

Beste de savoir

[Summertime] Structure et texture

21 janvier 2019

Table des matières

1.	Introduction	1
2.	Analyse de la grille originale	1
3.	La texture mineur 6	3
3.1.	Le <i>vamp</i> Im ⁶ - V7	3
3.2.	Le "mineur 6 harmonisé"	4
4.	Conclusion	6

% [SUMMERTIME] STRUCTURE ET TEXTURE % nohar % 27 avril 2018

1. Introduction

Salut !

Ce billet fait suite à [celui-ci](#) où je me proposais de vous expliquer un arrangement d'un standard de jazz. Dans l'épisode précédent, je vous ai présenté rapidement le standard en question : *Summertime*, de George Gershwin.

Aujourd'hui, nous allons analyser la structure de ce standard, ainsi que la sonorité *mineur 6* qui guide cet arrangement.

2. Analyse de la grille originale

Voici la grille de *Summertime* telle que l'on peut la retrouver dans un *Fake Book*. Notez qu'à l'origine, la chanson est en La mineur alors que cette grille est (comme l'arrangement du premier billet de cette série) transposée en Ré mineur. Ce changement de tonalité ne résulte pas d'un parti-pris réfléchi : c'est simplement qu'au moment où je suis tombé sur la mélodie de *Summertime* en explorant le clavier, j'étais en train de jouer en Ré mineur et que j'avais la flemme de retrouver toutes les couleurs que je venais de découvrir dans une autre tonalité.

Summertime

G. Gershwin

The image shows four staves of musical notation for the song 'Summertime'. Each staff is labeled with a letter in a box (A, B, A, C) and contains a sequence of chords. The chords are written in a specific format: some are in parentheses, some have a flat sign, and some are superscripted with '7'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is written in a simple, melodic style with some rests and repeat signs.

FIGURE 2. – Grille "originale" de Summertime

Les accords notés entre parenthèses sont des suggestions d'harmonisation, que nous allons bien évidemment *enfreindre*.

Ce standard suit une structure en 16 mesures, **ABAC**, c'est-à-dire qu'il se décompose en deux phrases, **AB** (l'antécédent, la "question") et **AC** (le successeur, la "réponse").

Chacune de ces phrases est constituée de deux motifs de 4 mesures :

— **AB :**

- Le motif **A** porte le premier vers de la chanson : "*Summertime, and the livin' is easy*".
- Le motif **B** peut être vu comme une réponse à **A**, mais cette réponse est suspensive. Autrement dit, **B** répond à **A** par une question : *Ah bon ?*. Il se conclut par un *turnaround* de deux mesures qui nous ramènent au début.

— **AC :**

- Le motif **A** est répété à l'identique pour introduire la nouvelle phrase.
- Le motif **C** vient conclure à la fois la phrase et le couplet.

Allons un petit peu plus loin en examinant les accords qui habillent ces phrases. Si vous avez du mal à suivre cette analyse succincte, **ne vous inquiétez pas**, on repassera de toute manière beaucoup plus en détail sur ces motifs lorsque nous les réharmoniserons.

3. La texture mineur 6

Le motif **A** est joué principalement sur un **Dm** (Ré mineur), c'est-à-dire la tonique de tout le morceau. Les autres accords servent principalement à créer du mouvement et à colorer la mélodie. On passera plus tard sur les accords suggérés pour expliquer leur signification.

Le motif **B** démarre sur le quatrième degré de Ré mineur, **Gm**. Cela en fait une réponse *blues* tout à fait classique, qui laisse place à un *turnaround* un petit peu surprenant **Bm7**, **E7**, **A7**. Ce qui est surprenant, c'est que deux de ces trois accords n'appartiennent pas à la tonalité de Ré mineur. Si vous avez suivi le tuto sur le jazz, vous aurez peut-être reconnu qu'il s'agit d'un **ii-V** en La majeur, qui se jette dans **A7**, la dominante du morceau, qui appelle à son tour à se résoudre sur la tonique **Dm** (le premier accord du motif **A**).

Le motif **C**, quant à lui, est un petit peu plus retors. Au risque de me tromper, je le comprends comme une incursion dans une tonalité voisine (*Blues* en Do majeur : **C7** - **F7** - **G7**) qui, en partant d'un **F7**, entame un **ii-V** en Do majeur (**Dm**, **G7**) et se résoud sur un **A7** (plutôt que **C_{Maj}7**), ce qui nous fait pointer à nouveau sur **Dm** : retour à la maison. Cela dit, je ne suis pas convaincu par la façon dont sonnent ces accords, raison pour laquelle on va réharmoniser ce motif en ne gardant que sa trajectoire générale (**F7** ... **A7**, **Dm**).

Bien, la grille est maintenant à peu près analysée. Commençons à jouer à avec !

3. La texture mineur 6

Réharmoniser une mélodie, c'est l'habiller avec de nouveaux accords pour lui donner une sonorité différente de l'originale. En ce qui me concerne ici, j'avais déjà une sonorité (une "texture") dans les oreilles, et c'est en suivant cette sonorité que je suis tombé sur *Summertime*, qui a eu le bon goût de se rappeler à mon souvenir à ce moment là.

Dans toute la suite, et à moins de trouver un nom plus poétique que ça, j'appellerai cette sonorité la "texture mineur 6". Ce nom est dû à la façon dont l'accord de tonique est habillé.

3.1. Le vamp **Im⁶ - V7**

Commençons par les deux accords les plus importants du morceau : la tonique (**I**) et la dominante (**V**). Appliquer la "texture mineur 6" dans la tonalité de Ré mineur revient simplement à utiliser l'accord **Dm⁶** ("Ré mineur 6") comme accord de tonique.

