4$ précise que l'on a 4 temps dans une mesure et que l'on subdivise la ronde en 4 noires, ce qui donne la façon de compter le rythme, le fameux "1-2-3-4" que l'on trouve dans tous les films. Comme autre exemple, on peut noter le $3/2$ que l'on a dans les rythmes afrocubain par exemple où l'on a des mesures à trois temps et où l'on compte en blanche. Les mesures avec un nombre de temps en multiple de 2 sont dites binaires et les mesures avec un nombre de temps en multiple de 3 sont dites ternaires. Les afficianados

de rock progressifs connaissent aussi des rythmiques complexes comme le 5/4 ou le 7/4 que l'on trouve aussi dans le jazz. Le premier est par exemple caractéristique du morceau [Take Five](#) de Dave Brubeck.

8.2 La question du quand ?

Le rythme sert à jouer les notes, ok. Mais comment savoir quand les jouer ? Un rythme de batterie qui marque la noire et le même rythme de batterie qui marche la noire mais décalée d'un quart de temps sonera très différemment vis à vis d'une basse qui ferait le même motif rythmique. Toute la notion du groove propre au funk et au reggae découle de ce type de questionnement. Savoir jouer avant, après sur le temps, parfois même sur le temps ou que sur certains temps. Car jusqu'alors nous parlons uniquement de jouer, mais la musique, ce n'est pas que jouer, c'est aussi savoir quand ne pas jouer. Pour citer Miles Davis : "*La véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence*" [12]. Je ne serais pas aussi radical que lui sur la question mais les silences sont une question centrale en musique. Il faut savoir faire respirer sa musique, choisir des moments où la figure rythmique principale ne joue pas dans une mélodie pour mieux la mettre en valeur quand elle revient après.

9 Les progressions harmoniques

On a vu précédemment que l'on peut soit prendre un mode et en générer un accord par degré en se limitant aux degrés on altéré. On peut également se donner une suite d'accord et voir la gamme que cela génère. Jouer des accords à la suite, cela se nomme progression harmonique, ou cadence. Le terme de progression harmonique revêt le plus de sens à mes yeux ici du fait du terme de "progression", qui met en évidence qu'il doit y avoir un sens dans la succession d'accords que l'on choisit. Le fait est que les accords ou les mélodies sont une succession de notes qui sont des fréquences sonores. Ce que notre cerveau entend, ce sont des suites de son et il y a des enchaînements de sons que l'on trouvera consonnant et d'autre dissonant selon qu'ils nous plaisent ou nous déplaise à l'oreille. S'il y a des sons dissonants entre eux, on pourrait se demander s'ils ont un intérêt et est-ce qu'il ne suffirait pas de chercher que des sons consonnants entre eux. La réponse est un grand Non.

Ce que notre cerveau analyse, c'est le rapport de fréquence de deux notes successives. Le rapport de fréquence que notre oreille trouvera le plus consonnant c'est l'octave, qui on le rappelle, est la même note avec une fréquence doublée. Ce qu'il y a c'est que faire des morceaux avec que des octaves, cela serait très consonnant, mais on s'ennuiera très vite car il y a un effet de surprise à prendre en compte pour composer. Et cette surprise se crée à l'aune des tensions et des résolutions. On introduit une dissonance dans le morceau, qui surprend l'auditeur et on résoud cette note en allant sur quelque chose de consonnant. Un exemple de tension / résolution nous vient dans le blues. On a besoin de 3 accords pour en faire un (au moins sous sa forme la plus scolaire dirons-nous) : le degré I, le degré IV et le degré V. La tension - résolution se trouve dans l'enchaînement V-IV. J'ai même plusieurs fois lu que la musique n'était qu'un enchaînement de tensions et de résolutions. Il y a une image pour illustrer ce propos que j'aime bien, c'est celle de l'équilibriste. Le compositeur est selon-moi un équilibriste. Il est sur un fil tendu qui est sa composition et fait des acrobaties que sont ces déplacements sur le fil en question et ses pirouettes. L'art de composer c'est soulever la question de jusqu'où l'on est à pris à faire des pirouettes de notre composition et savoir s'arrêter car de la même façon l'acrobate risque à un moment de tomber de son fil, on risque d'amener la composition dans un endroit qui ne sera pas satisfaisant, pour nous ou pour les auditeurs.

