Mode (musique)

Un **mode** est, dans le domaine musical, l'organisation des hauteurs d'une échelle autour d'une tonique[1], à l'origine dans un contexte mélodique[2]. Un mode a une sonorité qui lui est propre, caractérisée par sa tonique et par les intervalles qui la séparent des autres notes. Il est défini par l'étendue précise des intervalles séparant la note fondamentale de chacune des autres notes de cette échelle.

En Europe, la musique du moyen-âge et de la Renaissance était fondée sur l'utilisation de ces modes. Cette pratique fut ensuite abandonnée pendant plusieurs siècles, laissant la place à la musique tonale construite sur les modes majeur et mineur. À la fin du XIXe siècle, la musique modale est redécouverte et agrémentée d'autres modes, créés ou inspirés des musiques traditionnelles extra-européennes.

Sommaire

1 La musique modale
  1.1 La musique modale ancienne
  1.2 La musique modale moderne
2 Modes diatoniques
  2.1 Confusions historiques autour des appellations grecques
    2.1.1 Origine des confusions
    2.1.2 Nomenclatures actuelles
  2.2 Musique classique moderne
  2.3 Jazz
  2.4 Rock
3 Modes altérés
  3.1 Modes déduits de la gamme mineure mélodique ascendante
    3.1.1 Structure
    3.1.2 Utilisations
  3.2 Modes déduits de la gamme mineure harmonique
    3.2.1 Utilisations
4 Modes exotiques
  4.1 Échelle à double seconde augmentée
    4.1.1 Gamme orientale
    4.1.2 Gamme tzigane
  4.2 Mode balkanique
  4.3 Mode andalou
  4.4 Modes indiens
    4.4.1 Melakarta
    4.4.2 Vaschaspati
  4.5 Échelles défectives
    4.5.1 Gammes pentatoniques
    4.5.2 Gammes tétraphoniques
    4.5.3 Gammes hexaphoniques
5 Modes artificiels à transposition limitée
  5.1 Gamme par ton
  5.2 Mode diminué (ou mode ton/demi-ton, ou mode Bertha)
6 Modes microtonaux
7 Notes et références
8 Voir aussi
  8.1 Articles connexes
  8.2 Bibliographie
  8.3 Liens externes

La musique modale

La musique modale est une musique ayant recours aux échelles modales. Les applications et les principes théoriques qui régissent l'utilisation de ces échelles diffèrent selon les époques et les endroits. Par exemple, la façon dont ces échelles étaient pensées et utilisées dans le plain-chant au moyen âge diffère sensiblement de la pratique moderne. Historiquement, la pratique modale ancienne a été abandonnée à la fin de la Renaissance pour laisser place au système tonal fondé sur deux modes exclusifs (les modes majeur et mineur). La pratique modale a été redécouverte et adaptée aux principes harmoniques modernes au cours du XIXe siècle.

La musique modale ancienne

Article détaillé : modalité grégorienne.

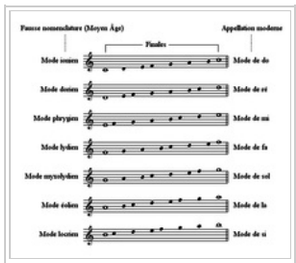
Le plain-chant et dans la musique profane du Moyen Âge était fondée sur l'utilisation de quatre modes qui se déclinaient sous deux formes: la forme authente et la forme plagale, à savoir les modes de *ré* (*Protus*), de *mi* (*Deuterus*), de *fa* (*Tritus*) et de *sol* (*Tetrardus*). La musique modale a évolué au cours du Moyen Âge et de la Renaissance et fut utilisée ensuite au sein de structures contrapuntiques de plus en plus complexes. Au cours du XVIIe siècle les modes sont tombés en désuétude au profit deux modes exclusifs: le mode majeur et le mode harmonique mineur. Les modes ont été ensuite plus ou moins oubliés pendant plusieurs siècles.

La musique modale moderne

Une pratique modale moderne réapparaît progressivement au cours du XIXe siècle, avec le regain d'intérêt pour le plain-chant. Cette pratique se distingue des usages anciens, dans la mesure où elle les adapte aux principes harmoniques modernes et inclut sept modes diatoniques. Dans cette nomenclature, le mode de *do* dit "ionien" correspond au mode majeur classique et le mode de *la* au gamme mineure naturelle (sans altération). Cette possibilité moderne d'harmoniser les modes élargit la conception classique de la tonalité fondée exclusivement sur les modes majeur et mineur, dans la mesure où elle permet de nouvelles façons de construire les enchaînements harmoniques et les cadences.

Modes diatoniques

Les modes diatoniques correspondent aux sept modes construits à partir de chaque note de l'échelle diatonique. Ces modes incluent les quatre modes (forme authente) employés jadis au Moyen Âge, auxquels on a ajouté les modes de do (dit "ionien") et de la (dit "eolien") (forme authente) au cours de la Renaissance, puis le mode de si au cours du XIXe siècle.



