

Modalité harmonique ou harmonie modale ?

Jean-Marie Rens

La rencontre « profils d'une œuvre » organisée conjointement en visioconférence par les sociétés belge et française d'analyse musicale le 17 octobre 2024, était consacrée au *Concerto in modo misolidio* d'Ottorino RESPIGHI et, plus largement, à la modalité. Lors de cette nouvelle collaboration entre les deux sociétés, mon intervention, articulée en deux volets, s'est focalisée essentiellement sur la modalité harmonique. Le premier volet était consacré à la manière dont les compositeurs peuvent accompagner une mélodie modale. Le second, le plus développé, à la modalité harmonique dans les musiques dites « médiatisées¹ ».

Première partie : les différents types d'accompagnements d'une mélodie modale.

Globalement, la plupart des compositeurs utilisent trois types de procédés pour accompagner une mélodie modale. Le premier, le plus simple, consiste à accompagner la mélodie d'un simple bourdon. La deuxième est une harmonisation de la mélodie à l'aide d'accords non fonctionnels. Dans ce cas, les accords utilisent, le plus souvent, les sons constitutifs de l'échelle modale. La troisième et dernière catégorie réside dans l'harmonisation tonale fonctionnelle d'une mélodie modale^{2et3}.

1. L'utilisation d'un bourdon.

L'utilisation d'un bourdon pour accompagner une mélodie est une pratique extrêmement courante dans la musique modale de différentes cultures. Dans la musique indienne, ce bourdon, joué par une *tampura*, est omniprésent. En Écosse, mais aussi en Bretagne, c'est la cornemuse ou le bignou et leur incessant bourdon qui accueillent des mélodies traditionnelles. De la même manière, Bartók accompagne souvent les musiques traditionnelles qu'il a récoltées dans les campagnes⁴ d'un bourdon, voire d'un double bourdon comme dans le *Mikrokosmos* n° 40 *A la yougoslave*.

¹ Appelées aussi « musiques populaires d'aujourd'hui » par certains musiciens.

² Ces trois catégories ont également été abordées lors de l'analyse du concerto de Respighi par Corentin Fabre.

³ Il existe une quatrième catégorie qui n'a pas été abordée lors de mon intervention (celle-ci étant principalement consacrée à l'harmonie). Elle consiste à écrire une seconde, voire une troisième voix. En d'autres termes, l'accompagnement devient contrapuntique.

⁴ Bartók les appelle « musiques paysannes ».

A la yougoslave

n° 40

Allegretto, $\text{♩} = 120$

A

(La seconda volta p)

B Mode de SOL (mixolydien) sur MI

A'

[1 min. 40 sec.]

Exemple 1 – *À la yougoslave* – n°40 du deuxième cahier du *Mikrokosmos* – Bartók

En dehors de la cadence ouverte finale, Bartók accompagne sa mélodie tripartite en mode mixolydien (mode qui ne se révèle qu'à la section B avec l'arrivée du septième degré *ré*) d'un double bourdon polarisant la fondamentale de l'échelle (*mi*) et son cinquième degré (*si*).

2. Accords non fonctionnels utilisant des notes constitutives de l'échelle modale.

Etude en accords

n°69

Moderato, $\text{♩} = 80 - 84$

A1 *cantabile* a1 a2

simile

a3 a4

Exemple 2 – *Étude en accords* – n° 69 du troisième cahier du *Mikrokosmos* – Bartók

Dans l'*Étude en accords*, ce sont des accords majeurs, mineurs et de 5^{es} diminuées en position fondamentale que Bartók utilise pour accompagner cette mélodie en mode mixolydien. Tous les accords s'enchaînent par des mouvements parallèles. En dehors de trois brefs instants où on reconnaîtra aisément ce que les jazzmen appellent la *blue note* (ils sont signalés par des cercles à l'exemple ci-dessus), Bartók utilise exclusivement les notes constitutives de l'échelle mixolydienne sur *sol*.

Bien que ne touchant pas vraiment à la modalité, il n'est pas inutile d'ajouter que les *blue notes* sont systématiquement à distance de septième mineure des fondamentales des accords majeurs qui les accueillent. La couleur harmonique engendrée (une 7^e de dominante) renforce encore un peu plus la possible référence au blues.

Comme dans l'*Étude en accords*, c'est à partir d'accords en mouvement parallèles que Debussy construit son grand thème choral dans le prélude *La Cathédrale engloutie*⁵. Debussy n'utilise ici que les notes constitutives propres à chacune des deux échelles modales présentes dans ce thème – échelle ionienne pour (A), mixolydienne pour (B) et à nouveau ionienne pour le mouvement cadentiel (A).