Des progressions harmoniques de base il y en a un grand nombre, que ça soit dans la musique modale [9] ou dans le jazz [13] où certaines progressions usuelles sont modifiées ou combinées, pour créer de la surprise. Composer une harmonie d'un morceau, c'est choisir (au moins) une suite d'accords. Se dire que l'on prend une progression harmonique d'un morceau ce n'est pas forcément du vol, loin de là. Bien sur que si l'on reprend toute la composition *in extenso* ça en sera, mais l'on peut par exemple s'inspirer de 2-3 accords d'un titre, de 2 autres d'un deuxième, modifier peut être un accord dans le lot et considérer le résultat final comme notre création. D'une part seules les mélodies sont vraiment copyrightées, d'autres part, une progression harmonique comme celles dans le blues ne peut pas être copyrighté. Ce serait comme ne pas pouvoir appeler son fils Jean car son grand-père s'appelle Jean et que cela fait trop de Jean dans la ville.

10 D'autres notes

Comme dit dans la section 2, il y a d'autres notes que l'on peut définir. On pourra se plonger pour plus de détails et un recensement autrement plus exhaustif d'autres gammes que ce que ce je vais faire ici à la Ref. [14] sur ce que l'on nomme la Xenharmonie.

10.1 Au delà du La 440

Tout d'abord la musique que l'on considère se base sur la fréquence du La au troisième octave, noté La3 ou A4 (les anglosaxons sont décalés d'un octave par rapport à nous). Le Do 3 correspond au Do central sur un piano à 88 touches. Je ne crois pas qu'il y ait vraiment de raison à pourquoi nous utilisons maintenant cette fréquence plutôt qu'une autre. Il y a une note ISO dessus depuis 1955 et de ce fait tous nos instruments sont accordés pour le La 3 soit à 440 Hz mais cela n'a pas toujours été comme ça. Historiquement la hauteur de ce La a augmenté au fur et à mesure des années. Il était bas à la base car cela permettait de mieux s'accomoder des cordes faites en instinct. Le La 3 était à 404 Hz à Paris en 1680 et à 435 en 1859 [15], car la fréquence dépendait même des pays! Dans la musique baroque, on s'accorde ainsi en 415 Hz en vertu des normes de l'époque et utiliser un La à 442 Hz dans le classique est courant. Il y a toute une scène qu'on qualifiera aisément de new age sur les bienfaits d'un La à 432 Hz, comme quoi le son serait plus pur ou que ce serait une fréquence de résonance de la terre... Pour rester dans la musique, on pourra en trouver facilement des morceaux sur Youtube originaux ou non. On pourra par exemple comparer la version [originale](#) et [La 432](#) de To Live Is To Die In LA de 2Pac.

10.2 Au delà des 12 demi-tons

Dans la musique que l'on fait, on subdivise un octave en 12 demi-tons. Cependant cela est purement quelque chose de notre monde occidental. Les indiens divisent leurs harmonie en 21 par exemple. C'est ce que l'on nomme la musique microtonale. A ce titre on pourra se familiariser avec aussi bien la musique classique indienne comme [Ravi Shankar](#), le jazz microtonal géorgien de [Giorgi Mikadze](#), la musique électronique de [Sevish](#) qui jongle avec de très nombreuses gammes de la xenharmonie ou enfin le groupe de rock psychédélique [King Gizzard & The Lizard Wizard](#) dont l'un des albums est de la musique utilisant des quarts de tons.

Du fait de la nécessité d'instruments particuliers, je n'ai jamais eu l'occasion de trop composer avec ces outils, qui sont je pense d'une part difficile à utiliser et pas forcément nécessaire. Je pense en revanche que pour les chanteurs et l'émotion, l'utilisation de la microtonalité peut être très intéressante et être un moyen de provoquer de l'émotion. Ce qui sont intéressés par le sujet pourront lire des analyses sur le sujet de Robert Johnson [16].

10.3 Au delà du rythme

On a vu que l'on note la durée de notes en fonction de ce que l'on nomme le temps et que l'on joue cela à une certaine vitesse nommée le tempo. Mais on peut-être plus radical et faire fi de la notion de mesure, le rythme ne serait-il pas suffisant à lui-même et la synchronicité des musiciens ne serait-elle pas la clé de la réussite? C'est selon moi la vision du free jazz, sur laquelle je vais parler ici via un exemple qu'est [Venus](#) de John Coltrane. Il en existe une transcription complète dans [17]

Enfin une telle section ne serait pas complète sans mentionner la chaîne Youtube d'[Adam Neely](#) qui couvre un large ensemble de sujets. Ca peut être assez technique mais il y a aussi des vidéos plus accessibles.