L'accord **Dm⁶** s'obtient en associant une triade **Dm** (Ré - Fa - La) avec le sixième degré de la gamme de Ré majeur (Si). Il a une sonorité particulière (plutôt sombre et instable) due à la tierce mineure entre Ré et Fa, et surtout au triton entre Fa et Si. Ça veut dire que dans le contexte de notre morceau, **cet accord instable sera par définition notre "accord de repos"**, et c'est là que réside toute l'astuce. En somme, on crée volontairement une sonorité dans laquelle la tonique *évoque un mouvement* plutôt que de rester statique.

Puisque la tonique a tendance à vouloir s'enfuir, il faut compenser ce mouvement. Pour cela, on utilise une autre force : *l'attraction de la dominante vers la tonique*. S'il y avait **une seule** chose à retenir en harmonie, ce serait que **les accords de dominante (les accords "7" en particulier) pointent systématiquement sur leur tonique**.

3. La texture mineur 6

C'est la raison pour laquelle les accords **Dm⁶** - **A7** forment un *vamp* qui, lui, reste stable : la tonique cherche à nous repousser ailleurs, alors on saute sur la dominante et la dominante nous ramène sur la tonique, et ainsi de suite...

En terme d'ambiance, on peut noter deux manières différentes de se servir de ce *vamp* :

Sur un tempo rapide et rythmé, celui-ci donne l'impression d'un balancement d'un pied sur l'autre, d'une "marche dansante", comme sur cet arrangement, dont l'introduction est simplement constituée de ce *vamp* pendant 4 mesures, avec une ligne de basse qui "marche" pour ajouter du rythme à l'ensemble :

ÉLÉMENT EXTERNE (VIDEO) —

Consultez cet élément à l'adresse https://www.youtube.com/embed/DiL_SS4hfu0.

Sur un tempo lent et en ajoutant quelques couleurs aux accords, ce *vamp* peut suggérer une atmosphère plus onirique, plus "fragile", un peu comme les volutes de fumée d'une cigarette. Comme ici, en accompagnement de Louis Armstrong et Ella Fitzgerald.

ÉLÉMENT EXTERNE (VIDEO) —

Consultez cet élément à l'adresse https://www.youtube.com/embed/lnXLVTi_m_M.

Écoutez bien l'accompagnement de bout en bout sur cet enregistrement car on y retrouve exactement le mouvement que nous venons d'observer, mais celui-ci se transforme légèrement au cours du temps pour rompre la monotonie. Par exemple, remarquez le changement d'ambiance au troisième passage de la grille, quand Louis Armstrong entame le second couplet, grâce à l'ajout des cuivres.

3.2. Le "mineur 6 harmonisé"

Dans l'enregistrement d'Oscar Peterson, on entend une application différente de la même sonorité.

3. La texture mineur 6

ÉLÉMENT EXTERNE (VIDEO) —

Consultez cet élément à l'adresse <https://www.youtube.com/embed/uPLU9xYmWKI>.

À plusieurs reprises dans son solo, Oscar Peterson se met à jouer "en *drop 2*". Sans trop rentrer dans les détails, cela veut dire qu'il remplace chaque note de la mélodie qu'il improvise par un accord de 4 notes qu'il plaque des deux mains sur le clavier et qu'il déplace le long de la gamme qu'il est en train de jouer. C'est une technique très courante dans le *bebop*. Voici un exemple dans lequel un petit motif mélodique est joué, une première fois normalement, et une seconde fois en *drop 2* :

ÉLÉMENT EXTERNE (VIDEO) —

Consultez cet élément à l'adresse <https://www.youtube.com/embed/YUPaCAhBdzw>.

La gamme que j'ai utilisée dans cet exemple est la gamme de "ré mineur 6/diminué", ou gamme "ré bebop mineur mélodique". On construit cette gamme à partir de la gamme de ré mineur mélodique à laquelle on rajoute une note : la sixte mineure.



FIGURE 3. – Construction de la gamme Ré mineur 6/diminué

4. Conclusion

Cette gamme de huit notes tient son nom d'une propriété très intéressante : *une note sur deux* appartient à l'accord **Dm⁶**, alors que le reste des notes forme un accord diminué (**E^{o7}** et consorts). Cela veut dire que lorsqu'elle est harmonisée (c'est-à-dire lorsque l'on empile les notes en sautant une note de la gamme sur deux), elle alterne entre un renversement de **Dm⁶** et un accord diminué.



FIGURE 3. – Harmonisation de la gamme de Ré mineur 6/diminué

Par ailleurs, rappelons qu'un accord diminué, ce n'est bien souvent rien d'autre qu'un accord de dominante qui se cache. Ici, si nous prenons n'importe quel accord diminué de la gamme de Ré ci-dessus et que nous abaissons le Si d'un demi-ton, nous obtenons un renversement de **A7**.

En somme, on peut considérer les degrés de cette gamme alternent entre **Dm⁶** et **A7⁹**, la tonique et la dominante. Magique !

C'est pour ça les *beboppers* se servent couramment des gammes construites sur ce modèle (on les appelle les "gammes bebop" ou "gammes bop") pour donner du corps à leurs mélodies via la technique du *drop 2* : à partir du moment où la gamme colle à la tonalité, les accords produits par cette technique sonnent "dans le ton", qui plus est en leur ajoutant une texture intéressante.

4. Conclusion

Nous avons un morceau, nous avons une sonorité... il ne nous reste plus qu'à marier les deux !

C'est ce que je vous réserve pour la prochaine fois.