⁵ Dixième prélude du premier cahier des *Préludes* pour piano.

28 Sonore sans dureté

A *ff* Ionien sur DO

32 **B** mixolydien sur DO

37 **A** Ionien sur DO

Exemple 3 – *La cathédrale engloutie* – prélude n° 10 du 1^{er} cahier des *Préludes* – Debussy

3. Mélodie modale harmonisée tonalement.

Sur le plan purement mélodique, les premiers instants de la pièce inaugurale du premier cahier des *Images* pour piano de Claude Debussy, *Reflets dans l'eau*, baignent l'auditeur dans un univers pentatonique. Toutes les notes supérieures des accords joués à la main droite (strate supérieure) ainsi que le motif thématique entendu dans la strate centrale et la double pédale à la basse, s'inscrivent dans le complexe pentatonique ré_b – la_b – mi_b – si_b – fa (mesures 1 à 8). Ce complexe pentatonique se décale d'un rang à partir de la mesure 10 : la_b – mi_b – si_b – fa – do.

Le chiffrage à l'exemple ci-dessous ayant déjà fait l'objet d'une analyse lors de la contribution à la séance « profils d'une œuvre » consacrée à cette première *Image*, nous renvoyons le lecteur qui le souhaite vers le site de la SBAM où celle-ci figure⁶.

⁶ Lien vers l'analyse : www.sbam.be/wp-content/uploads/2021/11/rens_reflets.pdf?media=1651500781

The image displays a musical score for the first piece of the first notebook of *Images pour piano* by Debussy. The score is written in 4/4 time and consists of four systems of music. The first system shows the piano part with a *pp* dynamic and a harmonic part with a *péd.* (pedal) marking. The second system continues the harmonic part with chord symbols: IV Gb6, (Ab9sus4) (V), and Dbmaj79. The third system begins with a measure number '9' and includes dynamics *pp* and *pp*. The fourth system concludes the piece with a double bar line.

Exemple 4 – *Reflets dans l'eau* – 1^{re} pièce du premier cahier des *Images pour piano* – Debussy

Bien avant Debussy, Jean-Sébastien Bach harmonisait déjà des mélodies modales de manière tonale. Il existe de nombreux exemples de cette symbiose entre modalité et tonalité chez le compositeur allemand et plus particulièrement dans ses chorals. La mélodie en mode phrygien du choral qui ponctue la cantate *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 38/6 en est un assez bel exemple.

la min. VII III #VI V
mi min. III VI II

6

10

la min. V7 VI III V7 I V
mi min ID IV I#
ré min IV $\frac{6}{4}$ p. IID

Exemple 5 – *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 38/6 – J.S. Bach

Ce choral pose bien des questions et pourrait à lui seul faire l'objet d'une analyse exhaustive. Quel est l'impact de la modalité sur l'harmonisation tonale, comment la conduite des voix agit-elle sur la réalisation harmonique, ... ? N'étant pas le sujet principal de ma contribution, je ne lui accorderai ici qu'un espace assez restreint centré principalement sur l'harmonisation qu'en fait Bach.

Le début du premier verset est assez clairement en *la* mineur. Mais dès l'apparition du *fa*# au second temps de la deuxième mesure, Bach semble vouloir amorcer une modulation au ton de la dominante (*mi* mineur) avant de se raviser au dernier moment en ponctuant ce premier verset par une dominante de *la* mineur en lieu et place de la dominante de *mi* mineur attendue (voir le double chiffrage à l'exemple ci-dessus).

Comme le montre la réharmonisation ci-dessous, terminer ce verset en *mi* mineur eut été assez simple, voire presque évident.

mi min. III VI II7 V

Exemple 6 – proposition de réharmonisation du premier verset

La terminaison particulière que Bach propose ici pourrait-elle être liée au texte et plus particulièrement au mot *Sünden* (péché – une *faute*...) présent dans ce premier verset⁷ ? Pas impossible, car lors du dernier verset⁸ et la réapparition de *Sünden*, Bach surprend à nouveau en ouvrant la porte à une possible et surprenante modulation vers *ré* mineur (voir chiffrage à l'exemple 5). Comme lors du premier verset il se ravise et ponctue ce choral sur une dominante de la mineur d'une telle stabilité qu'elle pourrait presque donner la sensation que le dernier accord est en réalité une tonique majorisée en mi mineur (tierce picarde) – tonique précédée du IV (cadence plagale) lui-même amené par sa propre dominante ID (voir chiffrage à l'exemple 5)⁹. L'influence de la modalité sur l'harmonisation est particulièrement éloquente à l'amorce du quatrième verset avec l'accord de *mi* min précédé de celui de *la* min (mesure 8). Une harmonisation proprement tonale aurait plutôt privilégié l'une ou l'autre des solutions proposées à l'exemple ci-dessous :