11 Faire de la musique de tout ça

11.1 Quand composer? Où composer?

C'est une question que l'on doit tous se poser au début à mon sens : est-ce que l'on a un moment où l'on compose mieux que d'autre? Un lieu de prédilection? Je conseille aussi de toujours avoir au moins un bout de papier sur soi et un stylo (c'est une des raisons pour laquelle j'ai toujours un stylo sur moi, même si je note plus mes idées dans les notes de mon téléphone désormais) pour noter des idées si l'on craint de les oublier. Je pense que l'ambiance dans laquelle on compose est extrêmement importante et ne doit en aucun cas être sous-évaluée. Il faut se créer un moment où l'on peut explorer ses idées en toute quiétude dans un endroit propice à laisser libre court à notre créativité. Après avec l'expérience on peut se challenger et voir l'influence qu'a l'endroit où l'on est sur nos compositions. La période aussi de l'année et le climat joue sur mes compositions également, je n'écris pas la même chose en hiver qu'en été. Je recommande enfin d'essayer d'écrire vite. Trop faire traîner un morceau à mon sens est mauvais signe. C'est marqué par le risque de changer d'état d'esprit. Si l'on réalise un très long morceau je préconiserais d'écrire chaque partie de ce morceau d'une traite chacune plutôt que d'écrire un peu chaque partie en parallèle. Il y a un maître mot je pense pour la composition qui est "décomposer". Décomposer une mélodie pour en faire des variations comme je le présente dans la section 11.2, décomposer un morceau en sections pour faire de parties disjointes un tout comme j'en parle dans la section 11.4.

11.2 Broder sur un thème

Avoir une mélodie, c'est bien, mais souvent, c'est court et c'est tout au plus un jingle. Pour broder dessus je propose ici plusieurs moyens :

- Les symétries : j'ai une mélodie ascendante, ne puis-je pas en faire une variante descendante ?
- Le sérialisme : jouer la mélodie mais dans un ordre différent, sur un rythme différent. C'est typiquement la logique de la musique sérielle appliquée à un court passage de la composition et non à une pièce toute entière, bien que rien n'interdit de faire tout un morceau comme ça !
- Les invariants : garder la même mélodie, parfois répéter les choses ne lassent pas, mais au contraire, il faut les répéter. On peut garder une ligne mélodique constante dans un morceau. La note tenue tout du long dans un morceau classique par exemple se nomme le bourdon et répéter un passage musical tout du long d'une pièce se nomme l'ostinato. On peut citer le Boléro de Ravel, Olé de John Coltrane ou Zëss de Magma.
- Les leitomotiv : c'est un procédé bien connu des musiques de film pour associer à un personnage un thème musical. Ici cela consiste à refaire apparaître un passage musical au grès du disque. On peut citer comme exemple Tommy des Who ou The Dark Side Of the Moon de Pink Floyd. Ce procédé est courant dans le rock progressif pour donner un sentiment d'unité sur le disque : ce sont les fameux concept albums.
- La transposition : décaler toute une mélodie d'un certain nombre de demi-tons.

Egalement, une mélodie peut-elle même être subdivisée en sous-mélodie, auxquelles on peut appliquer ces méthodes. On peut par exemple prendre une mélodie, répéter la première moitié et jouer de façon descendante la seconde moitié. Ce que je m'efforce de donner ici ce sont des cadres, ils peuvent donner des idées, soit en instiguant l'idée ("je veux composer un morceau en lydien) soit aider à trouver les accords, mais les cadres sont faits bien souvent pour être contournés. Composer un titre en locrien par exemple peut suffire, mais peut être qu'à un moment dans la composition il peut être judicieux d'aller sur du phrygien ! Il ne faut pas hésiter à demander conseil, à faire écouter ces titres mais il faut encore moins hésité à d'abord s'efforcer d'avoir un morceau que l'on juge complet avant de le faire écouter.