Modes diatoniques

Mode (appellation moderne)	Nom courant (Glaréan, 1547)	Appellation antique présumée (Gevaert, 1875)	Séquence d'intervalles en tons
I. de *do*	Mode *ionien*	Mode lydien	1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2
II. de *ré*	Mode *dorien* (*protus*)	Mode phrygien	1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1
III. de *mi*	Mode *phrygien* (*deuterus*)	Mode dorien	1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1
IV. de *fa*	Mode *lydien* (*tritus*)	Mode hypolydien	1 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2
V. de *sol*	Mode *mixolydien* (*tetrardus*)	Mode hypophrygien	1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 1
VI. de *la*	Mode *éolien* [3]	Mode hypodorien	1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1
VII. de *si*	Mode *locrien*	Mode mixolydien	1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1

Confusions historiques autour des appellations grecques

On utilise fréquemment des noms grecs issus du système musical de la Grèce antique (ionien, dorien, phrygien, etc..) pour désigner chacun des sept modes diatoniques. Mais la légitimité historique de ces noms grecs dans ce contexte a été contestée par des musicologues comme Jacques Chailley au cours du XXe siècle qui considèrent que ces noms, outre le fait qu'ils soient apocryphes [4], sont trompeurs en ce qu'ils laissent croire que les modes utilisés dans la musique occidentale actuelle sont les mêmes que ceux utilisés dans l'Antiquité [5]. *Le guide de la théorie de la musique* de Claude Abromont souligne également que ces appellations grecques proviennent "*d'une lecture erronée de la théorie grecque*"[6]. Ces échelles ne correspondent pas réellement à un héritage direct de la Grèce antique, bien que les noms, eux, le soient [6]. En principe, la notion de mode dans la musique de la Grèce antique correspond aux différents accordages de la lyre. Le système dans la Grèce antique était tétrachordal et fonctionnait selon le principe de "modes formulaires" bien différent de la conception moderne des modes [7].

Origine des confusions

Les théoriciens de la musique médiévale ont utilisé les noms grecs à partir du IXe siècle pour nommer leurs échelles en interprétant mal un texte de Boèce (un érudit du VIe siècle) qui lui-même désignait par des noms grecs les modes antiques selon les écrits d'Aristote sans certitude sur leur pratique réelle. En fait, le seul système grec véritablement attesté était tétracordal et basé sur *mi* [8]. L'erreur fut entérinée à la Renaissance avec Glaréan qui ajouta aux quatre modes grégoriens (et leur formes plagales), les modes dits Ionien et Éolien et leur formes plagales [9], d'où un mélange des noms.

D'autre part, pour rajouter à la confusion, outre la typologie de Glaréan, on relève une autre appellation fréquente dans de nombreux ouvrages théoriques du début du XXe siècle qui reprennent la typologie de Gevaert [réf. nécessaire]. Ce dernier ayant abusivement confondu les modes diatoniques et les modes grégoriens [10]. Mais ce ne sont là que les nomenclatures les plus communes parmi les nombreuses appellations contradictoires qui ont existé [11].

Nomenclatures actuelles

Les appellations aujourd'hui régulièrement pratiquées : « ionien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien, éolien et locrien » proviennent du *Dodecachordon* de Glaréan (1547) à la suite d'une mauvaise interprétation des textes antiques [9]. Pour éviter toute ambiguïté, les modes diatoniques peuvent donc être nommés par leur "finale" (qui est la première de l'échelle dans l'appellation moderne) : mode de *do*, et mode de *ré*, notamment. Le solfège classique utilise généralement cette appellation « moderne ». Cependant, comme l'observe Chailley, les noms grecs « sont aujourd'hui d'usage international » ; de plus ils sont commodes en ce qu'ils permettent une application rapide: de même qu'on dit *la majeur*, c'est-à-dire « ton de *la* en mode de *do* », dire *la lydien* signifiera « ton de *la* en mode de *fa* [8]. » Les jazzmen, et d'une manière générale tous les musiciens, qui utilisent la théorie et la notation jazz se servent toujours de ces appellations.

Musique classique moderne

La musique classique moderne a été l'instigatrice de l'usage moderne des modes au cours du XIXe siècle. Les compositeurs de la fin du XIXe siècle sont venus de plus en plus à affectionner l'usage de modes, car ils connotaient pour eux des couleurs anciennes liées à l'antiquité et au Moyen Âge ainsi qu'au patrimoine populaire. Ce qu'on entend par usage moderne, c'est l'emploi d'échelles modales au sein de structures harmoniques (adaptées à la couleur et la spécificité propres de ces modes, car construites à partir même de ces modes). Les premiers compositeurs notoires à avoir tenté des essais de composition avec des échelles modales sont les élèves de Reicha: à savoir Berlioz, Liszt, Charles Gounod et César Franck. L'usage d'harmonies modales est même systématisé à l'école Niedermeyer qui vise à enseigner l'harmonisation des mélodies grégoriennes. École d'où sortira notamment Gabriel Fauré qui sera l'un des principaux compositeurs à populariser l'usage d'harmonies modales. Ensuite l'usage s'est largement étendu à la fin du XIXe siècle pour devenir totalement commun vers les années 1920.

Le fonctionnement de l'harmonie modale dans la musique classique moderne vise à répondre à la logique classique de cohérence homogène entre la mélodie et l'harmonie qui la soutient : À partir d'un mode donné, on déduit une suite d'accords adaptés aux couleurs spécifiques de ce mode. Pour faire face au fait que les mélodies grégoriennes ne contiennent pas de sensibles, on a développé une nouvelle harmonie ne s'appuyant plus sur la dynamique sensible-tonique ou sur les degrés harmoniques forts classiques. La particularité de l'usage d'une harmonie modale, étant notamment le déplacement des degrés forts et souvent la suppression de la dynamique sensible-tonique classique chère à l'harmonie tonale *classique* (c'est-à-dire non-moderne). Ainsi un degré fort de l'harmonie tonale comme le Ve degré devient-il un degré faible dans les *modes sol*, *la* ou encore *ré*. Ce Ve degré devenu mineur et sans sensible n'a plus la force d'attraction qu'il avait dans le mode majeur ou le mineur harmonique. Parallèlement des degrés considérés jusqu'alors comme faibles tels que le IIIe ou le IInd degré dans la musique tonale peuvent devenir des degrés forts dans la musique modale: exemple le second degré dans le *mode de mi* (dit « phrygien »).