Exemple 7 – proposition de réharmonisation de l'amorce du quatrième verset

Le lecteur l'aura compris, ce choral – et sans doute plus largement la manière donc Bach harmonise une mélodie modale – mériterait de s'y arrêter plus longuement. Beau sujet pour une future rencontre « profils d'une œuvre » !

Le dernier exemple proposé avant d'aborder la seconde partie est consacré au blues qui, à juste titre, est souvent considéré comme exemplatif d'une pensée mélodique de type modal s'accompagnant d'une harmonie tonale. Dans cette musique, le compositeur ou l'improvisateur élabore une mélodie à partir d'une échelle appelée « gamme blues », tandis que l'accompagnateur joue la grille harmonique standardisée : I7 – IV7 – I7 – V7 (IV7)¹⁰ – I7. Dans *Sonnymoon For Two*, composé par Sonny Rollins en 1957, une formule mélodique (4 mesures) construite à partir des composantes de la gamme blues et répétée à trois reprises, alimente toute la mélodie.

⁷ *Ob bei uns ist der Sünden viel, - Autant qu'il y ait de péchés en nous.* Psaume 130.

⁸ *Der Israel erlösen wird Aus seinen Sünden allen. Qui délivrera Israël De tous ses péchés.*

⁹ Le D qui accompagne le chiffre romain signale que l'accord est dominantisé. ID est donc équivalent à V/IV.

¹⁰ Dans les premiers blues, l'accord du IV7 placé entre des parenthèses n'est pas toujours présent. De la même manière, mais dans des blues plus tardifs, l'accord du IV7 est parfois joué à la deuxième mesure avant de revenir à l'accord I7 à la mesure 3. Dans ce cas, il peut être considéré comme un accord de broderie.

13 gamme blues

Exemple 8 – *Sonnymoon For Two* – Sonny Rollins

Seconde partie : mélodie modale et accompagnement harmonique modal « fonctionnel ».

Ce second volet va nous plonger dans une tout autre esthétique musicale puisque c'est de musiques médiatisées comme celles des Beatles, de Michael Jackson, ou encore de Pink Floyd dont il sera question.

Plusieurs des exemples qui seront examinés ici ont été empruntés à un article d'Arnould Massart¹¹. Dans celui-ci¹², Massart montre combien dans les musiques médiatisées (et modales bien entendu), chaque mode a son ou ses propres patterns harmoniques. La récurrence de ceux-ci est telle qu'ils peuvent être considérés comme de véritables signatures harmoniques modales. Les exemples ci-dessous ne reprennent que quelques mesures des chansons ou des pièces instrumentales. Mais, de manière générale, ils révèlent les patterns les plus présents dans la chanson ou la pièce instrumentale.

Trois modes seront examinés ici : le dorien, le mixolydien et l'éolien.

1. Mode dorien

Par rapport au mode mineur de la musique tonale, c'est la sixte majeure qui caractérise le mode dorien. Cette particularité mélodique a des répercussions sur le contexte harmonique puisque, comme nous allons le voir, l'accord du IV est abondamment utilisé, voire indispensable dans ce mode.

Dans sa chanson *Oye Como Va* (1963), le compositeur Tito Puente n'utilise que le strict minimum pour fixer le mode dorien sur le plan harmonique. Deux accords : Am⁷ (I) et D⁷ (IV)¹³. Ce qu'il y a d'intéressant dans cet exemple, c'est que cette bascule entre Am⁷ et D⁷ pourrait être perçue, par certains auditeurs peu habitués à ces musiques, comme un II⁷ – V⁷ en sol majeur dont la tonique n'arrive jamais.

¹¹ Arnould Massart est pianiste, professeur honoraire en harmonie jazz au conservatoire de Bruxelles, ancien directeur musical de la chanteuse Maurane et créateur de la section BARR (Bachelier en rythme et rythmique) créée au conservatoire de Bruxelles il y a quelques années maintenant.

