

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	IX
Symboles d'analyse	XI
Les accords diatoniques	XII
Les tensions naturelles des accords diatoniques	XIII
Les tensions naturelles des accords de dominante secondaire	XIV
Le plan de l'ouvrage	XV
1 – La grille harmonique	1
1.1 Les piliers et II-V	3
1.2 Les prolongements	7
1.3 Le relatif mineur	12
1.4 Les modulations passagères	14
1.5 Le balancement I-IV	18
1.6 Le #IV et les substitutions tritoniques	19
2 – Sélection des accords	23
2.1 Enrichir l'harmonie	23
2.1.1 L'accord sus4	23
2.1.2 L'accord diminué	24
2.1.3 Régions tonales	25
2.2 Le cycle des quintes	27
2.3 Les « dix commandements » de Rochon	29

2.4	Choix des accords, thème A	30
2.5	Choix des accords, thème B	33
3	– Thème modulant	35
3.1	Définir les régions tonales	35
3.2	Choix des accords	37
3.3	Analyse harmonique	39
4	– Harmonisations-pastiches : application progressive du choix des accords dans la grille	41
5	– Exercices	49
6	– Corrigés	61
	Bibliographie	85


AVANT-PROPOS

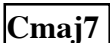
Quoique méconnu auprès du public québécois, Gaston Rochon (1932-1999) est un des musiciens d'ici les plus importants de notre époque. Violoncelliste de formation, il quitta l'Orchestre symphonique de Québec pour faire ses premiers pas comme arrangeur, chanteur et chef d'orchestre avec les Collégiens troubadours. Au célèbre cabaret de Québec Chez Gérard, il rencontra Trenet, Bécaud, Leclerc et combien d'autres qui marquèrent la chanson francophone. Sa rencontre avec Gilles Vigneault fut déterminante dans sa carrière puisque leur collaboration (de 1958 à 1978) a donné lieu à quelque 3 000 spectacles et 140 chansons enregistrées sur 30 albums. Leur travail a fait de Vigneault un modèle unique dans le champ musical québécois et une figure de proue de la culture québécoise. Outre son travail de musicien, Gaston Rochon a consacré plusieurs années de sa vie à la pédagogie. Il a exercé son travail de pédagogue principalement à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) où il a mis sur pied le premier programme de baccalauréat en interprétation de la musique populaire au Québec. Il prit aussi le soin d'élaborer sa propre méthode d'harmonisation afin de transmettre son savoir et d'expliquer sa démarche. Malheureusement, il n'a pas eu le temps de la terminer ni de la publier. J'ai eu la chance de très bien connaître Gaston Rochon qui m'a enseigné sa méthode.


La plupart des ouvrages traitant de l'harmonie populaire et jazz ont une approche analytique. La particularité et la singularité de cette méthode, c'est son approche créatrice. Cette méthode est conçue pour vous donner les outils nécessaires qui vous permettront de créer des harmonisations allant des plus simples aux plus complexes selon les désirs et les capacités de chacun. Cette approche peut aussi vous inciter à explorer des chemins où votre oreille vous guide sans savoir comment y parvenir. Cette méthode s'adresse à tous les musiciens et musiciennes, de tous les niveaux, que l'harmonisation intéresse.


SYMBOLES D'ANALYSE

Cmaj7 : (caractère gras) accord sélectionné dans le premier choix

 : accord sélectionné dans le deuxième choix

 : accord sélectionné dans les deux choix

 : substitution tritonique

 : patron II-V

 : résolution de dominante

----- : mouvement dans le cycle des quintes

LES ACCORDS DIATONIQUES

Les accords diatoniques sont construits sur les notes de la gamme majeure :

Triades

A musical staff in treble clef showing seven diatonic triads in C major. The notes are grouped as follows: C (C4, E4, G4), Dm (D4, F4, A3), Em (E4, G4, B3), F (F4, A4, C5), G (G4, B4, D5), Am (A4, C5, E5), and B dim (B4, D5, F5). Below the staff, Roman numerals are listed: I, II min, III min, IV, V, VI min, VII dim.