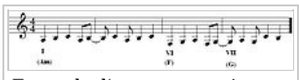
Dans la pratique, il était fréquent que les compositeurs mélangent l'emploi de plusieurs modes dans un même morceau. C'était une spécialité de Fauré, qui mélangeait fréquemment modal et tonal (classique) parfois dans une même phrase par des altérations subtiles d'une note ou d'enchaînements d'accord.

Jazz

Les modes constituent une ressource essentielle au niveau mélodique dans le jazz modal où les musiciens, tout en restant sur un même accord, improvisent en exploitant différents modes d'une même tonalité. Mais sur le plan théorique, le jazz modal tout particulièrement a une conception différente de l'emploi des modes par rapport à la théorie classique de la musique tonale : en effet, au lieu d'utiliser un seul mode « matrice » et d'en dériver l'harmonie adéquate, le jazz fait l'inverse : il déduit ses modes à partir de la couleur de son harmonie, et utilise un mode différent pour chaque accord plaqué. Cela s'explique notamment par le fait que le jazz modal emploie des accords « de couleur » et non des accords d'harmonie fonctionnelle (comme c'est le cas dans l'harmonie tonale classique). Et sans cohésion tonale d'ensemble, il requiert par conséquent un mode différent à chaque accord pour que la mélodie s'insère correctement à chaque couleur d'accord spécifique rencontré. Chaque basse d'accord constituant une sorte de tonique/finale pour un mode au niveau de la mélodie. Usage qui l'oppose totalement à la conception tonale de la musique classique en termes théoriques.

Rock

En général, le mode de la (dit « éolien ») est très fréquent dans le rock et le heavy metal. Il est à la base de progressions harmoniques typiques du genre : I-VI-VII par exemple.(exemples: *Hallowed be thy Name* de Iron Maiden, *Breaking the Law* de Judas Priest ou encore *Princess of the Dawn* de Accept). D'une façon générale, les musiciens de rock et de musique populaire tendent à appliquer plus ou moins les principes d'harmonie modale établies jadis par la musique classique moderne. Il y a une symbiose entre l'harmonie modale d'ensemble et une échelle mélodique employée [réf. nécessaire].



Exemple d'une progression modale éolienne typique du heavy metal classique (I-VI-VII (La m-Fa-Sol)) : le riff principal de *Judas Priest - Breaking the Law*.ogg

Mais certains groupes de rock inspirés par le jazz (ou du moins sa théorie) tendent à développer certaines applications modales spécifiques au jazz. Certains guitar heroes tout particulièrement qui ont souvent étudié la théorie à partir de bases jazz tendent donc au contraire à envisager l'emploi des modes « accord par accord » comme le fait le jazz. [réf. nécessaire] Cela est tout particulièrement marquant dans le fait qu'ils n'envisagent très souvent les modes que sous un aspect exclusivement mélodique [réf. nécessaire]. Au niveau mélodique, de nombreux guitaristes de rock utilisent les modes lors de leurs solos. Le mode de ré (dit « dorien ») est une composante essentielle du style de Carlos Santana. Joe Satriani et Steve Vai exploitent le mode lydien et Kirk Hammett (Metallica) est un adepte du mode phrygien [réf. nécessaire].

Modes altérés

Les modes altérés sont très nombreux. On tend à les appeler ainsi par opposition aux modes diatoniques dits « modes naturels » et parce qu'ils sont souvent vus comme étant des modes naturels auxquels sont altérées une ou plusieurs notes. Il existe 49 modes à une altération et 105 modes à deux altérations. Théoriquement, ils peuvent être construits à partir d'échelles prenant pour modèle la structure de la gamme mineure mélodique ascendante, ou encore la gamme mineure harmonique.

Modes déduits de la gamme mineure mélodique ascendante

La gamme mineure mélodique a été utilisée bien avant le grand retour des modes et la théorisation moderne des modes. Bach déjà en faisait un usage très fréquent dans ses compositions contrapuntiques. Mais cette échelle n'était pas encore envisagée comme un mode dans le sens où on l'entend aujourd'hui dans la pratique tonale moderne. D'autre part, cette échelle à l'origine se distingue des autres en ce que tous ses degrés ne sont pas fixes. Son 6e et son 7e degré étant mobiles (selon que la forme est ascendante ou descendante). L'usage moderne permet d'utiliser la forme ascendante comme un mode à part entière. Ce mode peut être interprété aussi comme une altération du mode de *la* (mineur naturel) au niveau de ses 6e et 7e degrés. Cette forme modale obtenue se distingue du mineur mélodique traditionnel, en ce que ses 6e et 7e degrés sont fixes et ne sont pas tenue par la règle classique de mouvement obligé entre ces deux degrés. Et il peut être utilisé aussi bien de façon ascendante que descendante. Une catégorie de modes modernes altérés se construit à partir du modèle de sa forme ascendante.