¹² Arnould Massart, *La modalité aujourd'hui. A quels codes musicaux sont exposés nos enfants*, 2^{ème} partie, p. 54-65, *Orphée apprenti, les cahiers du GRiAM*, nouvelle série, n° 3, 2011, Conseil de la musique. Voir également dans ce même numéro l'article de Marc Maréchal, *La modalité aujourd'hui. A quels codes musicaux sont exposés nos enfants*, 1^{ère} partie, p. 44-53. <https://www.conseildelamusique.be/file/39/download>

¹³ L'alternance du I et du IV pourrait être comparé à celle du I et du V⁷ dans la musique tonale. Je pense ici aux nombreuses courtes pièces de Schubert comme les Ländler ou les danses allemandes où V⁷ et I sont les seuls accords présents.



Exemple 9 – *Oye Como Ova* – Tito Puente

Si ce pattern I – IV – I constitue harmoniquement le minimum requis pour évoquer le mode dorien, il n'est bien évidemment pas le seul.

Dans *Scarborough Fair*, vieille chanson écossaise immortalisée en 1966 par Simon et Garfunkel, un autre pattern, tout aussi fréquent dans les chansons en dorien, est présent. Il s'agit de l'enchaînement VII – I (le VII étant assez souvent précédé du III).

Exemple 10 – *Scarborough Fair* – chanson écossaise

Dans la chanson *Another Brick In The Wall* de l'album *The Wall* (1979), le groupe Pink Floyd utilise les mêmes patterns. La grille harmonique pour toute la chanson est la suivante : Dmin – G – Dmin : F – C – Dmin. Soit I – IV – I : III – VII – I.

Nous pourrions donner bien d'autres exemples de l'utilisation de ces patterns harmoniques dont la fréquence¹⁴ est telle que je n'hésite pas à les qualifier de « fonctionnels ».

2. Mode mixolydien

Dans le mode mixolydien, ce sont les trois mêmes accords (I – IV et VII) qui sont le plus souvent utilisés, mais la concaténation de ceux-ci n'est plus la même. Dans ce mode, c'est la chronologie VII – IV – I qui prédomine.

Parmi les exemples les plus connus, il y a la célèbre coda de *Hey Jude* des Beatles (1982) que le public reprenait longuement en chœur lors des concerts du groupe de Liverpool.

¹⁴ Voir l'article de Massart cité plus haut.

C B \flat F C
I VII IV I

Exemple 11 – *Hey Jude* – Beatles

Dans *La poupée qui fait non* de Polnareff (1966) ou encore la chanson *Sweet Home Alabama* du groupe américain Lynyrd Skynyrd (1974), c'est la même progression harmonique VII – IV – I qui est utilisée¹⁵.

E A D A E
I IV VII IV I

Exemple 12 – *La poupée qui fait non* - Polnareff

D C G D C G
I VII IV I VII IV

Exemple 13 – *Sweet Home Alabama* – Lynyrd Skynyrd

3. Mode éolien

Dans le tube planétaire de Michael Jackson *Beat It* (1982), ce sont les patterns VII – I, et VI – VII – I qui prédominent. Comme pour les deux modes précédents, ils agissent comme de véritables marqueurs harmoniques du mode éolien.

Em D Em D
I VII I VII

5 C D Em D
VI VII I VII

Exemple 14 – *Beat It* – Michael Jackson

Cet autre tube, moins planétaire sans doute, est particulièrement apprécié par les pianistes en herbe. Il s'agit d'une des parties de la bande-son originale du film de Jane Campion *La leçon de piano* (1993). Lors des 6 premières mesures, le compositeur Michael Nyman utilise le même pattern que celui utilisé par Michael Jackson (VI – VII – I). Mais dès la mesure 7, l'accord de septième de dominante rompt de manière radicale avec l'univers modal ambiant. Cette rupture, cet emprunt à la musique tonale, est ce qu'Arnould Massart appelle « hybridation ». Les syntaxes tonales et modales peuvent donc coexister au sein d'une même pièce.

¹⁵ Dans la chanson de Polnareff un accord du IV (2^e mesure) précède le pattern VII – IV – I.

Exemple 15 – *La leçon de piano* – Michael Nyman

En termes d'hybridation, le thème *Il est un pirate* extrait de la bande-son originale du film *Pirate des Caraïbes* réalisé par Gore Verbinsky en 2003, est particulièrement intéressant à analyser.

Exemple 16 – *Pirate des caraïbes* – Klaus Badelt

La mélodie est clairement en mode éolien et tout comme dans la composition de Nyman, le dernier accord (chiffré ici VD¹⁶) est un emprunt à la musique tonale (cette dominante se résout à la reprise du thème).