Chord	Quality
C	I
Dm	II min
Em	III min
F	IV
G	V
Am	VI min
B dim	VII dim.

Accords de 7^e

A musical staff in treble clef showing seven diatonic seventh chords in C major. The notes are grouped as follows: Cmaj7 (C4, E4, G4, B4), Dm7 (D4, F4, A3, C5), Em7 (E4, G4, B3, D5), Fmaj7 (F4, A4, C5, E5), G7 (G4, B4, D5, F5), Am7 (A4, C5, E5, G5), and Bm7(b5) (B4, D5, F5, A5). Below the staff, Roman numerals are listed: I maj7, II min7, III min7, IV maj7, V7, VI min7, VII min7 b5.

Chord	Quality
Cmaj7	I maj7
Dm7	II min7
Em7	III min7
Fmaj7	IV maj7
G7	V7
Am7	VI min7
Bm7(b5)	VII min7 b5

LES TENSIONS NATURELLES DES ACCORDS DIATONIQUES

T: indique une tension

S: indique une note non compatible avec l'accord

I maj 7 - I 6 6 T7 T9

1 T9 3 (S4) 5 6 T7

II-7 T9 T11

1 T9 b3 T11 5 (S6) b7

III-7 T11

1 (Sb2) b3 T11 5 (Sb6) b7

IV maj7- IV 6 T7 T9 T#11 T13

1 T9 3 T#11 5 6 T7

V7 T9 T13

1 T9 3 (S4) 5 T13 b7

VI-7 T9 T11

1 T9 b3 T11 5 (Sb6) b7

VII-7 b5 T11 Tb13


1 (Sb2) b3 T11 5 Tb13 b7

LES TENSIONS NATURELLES DES ACCORDS DE DOMINANTE SECONDAIRE

Les seules notes non diatoniques sont les notes qui forment l'accord, soit, mis à part la tonique, la tierce, la quinte et la septième.

V7/V	T9 T13	
		1 T9 3 (S4) 5 T13 b7
V7/II	T9 Tb13	
		1 T9 3 (S4) 5 Tb13 b7
V7/III	Tb9 Tb13	
		1 Tb9 3 (S4) 5 Tb13 b7
V7/IV	T9 T13	
		1 T9 3 (S4) 5 T13 b7
V7/VI	Tb9 Tb13	
		1 Tb9 3 (S4) 5 Tb13 b7

LE PLAN DE L'OUVRAGE

 Cet ouvrage comprend trois volets : 1) la description de la méthode, 2) treize mélodies à harmoniser et 3) les corrigés.

La méthode Rochon, dans son ensemble, comprend trois étapes. La première étape est de déterminer la tonalité de la mélodie ou, dans le cas d'un thème modulant, des segments mélodiques. La deuxième étape consiste à trouver les accords possibles à l'aide de la grille harmonique. Et la dernière étape est de choisir, parmi les accords placés dans la grille, ceux qui peuvent créer la meilleure progression harmonique.

Il y a plusieurs façons d'utiliser cette méthode. Les enseignants et les musiciens plus aguerris ont intérêt à la parcourir en entier. Les musiciens débutants ou moins avancés dans ce domaine devraient commencer simplement avec les piliers et avancer le plus loin possible dans la grille harmonique. Selon les connaissances de chacun, il est possible d'utiliser des accords de 3 à 6 sons, il en va de votre désir et de vos capacités.

Amusez-vous et commencez à harmoniser, vous y trouverez un grand plaisir et une grande satisfaction.