11.3 La contrainte est une nécessité

Il y a un adage qui dit "la liberté gagnée sur la contrainte". En réalité, la contrainte est un excellent moyen de faire de la musique. Plus, je la pense nécessaire. Un exemple est la composition Giant Steps de John Coltrane, développé dans [18]. Si on bloque en composition, se fixer des contraintes, qu'elles quelles soient, donnent nécessairement des idées, car on peut revenir aux modes, aux cadences, etc, présentées dans les sections précédentes. La contrainte peut être la prémisse à la composition "je veux faire un morceau en sol phrygien", ce que je qualifierai plus de l'étude ou bien être un outil pour développer des idées : "ma grille d'accord doit suivre telles notes de mélodies, cela ne peut-il pas être relié à une cadence?".

11.4 Passer du riff au morceau

C'est peut être l'étape la plus dure, car trouver une mélodie ou un riff (un court passage en accord, typiquement l'intro de [Smoke On The Water](#) de Deep Purple que tout le monde connaît, c'est assez facile et je pense, assez instinctif quand on a un peu touché à de la musique. Ce qui est difficile, c'est de se donner des idées pour passer de 30 secondes de musique à un morceau complet de plusieurs minutes. Un moyen simple pour dépasser ce problème est de connaître l'existence de structures de chanson usuelle. Le Blues est souvent en 12 mesures, avec des formes en 8 ou en 16 et des morceaux comme [Over The Rainbow](#) ont une structure en 32 mesures dites AABA. Cela veut dire que l'on a un motif A de 8 mesures que l'on joue deux fois, suivi d'un motif B de 8 mesures avant de revenir sur le motif A pour 8 mesures. Il peut y avoir de légères variations entre les différents motifs A. En contruisant par exemple deux progressions harmoniques A et B en se basant sur un mode par exemple, on peut avoir notre structure AABA assez facilement.

Dans le Rock on aura par exemple, une intro, des couplets, un refrain, un bridge (une transition vers un solo final souvent) et une outro (littéralement la conclusion, la sortie du morceau). C'est dans ce genre de structures je pense qu'il est important de s'intéresser un peu si l'on manque d'idée au mode où l'on est. Cela donne d'une part des idées de notes ou d'accord que l'on peut jouer dans une partie ultérieure et si l'on a plusieurs riffs que l'on cherche à mettre dans un morceau, alors savoir dans quel cadre général il se trouve peut aider à les lier et éviter d'avoir plusieurs sections d'un morceau totalement disjointes les unes des autres.

11.5 Deux approches : conception ascendante et descendante

Dans la section précédente, j'ai développé sur des structures usuelles de composition pour tisser un morceau de petits éléments de sa composition. Cela se rapproche d'une vision ascendante de la composition et il existe aussi une autre vision : la vision descendante. Ces deux approches sont bien connues des ingénieurs comme deux moyens de concevoir un produit. Soit on se donne des pièces élémentaires et l'on cherche à les réunir pour en faire un produit complet (approche ascendante), soit on se donne le produit et l'on cherche à concevoir les pièces nécessaires à sa réalisation. Ce qui est proposé dans cette section, c'est d'utiliser ces deux raisonnements pour écrire de la musique :

- Approche ascendante : j'écris des riffs, des mélodies et je cherche à assembler ces parties de prime abord en un tout cohérent : le morceau. La principale difficulté est de trouver les liants entre ces différentes parties. Pour se faire on peut regarder si l'harmonie de ces sous-sections ne s'inscrit pas dans un mode commun ou s'il n'est pas possible de passer d'un mode à l'autre.
- Approche descendante : on se donne l'idée de composer un morceau avec certains éléments, par exemple, un blues, un morceau avec une progression harmonique que l'on pourrait trouver là par exemple et l'on cherche à faire tout un morceau de musique dans ce cadre. Cela donne les outils harmoniques pour réaliser son morceau, donc on sait que tant qu'on reste dans ce cadre, les différentes sections que l'on écrira devront bien sonner les unes avec les autres, mais il faut maintenant les concevoir.

Cette section m'a été inspirée par Gallien Dellatre.

11.6 J'ai un morceau complet, mais y'a un truc qui manque à mon goût

Il peut y avoir plein de raison pour laquelle on ressent que'il manque quelque chose. C'est la partie la plus dure de la composition je pense. Est-ce qu'il manque une partie ? Le morceau est-il trop monocorde ? Est-ce un problème de ce que l'on a composé ou est-ce un problème de comment on le joue ? En général je pars du principe de d'abord prendre pour acquis ce qui a été composé et de voir s'il n'y a pas de réarrangement à faire pour ce niveau avant de retoucher la composition à proprement parler. Par exemple pour des accords à la guitare, il y a de nombreuses façon de les jouer qui peuvent sonner assez différemment les uns des autres et ainsi, la même harmonie pourra donner un sentiment ascendant ou descendant. Avec la notion de renversement, c'est à dire que l'on joue les mêmes notes dans un ordre différent, le même accord peut revêtir bien des rôles.