Mais cette référence à la tonalité n'est pas la seule particularité de ce thème. Si la grille harmonique laisse transparaître ou deviner à plusieurs reprises le pattern caractéristique VI – VII – I du mode éolien, le compositeur, Klaus Badelt, semble vouloir varier celui-ci et substitue

¹⁶ « D » pour signaler que cet accord joue, tonalement, le rôle de dominante.

plusieurs accords comme celui de Am en lieu et place de l'accord de C à la mesure 3, ou encore l'accord de B \flat à la place de Dm à la mesure 5¹⁷.

L'exemple ci-dessous met en regard la grille harmonique de la version originale et le pattern commun au mode éolien (VI – VII – I) sur lequel toute la mélodie pourrait être jouée.

The image shows a musical score in 8/8 time, D minor. The melody is written on a single staff. Below the staff, a harmonic grid is provided for each measure, showing the original chord and its scale degree, and a substituted chord and its scale degree. The substitutions are: Measure 1: Dm (I) to B \flat (VI); Measure 2: B \flat (VI) to F (III); Measure 3: Am (V m) to C (VII); Measure 4: C (VII) to Am (V m); Measure 5: Am (V m) to Dm (I); Measure 6: Dm (I) to B \flat (VI); Measure 7: B \flat (VI) to F (III); Measure 8: F (III) to C (VII); Measure 9: C (VII) to Am (V m); Measure 10: Am (V m) to Dm (I); Measure 11: Dm (I) to G $\text{m}/\text{B}\flat$ (IV); Measure 12: G $\text{m}/\text{B}\flat$ (IV) to B \flat 6 (VI); Measure 13: B \flat 6 (VI) to Dm (I); Measure 14: Dm (I) to G m (IV); Measure 15: G m (IV) to A (VII); Measure 16: A (VII) to Dm (I); Measure 17: Dm (I) to B \flat (VI); Measure 18: B \flat (VI) to Dm (I). A blue arrow points from B \flat at measure 13 to Dm at measure 14. A black arrow points from the C at measure 3 to the Am at measure 4.

Exemple 17

Pratiquement tous les accords de substitution sont à un intervalle de tierce de ceux du pattern de base. Ils ont donc 2 notes communes¹⁸. Une autre variation se fait entendre aux mesures 13 et 14 lorsque le compositeur permute les accords du Ier et du VIe (toujours 2 notes communes). Badelt réharmonise-t-il une grille harmonique plus conventionnelle comme les musiciens de jazz ont pu le faire avec les mélodies des comédies musicales de Broadway ? La question reste ouverte.

Dans cet autre exemple extrait de la bande-son du film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* réalisé en 2001 par Jean-Pierre Jeunet, le compositeur Yann Tiersen harmonise la mélodie en mode éolien à l'aide d'un pattern moins habituel et assez original. La boucle d'accords Em – G/D – B m/D – D – Em (I – III – V – VII – I) fonctionne par des mouvements de 3ces ascendantes¹⁹ et, en dehors du VII qui ramène le I (très fréquent dans le mode éolien), chaque accord s'enchaîne au précédent par deux notes communes.

¹⁷ Cette hypothèse analytique de variation par des accords de substitutions ne veut pas dire pour autant que le compositeur l'ait pensé de cette manière. Du reste, la dominante mineure se résolvant sur le premier degré (mesures 3 et 4) est un enchaînement que l'on trouve également dans le mode éolien. De la même manière, l'enchaînement des accords par des pas de 5tes ascendantes (ici B \flat – F – C aux mesures 5, 6 et 7) est, selon Massart, très prisé dans ce type de répertoire.

¹⁸ Ce type de substitutions est bien entendu tout à fait commun et renvoie à la théorie des fonctions de Riemann.

¹⁹ L'enchaînement d'accords par des pas de tierces ascendantes est beaucoup moins commun que l'enchaînement par des tierces descendantes.

Exemple 18 – *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain* – Yann Tiersen

Arrivé au terme de cette contribution, je suis bien conscient que celle-ci ne fournit qu’une première approche très générale et qu’il aurait été utile de fournir plusieurs autres exemples (ce que Massart fait dans son article), ainsi que quelques contrexemples. Je ne peux donc que conseiller au lecteur qui voudrait en apprendre plus sur ces patterns harmoniques propres à chaque mode de lire l’article d’Arnould Massart, mais également celui de Marc Maréchal mentionnés plus haut.