LA GRILLE HARMONIQUE

L'outil central conçu par Rochon consiste en une grille harmonique fournissant le cadre de départ à l'harmonisation d'une mélodie (voir exemple 1.1). Cette grille se divise en trois parties principales : A) la portée sur laquelle est écrite la mélodie à harmoniser ; B) au-dessus de la portée, les accords choisis ; et C) sous la portée, la grille proprement dite, laquelle se divise en huit lignes. L'objectif premier est de dresser la liste des accords qu'il est possible d'utiliser pour soutenir la mélodie. Chaque ligne s'attarde à une fonction précise et permet d'ajouter des accords à la liste. Au fur et à mesure que l'on descend dans la grille, les accords se complexifient et les possibilités s'additionnent.

Sur la première ligne (1), on doit tenter de repérer les piliers, et leurs prolongements doivent être écrits sur la deuxième ligne (2). La troisième ligne (3) est consacrée à la relative mineure harmonique de la tonalité choisie. Par la suite, on y voit les modulations passagères n° 1 (4) et les modulations passagères n° 2 (5) (cette ligne peut être divisée en deux lignes accommodant chacune un ton voisin différent). Dessous, on place le balancement I-IV (6) et le « #IV » (7) s'il y a lieu. La dernière ligne (8) est réservée aux substitutions tritoniques « sub ». Le but est de dégager les accords de chaque catégorie qui fonctionnent avec la mélodie et, par la suite, d'opérer un choix pouvant créer la meilleure progression harmonique possible. Dans cette section, nous allons suivre les étapes de cette méthode en harmonisant deux thèmes simultanément.

Exemple 1.1 – La grille harmonique

Accords choisis →



II-V Piliers	
Prolongements	
Relatif mineur	
Modulation passagère 1	
Modulation passagère 2	
I-IV IV-I	
#IV	
Sub	

1.1 LES PILIERS ET II-V

Après avoir déterminé la tonalité de la mélodie, la première étape est de poser les piliers. Considérant le système diatonique selon lequel tout est une variation de la gamme majeure, la tonalité doit toujours être majeure et les piliers doivent donc impérativement être majeurs. Les piliers sont les trois accords majeurs contenus dans la gamme : le I et le IV doivent être des accords à trois sons, donc les notes principales de la mélodie doivent être la fondamentale, la tierce ou la quinte de l'accord pilier ; l'accord de dominante (V) peut être placé à trois sons ou à quatre sons lorsque la 7^e de l'accord est dans la mélodie. Il est donc important de bien analyser la mélodie et de bien poser les piliers puisque la majorité des autres étapes découlent de celle-ci. On peut aussi considérer cette étape comme une façon de ramener une mélodie à son harmonisation la plus simple. Il faut donc placer le pilier qui pourra soutenir le plus longtemps possible le segment mélodique. Rochon a aussi intégré le Iimin7-V7 dans la section des piliers. On doit donc poser le Iimin7-V7 à quatre sons et considérer ces deux accords comme une formule. Ces deux accords ne peuvent être utilisés séparément. Il n'y a pas de règle précise déterminant le choix de poser le pilier du V^e degré ou la formule Iimin7-V7, cependant, il faut privilégier généralement le Iimin7-V7. Comme le montre l'exemple 1.2, la mélodie est en *do* majeur. Il s'agit donc (selon le profil mélodique) de chercher à placer les accords suivants : C (I), F (IV) et G (V) ainsi que Dmin7-G7 (Iimin7-V7).

Exemple 1.2 – Piliers (a)

Accords choisis →

The musical notation shows a melody in C major, 2/4 time. The notes and their fingerings are: C (1), E (3), G (5), F (5), E (3), D (1), F (3), G (5), C (1), E (3), G (3), F (5), D (1), E (3), F (1), G (5). The chosen chords (accords choisis) are: C, C, F C, Dmin7 G7, C, Dmin7 G7, C, Dmin7 G7.