Structure

Mode	Séquence d'intervalles en tons	Nom courant, commentaire
I. mode mineur mélodique ascendant	1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1/2	Cette échelle peut être apparentée à une gamme mineure mélodique ascendante. Principale différence avec le véritable mode mineur mélodique : ses VIe et VIIe degrés sont fixes, alors qu'ils sont mobiles dans le mode mineur mélodique.
II. mode de *ré* à seconde mineure	1/2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1	mode dorien ♭9 (peut être vu comme la rencontre du premier tétracorde du mode de *mi* avec le second tétracorde du mode de *ré*)
III. mode de *fa* à quinte augmentée	1 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1/2	mode lydien augmenté
IV. mode acoustique, ou mode de Bartók	1 - 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1/2 - 1	mode Lydien ♭7 (correspond à un mode exotique employé dans la musique occidentale : le mode hindou Vaschaspati[12])
V. mode majeur-mixte[12], ou mode de *sol* à sixte altérée	1 - 1 - 1/2 - 1 - 1/2 - 1 - 1	mixolydien ♭13 (peut être vu comme la rencontre d'un tétracorde d'une gamme majeure et le second tétracorde d'un mode de *la*, dit « éolien »)
VI. mode de *si* à seconde majeure, ou mode de *la* à quinte diminuée	1 - 1/2 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1	locrien ♯9, ou éolien ♭5
VII. mode de *si* à quarte diminuée	1/2 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1	Altéré, ou super locrien

Utilisations

La gamme mineure mélodique était utilisée bien avant l'usage des modes. Mais l'usage moderne de la forme ascendante en tant que mode à part entière a été pratiqué au début du XXe siècle notamment par Fauré. Le mode majeur-mixte (dit *mixolydien ♭13*) en classique a été aussi utilisé notamment par Gabriel Fauré (exemple « *Ce sera par un clair jour d'été* » - *La bonne chanson*) et on en trouve même des exemples précoces dans l'histoire de la musique chez Schubert. Debussy utilise le mode acoustique (dit « lydien dominant ») notamment dans la Mer. Mais c'est certainement Béla Bartók qui en a fait l'usage le plus notoire. D'où le fait qu'on lui ait souvent donné le nom de mode de Bartók.

Dans le jazz, cette forme de l'échelle et les modes déduits de celle-ci sont couramment utilisés dans le jazz à partir de la fin des années 1950[13]. Hormis dans les styles dit progressifs, ces modes sont rarement utilisés dans le rock et le heavy metal.

Modes déduits de la gamme mineure harmonique

La gamme harmonique mineure a été utilisée bien avant le grand retour des modes et la théorisation moderne des modes. À l'époque classique où seuls deux modes étaient employés (majeur et mineur), cette gamme constituait le pendant mineur du mode majeur. Le mode mineur naturel (ou mode de *la*, dit *éolien*) étant totalement ignoré à cette époque, c'est la gamme harmonique mineure qui était principalement utilisée dans toute la production classique ancienne. Même si parfois on avait recours à la gamme mineure mélodique dans les compositions contrapuntiques. Cette gamme était privilégiée à l'époque car elle permettait de transposer au mode mineur la relation sensible-tonique du mode majeur essentielle aux yeux des compositeurs classiques. C'est pourquoi son emploi au sein d'une structure harmonique déduite de celle-ci tend à connoter souvent une couleur classique traditionnelle.

Depuis, beaucoup de théoriciens du jazz et du rock tendent à envisager indifféremment la gamme harmonique mineure comme un mode parmi d'autres plutôt que comme le mode mineur par excellence comme le font encore les théoriciens du classique. Mais l'approche moderne des modes, tout particulièrement dans le jazz, a exploité la disposition d'échelle spécifique de la gamme harmonique mineure pour en déduire de nouveaux modes à partir d'autres finales sur l'échelle. Ce qui donne 6 autres nouveaux modes. Ces nouveaux modes n'ont pas de noms officiels mis à part l'emploi de termes grecs dérivés.

	Séquence d'intervalles en tons	Nom courant, commentaire
I.	1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 3/2 - 1/2	mode mineur harmonique (identique à une gamme mineure harmonique)
II.	1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 3/2 - 1/2 - 1	mode locrien naturel
III.	1 - 1 - 1/2 - 3/2 - 1/2 - 1 - 1/2	mode ionien augmenté
IV.	1 - 1/2 - 3/2 - 1/2 - 1 - 1/2 - 1	mode dorien ♯11 (proche de la gamme tzigane)
V.	1/2 - 3/2 - 1/2 - 1 - 1/2 - 1 - 1	mode phrygien #3
VI.	3/2 - 1/2 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2	mode lydien ♯9
VII.	1/2 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 3/2	mode diminué diatonique

On tend parfois à rapprocher le mode dorien ♯11 (noté IV) de la gamme tzigane à cause de la place de la seconde augmentée qui se trouve sur les mêmes degrés que la gamme tzigane. Mais la vraie gamme tzigane s'en distingue dans le fait que celle-ci est caractérisée par une double seconde augmentée.

Même si le mode phrygien ♯3 (noté V) présente les caractéristiques du mode andalou, il s'en distingue en ce que ses degrés sont fixes, tandis que le mode andalou tel qu'il est utilisé dans la musique traditionnelle se caractérise par la mobilité de ses 3e et 7e degrés. Elle est aussi souvent confondue à tort avec la gamme orientale du fait de la place de sa seconde augmentée caractéristique. Mais elle s'en distingue dans le fait que la vraie gamme orientale est constituée de deux secondes augmentées et une sensible ascendante au 7e degré. Contrairement à ce mode dont le 7e degré est une sous-tonique à distance de seconde majeure de la tonique.

Utilisations

La gamme harmonique mineure est la gamme mineure par excellence du classique. Elle fut presque exclusivement utilisée dans la musique classique du XVIe au XIXe siècle, jusqu'au retour de l'emploi d'autres modes à la fin du XIXe siècle. On [Qui ?] évitait par contre de faire entendre sa seconde augmentée. En cas d'enchaînement des trois derniers degrés de la gamme, on préférait alors l'emploi du mineur mélodique ascendant ou descendant en fonction de la direction du mouvement mélodique. En revanche, les modes dérivées de son modèle d'échelle sont peu utilisés dans la production moderne classique. On [Qui ?] peut noter un exemple célèbre de l'usage du dorien ♯11 dans la première Gnossienne de Satie.