Egalement il ne faut pas négliger le timbre d'un instrument. C'est l'identité d'un instrument de musique. Scientifiquement, quand on joue une note sur un clavier un violon ou une guitare, la note que l'on entend n'est pas pure. Dans un diapason, la note est juste une onde à 440 Hz par exemple si c'est un diapason de La 440. A la guitare, si l'on joue ce La, il y aura plein d'octaves de cette note qui sont superposées. Pour les matheux, le son d'un instrument n'est jamais pur et l'on peut le décomposer en série de Fourier et c'est ainsi que l'on peut avoir cette vision d'octaves superimposés les uns des autres. Pour faire simple, il ne faut pas hésiter à jouer la même chose sur plusieurs instruments, je pense surtout à ceux qui font de la musique électronique où vous avez à votre disposition des centaines de claviers. La balance de basse, d'aigus et de medium d'un instrument à l'autre peut vous faire redécouvrir votre composition sous un jour entièrement nouveau.

11.7 Avoir des idées c'est bien, mais dans la vie il faut investir

C'est la partie pragmatique de ces notes, il faut avoir des logiciels pour composer efficacement de nos jours, ne serait-ce que pour noter ce que l'on écrit. Pour commencer, je recommande tuxguitar qui d'une part est gratuit et qui offre assez de possibilités pour écrire de la musique si l'on ne veut pas payer. Maintenant les sons sont assez horribles, ce sont des simples sonorités midis. A cet effet on pourra s'intéresser à des logiciels comme Guitar Pro, plus onéreux mais encore assez accessible où le son des instruments est déjà bien meilleur. A l'heure où j'écris Guitar Pro en est à la version 7.5 qui offre de quoi écrire de façon plus instinctive sa musique que tuxguitar. On pourra également s'intéresser à des logiciels comme Ableton qui permette aussi de s'enregistrer et faire le mixage de ses enregistrements, pour ceux qui voudraient dépasser Audacity. Enfin je recommande Komplete Kontrol avec un clavier midi. Il suffit de jouer du clavier midi qui, branché à l'ordinateur, permet de composer en direct sa musique en profitant des banques de sons "offertes" de Komplete Kontrol. Je met offert entre guillemets car le prix peut être assez conséquent, disons quelques centaines d'euros pour avoir un choix assez large de guitares électriques, acoustiques, de basse et d'autres instruments. Mais la qualité est vraiment au rendez-vous. Pour ma part j'utilise Guitar Pro pour écrire, qui offre aussi un Piano Roll pour les pianistes qui fronceraient des sourcils en me lisant au vu du nom du logiciel. Pour m'enregistrer j'utilise Audacity et je mixe désormais depuis mon second album sur Ableton.

12 Conclusion

J'espère que la lecture de ces notes aideront à faire fleurir ton talent ô cher lecteur et que tu sauras me ravir de tes compositions et vaincre ta flemme. Il y a sans doute énormément de choses que je n'ai pas pensé à préciser et donc je devrais parler plus en détail. On peut toujours en échanger en MP sur Messenger ou Discord.

Références

- [1] [Gammes et tempéraments dans la musique occidentale](#), article wikipedia complet sur le sujet.
- [2] [Magnumjovisincrementum](#), blog de Nicolas Ballu.
- [3] [Muse baroque](#)
- [4] [Frets On Fire](#)
- [5] [fretboardstrategies](#)
- [6] [Emery Guitar Chops](#)
- [7] [roundrect](#)
- [8] [guitare-improvisation.com](#)
- [9] [Jerrock](#), blog de méthode de guitare.
- [10] [Happynote](#)
- [11] [Liste des gammes et modes sur Wikipedia](#)
- [12] [Le Figaro](#), source de la citation
- [13] [Progressions d'accords](#)
- [14] [Xenharmonic Wiki](#)
- [15] [Article Wikipedia sur le La 440](#)
- [16] [Tonalsoft](#)
- [17] *John Coltrane : sa vie, sa musique*, Lewis Porter, 2007
- [18] *John Coltrane : L'oeuvre et son empreinte*, textes réunis par Vincent Cotro, 2011