II-V
Piliers

La mélodie dans les deux premières mesures contient exclusivement les notes *do*, *mi* et *sol*; ces notes étant respectivement la fondamentale, la tierce et la quinte de l'accord de C, on pose donc cet accord comme pilier pour les deux premières mesures¹. À la troisième mesure, les notes *mi* et *fa* ne sont pas contenues dans le même accord, il faut donc les traiter séparément. La note *fa* est la fondamentale de l'accord de F et *mi* la tierce de l'accord de C; nous devons donc poser ces deux piliers. À la quatrième mesure, tout comme à la huitième, sous la note *ré*, il faut placer l'accord de G et aussi le Dmin7-G7. Les mesures 5 et 7 présentent le même problème, soit la présence de la note *ré* entre *do* et *mi* respectivement fondamentale et tierce de l'accord de C. La note *ré* est considérée à cet endroit comme une note de passage, il faut donc éviter de la traiter comme la quinte de l'accord de G (ce qui ajouterait un pilier inutile) et ne poser à ces endroits que le pilier de C. La sixième mesure présente le même profil que la troisième, les notes *mi* et *ré* ne pouvant être contenues dans le même accord; il faut alors placer l'accord de C pour la note *mi* (la tierce) et l'accord de G pour la note *ré* (la quinte). On peut aussi placer le Dmin7-V7, transgressant ainsi la règle sur le nombre de notes que doivent contenir les accords lors de cette étape. En plaçant le Dmin sous la note *mi*, nous avons un accord de Dmin9, soit un accord de cinq sons. Cependant, comme nous le verrons ultérieurement, cela n'aura aucune incidence sur le choix final. Généralement on arrive à placer l'accord de dominante à trois sons et le Imin7-V7 dans une région de dominante, mais il y a une exception à cet usage. Lorsque la tierce (*si*) de l'accord de dominante (G) est la note principale de la mélodie, il ne faut pas placer le Imin7-V7, afin d'éviter un accord min6 comme II^e degré. Lorsque la mélodie ne comporte qu'une note, il peut arriver que nous ayons à placer deux piliers de fonction différente dans la même mesure, comme nous allons le voir dans l'exemple suivant avec notre second thème.

1. Les chiffres au-dessus des notes indiquent la position de cette note dans l'accord.

À l'exemple 1.3, en *fa* majeur, il ne fait aucun doute que le pilier de F doit être placé sous les deux premières mesures, puisque la mélodie qui alterne entre les notes *do* et *la* implique un accord du 1^{er} degré. Par contre, le *si^b* à la troisième mesure offre deux possibilités : la première est de considérer cette note comme étant la fondamentale du IV^e degré et de définir cette région comme une région de sous-dominante ; la deuxième est de considérer le *si^b* comme la septième de l'accord de dominante, et par conséquent de déterminer cette région comme étant une région de dominante.

Exemple 1.3 – Piliers (b)

Accords choisis →

II-V Piliers

5 3 5 3 1 5 3 1 3 1 5 5

F F B \flat C \flat 7 C Gmin7 C \flat 7 F F C Gmin7 C C \flat 7

Dans ce cas, il est préférable de poser les deux piliers (sous-dominante et dominante) afin d'avoir un choix d'accords plus diversifié. À la quatrième mesure, tout comme aux mesures 7 et 8, la note *sol* (seule note de la mélodie) donne l'indication de poser l'accord de C comme pilier ainsi que le II-V, soit Gmin7-C7. Pour ce qui est des mesures 5 et 6, il faut y poser le pilier de F, les notes *la* et *fa* étant respectivement la tierce et la tonique de l'accord.

Cette étape permet déjà de produire une harmonisation simple. En cas de doute sur la pose d'un pilier, fiez-vous à votre oreille et choisissez celui qui supporte le mieux la mélodie.

Exercice : pour les travaux 1, 2, 3 et 4, posez les piliers et tentez de produire une première harmonisation.

N° 1

Accords choisis →

II-V
Piliers

Prolongements

N° 2

Accords choisis →

II-V
Piliers

Prolongements

N° 3

Accords choisis →

II-V
Piliers

Prolongements

N° 4

Accords choisis →

II-V
Piliers

Prolongements

Une fois les piliers déterminés, passez aux étapes suivantes, en commençant par les prolongements.