La gamme harmonique mineure est particulièrement affectionnée dans le rock progressif et chez les guitaristes de hard rock influencés par la musique classique tels que Yngwie Malmsteen. Car son emploi connote une couleur typiquement classique. En revanche les modes dérivés sont peu utilisés, excepté le mode dit *phrygien ♯3* qui est très largement utilisé dans la musique populaire à la place de la gamme orientale. La musique populaire assimile très souvent l'un à l'autre à cause de leurs sonorités très proches, elle a souvent tendance à utiliser le *phrygien ♯3* pour connoter des ambiances orientales ou antiques : exemple *Krakatau* de Yngwie Malmsteen ou encore *Eleven Blue Egyptian* de Jason Becker. D'autres groupes de rock et de metal l'utilisent également dans d'autres contextes, Offspring (*Come out and Play*) ou encore Accept (*Metal Heart* (solo), *Lay it Down on Me* (intro) notamment), Lacuna Coil (*Heir of a Dying Day*). La gamme et ses modes dérivés sont parfois utilisés dans le jazz, mais la gamme mineure mélodique lui est souvent préférée[14]. Django Reinhardt, initiateur du style Jazz manouche l'utilisait abondamment [réf. nécessaire].

Modes exotiques

Outre les modes constitués à partir du modèle de gammes traditionnelles de la musique occidentale, il existe de nombreuses autres échelles d'où peuvent être déduits des modes. Notamment les modes dits « exotiques » dans la théorie musicale occidentale. De nombreuses traditions musicales d'autres pays s'appuient en effet sur des échelles originellement inconnues du langage occidental classique. Il va de soi que pour ces cultures ces échelles n'ont aucunement un caractère « exotique ». Mais ils ont fini par susciter l'intérêt des musiciens occidentaux qui les ont adaptés au langage tonal, pour créer de nouvelles couleurs ou pour les utiliser à des fins d'évocation exotique dans leur musique. Les premières gammes exotiques à être adaptées dans le langage tonal classique furent l'échelle à double seconde augmentée et les gammes pentatoniques. La première fut utilisée dès les années 1840 par Liszt et Glinka. Quant à la gamme pentatonique, on en relève un exemple dès 1828 chez Chopin vraisemblablement influencé par le folklore polonais dans la *krakowiak*. Mais on en trouvera par la suite de nombreux exemples précoces chez Liszt.

Échelle à double seconde augmentée

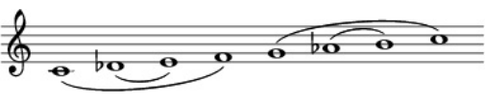
Cette échelle est la plus employée en matière d'exotisme. En effet, elle est présente dans différentes cultures (musique arabe, hindoue, russe, hongroise, roumaine, espagnole) selon les formes modales qu'elle prend. C'est pourquoi on a tendance à la désigner sous le nom de « gamme exotique ». Le terme « échelle à seconde augmentée » vient du fait que cette échelle se caractérise par un intervalle de seconde augmentée dans chacun des tétracordes qui constitue l'octave.

les deux formes principales de cette échelle sont la gamme orientale et la gamme tzigane. Les deux formes se distinguant dans le fait qu'elle placent différemment les intervalles de seconde augmentée.

Gamme orientale

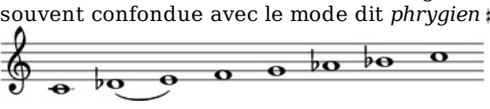
Les musiques orientales dans leur ensemble offrent une immense variété de modes, généralement inconnus dans la musique occidentale. Mais c'est surtout cette gamme qu'on associe le plus souvent à l'idée d'Orient dans la musique occidentale. En vérité, la gamme appelée « orientale » n'est qu'un mode stylisé adaptée à la musique occidentale. Car les modes de la vraie musique orientale se structurent sur des échelles contenant des intervalles de trois-quarts de tons, et non des "quarts de tons" comme on peut le lire quelquefois. Exemple : la tierce mineure ré-fa, monnayée en occident en [ton+demi-ton] (ré-mi-fa) ou en [demi-ton+ton] (ré-mib-fa) est monnayée dans un contexte « oriental » en [3/4 ton + 3/4 ton] (ré-mibb-fa), ce qui donne 1 ton et demi en tout, mais pas de « quarts de tons », donc.

Toujours est-il que c'est cette échelle (popularisée par Saint-Saëns et Liszt) fut celle qui fut le plus largement employée dans la musique classique et la musique de film pour évoquer l'Orient. Cette gamme est une des formes les plus utilisées de l'échelle à double-seconde augmentée. Elle se caractérise par la symétrie de ses deux tétracordes et par ses deux secondes augmentées au milieu de ses deux tétracordes (*ré♭-mi* et *la♭-si*).



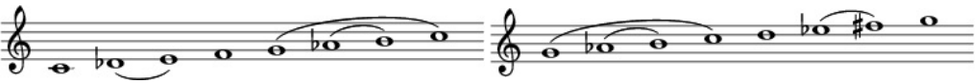
Intervalles : 1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton

C'est en effet l'intervalle de seconde augmentée qui confère à cette sonorité ses accents pseudo-orientaux. Et c'est à cause de cet intervalle qu'elle est souvent confondue avec le mode dit *phrygien ♯3*. La différence étant que ce dernier n'est constitué que d'une seule seconde augmentée :



La gamme orientale a en outre la particularité d'avoir deux sensibles. Une sensible traditionnelle ascendante (*si→do*) et une sensible harmonico-modale descendante (*ré♭→do*).

À cause de sa symétrie, le tétracorde supérieur de la gamme peut constituer le tétracorde d'une même gamme transposée à la dominante :

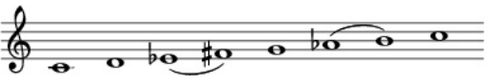


Mais ce mode a pu être aussi utilisée pour évoquer l'Inde. Cette gamme correspondant aussi à un des modes de l'Inde du nord : Le *Bhairava* qu'Albert Roussel utilise notamment dans *Padmâvatî*. Bizet utilisait aussi cette gamme dans un esprit hispanisant dans son opéra Carmen : le fameux thème du destin.

Gamme tzigane

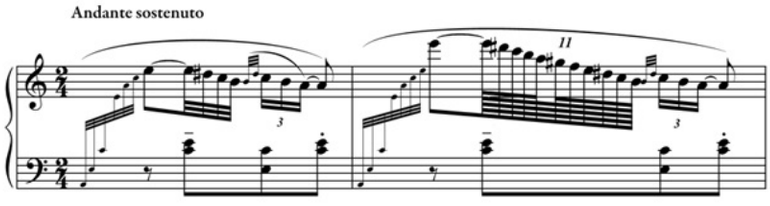
En comparaison, la gamme orientale peut être vue comme le plagal d'un autre mode : la gamme tzigane. C'est pourquoi les deux sont parfois confondues.

Exemple sur *do* :



Intervalles : 1 ton - 1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton - 1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton

Franz Liszt l'emploie à profusion, notamment dans sa *Rhapsodie Hongroise* n° 13 en *la* mineur :



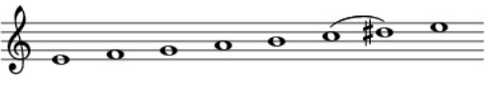
Mode balkanique

En musique balkanique, le mode le plus utilisé, connu sous moult noms, est le mode de mi, mais avec une 7e majeure. L'espacement équivaut à ce schéma :

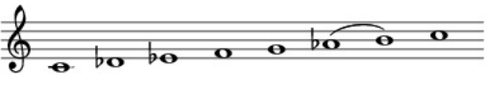
1/2 ton - 1 ton - 1ton - 1 ton - 1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton

Par exemple :

- *dans le ton de mi* :

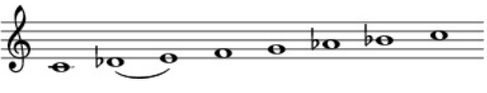


- *dans le ton de do* :



Mode andalou

Exemple sur *do* :



Intervalles : 1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1 ton

Proche du mode de mi, dans la musique traditionnelle, le mode andalou se caractérise par la mobilité de son 3e degré pour éviter la seconde augmentée, mais jouant sur l'expression de son renversement la septième diminuée particulièrement dans un mouvement mélodique descendant. Plus rarement le 7e degré peut passer de sous-tonique *(à distance de seconde majeure de la tonique)*, à sensible *(à un demi-ton)*. On retrouve par exemple le mode andalou dans le ballet *L'Amour sorcier* de Manuel de Falla ou dans le deuxième thème du *Boléro* de Maurice Ravel. Il est (enharmoniquement) équivalent au mode phrygien ♯3 (également appelé phrygien dominant ou phrygien majeur) décrit plus haut, constituant le 5e mode de la gamme mineure harmonique.

Modes indiens

Articles détaillés : Râga et Svara.

Cette section est vide, insuffisamment détaillée ou incomplète. Votre aide (https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mode_(musique)&action=edit) est la bienvenue !

Melakarta

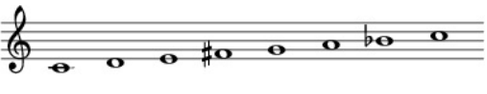
Article détaillé : Melakarta.

Cette section est vide, insuffisamment détaillée ou incomplète. Votre aide (https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mode_(musique)&action=edit) est la bienvenue !

Vaschaspati

Le mode Vaschaspati correspond en fait à un mode mixolydien dont le quatrième degré serait augmenté.

Exemple sur *do* :



Intervalles: 1 ton - 1 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton

Ce mode est également connu sous le nom de « gamme Bartók », « lydien de dominante », « mode acoustique », « mixolydien ♯11 », « IVe mode de mineur mélodique ».

Échelles défectives

On appelle échelle -ou mode- défectif (ive) un mode qui contient moins (ex : mode pentatonique) ou plus (ex. : chromatique) de sept notes dans l'écart gammique de six tons.

Gammes pentatoniques

Article détaillé : Système pentatonique.

La gamme pentatonique est couramment utilisée par les guitaristes rock. Elle est constituée comme son nom l'indique de 5 notes, ces notes étant obtenues par une progression dans le cycle des quintes, comme :

do - sol - ré - la - mi

Ce qui donne après triage :

do ré mi sol la do

Les relatifs obtenus par renversement (rotation) :

sol la do ré mi sol

ré mi sol la do ré

la do ré mi sol la

mi sol la do ré mi

Le mode basé sur *la* est proche du mode blues :

la do ré mi(♭) *sol la*

Ces modes sont caractérisés par des intervalles de secondes majeures ou de tierces mineures :

Intervalles : 1 - 1 - 3/2 - 1 - 3/2

Exemple en *mi* : *do ré mi sol la do*

Gammes tétraphoniques

Autre type d'échelle défective parfois employée, la gamme tétraphonique, c'est-à-dire une gamme à quatre sons. Il en existe plusieurs. À l'écoute, elles ne sont pas sans rappeler la couleur des gammes pentatoniques. Elles ont été souvent employées dans la musique classique pour évoquer des éléments primitifs ou naturalistes

Cette gamme notamment :

si do♯ fa♯ sol♯

a été utilisée par Debussy dans *De l'aube à midi sur la mer* dans *La Mer*

et par Stravinski dans l'introduction de l'*Adoration de la terre* du *Sacre du Printemps*

En théorie elle peut aussi être constituée de tierces mineures. Par exemple :

do mi♭ sol♭ la do

Intervalles : 3/2 tons - 3/2 tons - 3/2 tons - 3/2 tons

Ce qui l'apparente directement à une arpège d'accord de septième diminuée. Accord fréquemment utilisé dans des contextes tonaux et modaux. Mais dans ces cas il ne s'agit plus précisément de gammes tétraphoniques. On ne peut donc pas envisager l'emploi de ces accords comme ceux d'une gamme tétraphonique dans ces contextes.

Gammes hexaphoniques

Les gammes hexaphoniques, comme leur nom l'indique, sont constituées de six degrés. La gamme hexaphonique la plus célèbre étant la gamme par ton abordée au chapitre suivant. On peut trouver dans le blues ou dans la musique contemporaine des gammes hexaphoniques à 6 degrés inégaux.

Exemple : *do mi♭ fa fa♯ la si do*

Intervalles : 3/2 tons - 1 ton - 1/2 ton - 3/2 ton - 1 ton - 1/2 ton

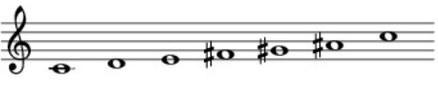
Modes artificiels à transposition limitée

Article détaillé : Modes à transposition limitée.

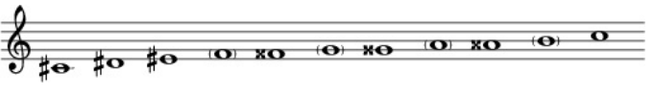
Cette section est vide, insuffisamment détaillée ou incomplète. Votre aide (https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mode_(musique)&action=edit) est la bienvenue !

Gamme par ton

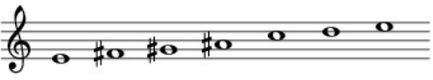
La gamme par ton est une gamme ou tous les intervalles sont de 1 ton.
Exemple sur *do* :



Indépendamment de toute enharmonie, il n'existe que deux transpositions de la gamme par tons. La première part de *do* et est décrite ci-dessus. La seconde part de *do♯* et donne, en prenant la même convention (tous les tons diatoniques représentés à l'exception du degré VII, enharmonies représentées entre parenthèses pour simplifier la lecture) :



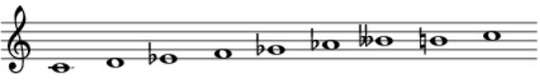
Toute transposition ramène à l'une de ces deux possibilités, par enharmonie ou non. Par exemple, à partir de *mi*, on a un équivalent de la gamme par tons en *do* :



Mode diminué (ou mode ton/demi-ton, ou mode Bertha)

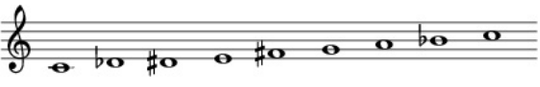
Le mode diminué est très utilisé en jazz : il correspond au septième mode du mineur harmonique (auquel on ajoute un degré entre le VI et le VII). On peut utiliser ce mode en général sur un accord diminué (quinte et septième diminuées). Les intervalles sont *1 ton - 1/2 ton* mais on trouve aussi le diminué inverse qui est *1/2 ton - 1 ton*. On peut utiliser ce mode en général sur un accord de dominante avec 9e mineure et 13e majeure (V7 13b9).

Exemples :



Intervalles : 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton

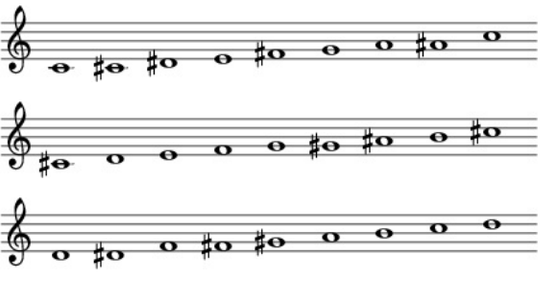
Intervalles par rapport à la note fondamentale : 1 9 m3 11 ♭5 ♭6 7dim maj7



Intervalles : 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1 ton

Intervalles par rapport à la note fondamentale : 1 ♭9 ♯9 3 ♯11 5 13 b7

Ces modes possèdent 8 degrés, au lieu des 7 qu'on trouve dans les modes les plus courants. Ils génèrent des tensions supplémentaires très appréciées dans le jazz. Chaque catégorie ne possède que trois gammes car il s'agit d'un schéma répétitif. Toute transposition ramène à l'une d'entre elle, par enharmonie ou non.



Dans la théorie d'Olivier Messiaen, ce mode correspond au deuxième des sept modes à transposition limitée.

Modes microtonaux

L'écriture à partir de micro-intervalles est traditionnellement employée dans le monde arabe et en Inde. Dans la musique arabe, l'intervalle est assez souvent le trois quart de ton, mais des chercheurs américains analysant la musique arabe au moyen d'instruments de mesure ont conclu qu'on rencontre également des intervalles de 2/3 de ton. Les instrumentistes utilisent généralement à l'avenant les possibilités d'un instrument dont la gamme n'est pas "pré-définie" par le luthier selon un accordage strict comme c'est le cas pour beaucoup d'instruments occidentaux. Tel est le cas de la célèbre mezoued tunisienne. Il est possible que ce soit également le cas du "neï" (=flûte arabe). Dans l'Occident, il existe une foule d'instruments pouvant créer des microtons, c'est le cas du violon (employé par les musiciens du Monde Arabe), et plus généralement des instruments anciens à cordes (violoncelles, contrebasse...), mais aussi les Ondes Martenot, le Thérémine, ces derniers étant a priori inconnus du Monde Arabe. La trompette arabe mise au point à Paris par Nassim Maalouf permet de produire tous les intervalles nécessaires aux maqams arabes par l'introduction d'un quatrième piston abaissant d'un quart de ton les notes produites par les trois premiers [réf. nécessaire].

Dans la musique moderne électrique occidentale, on peut citer quelques compositeurs avant-gardistes, tel Chick Corea (époque Miles Davis) qui avait « détonné » son piano électrique (toutefois, seulement quelques notes, et à notre connaissance, sans emploi réellement modal). Karl Jenkins, dans l'album *Soft Machine 7* utilisait des enregistrements d'instruments à anche (probablement la clarinette basse) en le superposant à une mélodie d'inspiration rileyienne, ce qui n'est pas sans créer une certaine confusion chez l'auditeur lambda. Le passage en question est signé Ratletge/Jenkins.

Notes et références

1. Gouttenoire et Guye 2006, p. 70
2. Abromont 2001, p. 543
3. « Éolien » est l'orthographie telle qu'elle est employée par des musicologues comme Claude Abromont, *Guide de la théorie de la musique*, Fayard, 2001, p. 204, Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Alphonse Leduc, 1981,p. 81 ou encore Serge Gut,"Transformations et résistances d'un corpus de mélodies folkloriques françaises sous l'influence de la tonalité classique" in Manfred Kelkel(éd.)*Musicologie au fil des siècles*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, p. 125, 126 et *passim*. D'autres auteurs utilisent la forme « aéolien » [réf. nécessaire].
4. C'est la qualification que Chailley emploie à leur propos: Chailley, Jacques, *Traité historique d'analyse harmonique*, Alphonse Leduc, 1977, p. 81; Chailley, Jacques, *L'imbroglio des modes*, Leduc, 1960, p. 70
5. Chailley, Jacques, *Traité historique d'analyse harmonique*, Alphonse leduc, 1977, p. 81
6. Claude Abromont, *Guide de la théorie de la musique*, Fayard, 2001, p. 203
7. Chailley, Jacques, *Traité historique d'analyse harmonique*, Alphonse Leduc, 1977, p. 81; Chailley, Jacques, *L'imbroglio des modes*, Leduc, 1960, p. 70
8. Chailley 1977b, p. 81
9. Chailley 1977, p. 70
10. Chailley 1977b, p. 80
11. Le musicologue Jacques Chailley écrit : « La dérivation de tous ces sens est encore l'objet de multiples controverses et se trouve à l'origine première de l'*Imbroglio des modes* ». Chailley 1977, p. 10
12. La théoricienne Françoise Gervais [réf. insuffisante].
13. Levine, *op. cit.*, chapitre III section 2.
14. Levine, *op. cit.*, chapitre XXIII, section 2

Voir aussi

Articles connexes

- Liste des gammes et modes
- Modulation
- Modes de la musique tonale
- Musique modale

Bibliographie

- Jacques Chailley, *L'Imbroglio des modes*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, 4e éd. (1re éd. 1960), 92 p.
- Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Alphonse Leduc, 1977 (1re éd. 1951), 158 p. (ISBN 2-85689-037-7)
- Mark Levine, *Le livre de la théorie du jazz*, Advance Music, 27 avril 2009, 466 p. (ISBN 978-3892210542)
- Jacques Siron, *La partition intérieure*, Outre Mesure, 1997, 765 p. (ISBN 2-907891-03-0)
- Philippe Gouttenoire et Jean-Philippe Guye, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, DELATOUR FRANCE, 2006, 128 p. (ISBN 978-2-7521-0020-7)
- Claude Abromont, *Guide de la théorie de la musique*, Librairie Arthème Fayard et Éditions Henry Lemoine, 2001, 608 p. (ISBN 978-2-213-60977-5)

Liens externes

- Les sept modes de la gamme majeure avec des exemples audio (http://www.sweepyto.net/Dossiers/Voir-Article.aspx?id=3) sur sweepyto.net
- Modes musicaux, les 2047 modes possibles avec un système à 12 notes par octave (http://www.jeanpierrepoulin.com/Mode.htm) sur jeanpierrepoulin.com
- (en) Liste et « notes » sur de nombreuses gammes synthétiques, exotiques… (http://www.freakguitar.com/scales.html) (par Mattias IA Eklundh), sur Freak Guitar

Ce document provient de « https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mode_(musique)&oldid=118989480 ».

Dernière modification de cette page le 26 septembre 2015 à 19:24.
Droit d'auteur : les textes sont disponibles sous licence Creative Commons paternité partage à l'identique ; d'autres conditions peuvent s'appliquer. Voyez les conditions d'utilisation pour plus de détails, ainsi que les crédits graphiques. En cas de réutilisation des textes de cette page, voyez comment citer les auteurs et mentionner la licence.
Wikipedia® est une marque déposée de la Wikimedia Foundation, Inc., organisation de bienfaisance régie par le paragraphe 501(c)(3) du code fiscal des États-Unis.