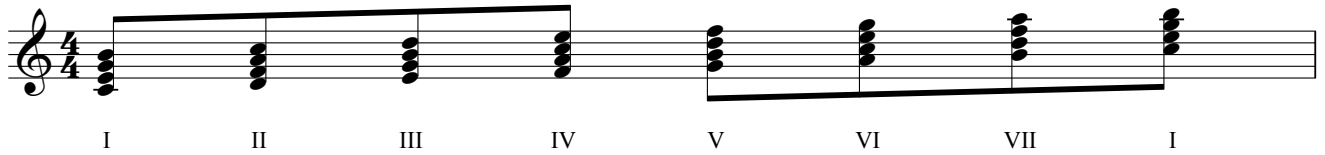


Atelier jazz: Familles d'accords et modes associés

G.Ascal

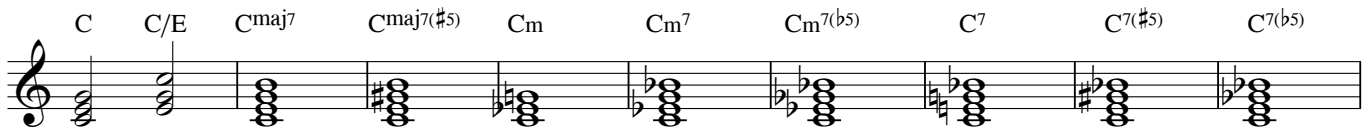
Un accord est constitué d'au moins 3 sons (souvent 4 ou plus en jazz) empilés par tierces sur les différents degrés d'une gamme. Chaque accord comporte une fondamentale, une tierce, une quinte, et éventuellement une septième. C'est ce qu'on appelle sa structure. Au delà de l'octave (neuvième, onzième, treizième), on parlera d'extensions ou de "superstructure". Voici par exemple la structure des accords qu'on peut construire en empilant des tierces dans la gamme de do Majeur:



Pour nommer et chiffrer ces différents accords, il est nécessaire de connaître quelques règles:

- Une lettre va indiquer la fondamentale de l'accord, c'est à dire la note à partir de laquelle on a empilé les tierces: A=la, B=si, C=do, D=ré, E=mi, F=fa, G=sol. Une deuxième lettre après un trait oblique peut indiquer une basse différente de la fondamentale. Ex: C/E ("do basse mi") = 1er renversement de do Majeur, C/G ("do basse sol") = 2ème renversement.
- D'autres indications vont nous permettre de préciser les intervalles entre la fondamentale et les autres notes de l'accord (la tierce, la quinte, éventuellement la septième s'il y en a une):
- Le mot "mineur" (symbolisé par "m" ou "-") s'applique à la tierce de l'accord, qui par défaut est Majeure.
- Le mot "Majeur" (symbolisé par "M7" ou "Maj7" ou "Δ") s'applique à la septième, qui par défaut est mineure.
- Les mots "augmenté" (symbolisé par "+" ou "#5") et "diminué" (symbolisé par "b5" ou "ø" ou "°") concerneront la quinte, qui par défaut est juste. Dans la réalisation d'un accord, on peut sans problème supprimer la quinte juste; en revanche il est souhaitable de la jouer lorsqu'elle est diminuée ou augmentée.

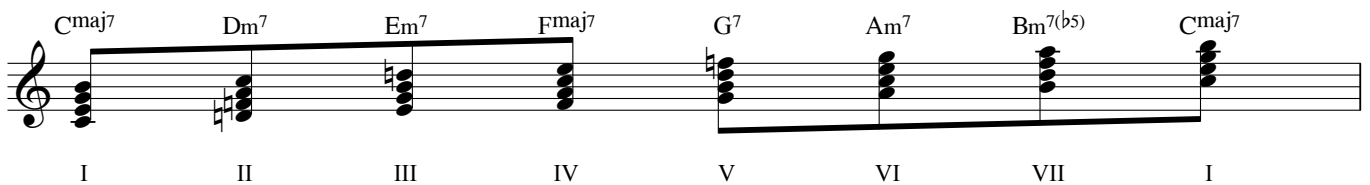
Voici quelques exemples de possibilités de chiffrages et de structures sur la fondamentale do:



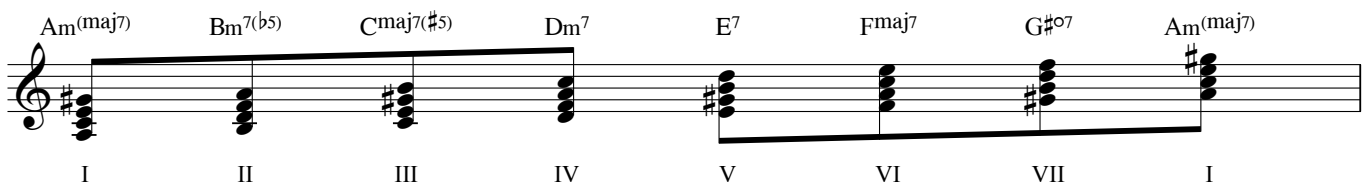
Une porte d'entrée facile pour les pianistes consiste à visualiser ce qui se passe quand on construit un accord sur la fondamentale sol: lorsque rien de particulier n'est précisé, on utilise les touches blanches; toute altération mentionnée dans l'écriture de l'accord sera répercutée sur une touche noire:



Si on applique ces règles sur le premier exemple des accords issus de Do Majeur, cela donne:



Et si on applique la même démarche à une gamme mineure, il est intéressant d'observer les différences amenées par la présence de la note sensible. Voici donc le même exemple en la mineur harmonique (avec sol# qui en est la sensible):



A partir des 2 exemples précédents (en majeur et en mineur), on peut distinguer six grandes familles d'accords, qu'on va pouvoir associer à différents modes. L'enchaînement le plus courant en jazz étant le "II-V-I", chacune de ces familles d'accord va avoir une fonction bien précise dans ce type d'enchaînement.

Parenthèse utile: LES MODES ECCLÉSIASTIQUES (OU MODES GRECS):

Ce qu'on appelle un mode, c'est une manière d'agencer les tons et les demis-tons.

Si on prend les touches blanches du piano (c'est à dire les notes non-altérées) mais qu'on part d'une autre note que le do, cela va donner une succession inhabituelle de tons et de demis-tons: toutes ces possibilités forment les modes dits "ecclésiastiques" ou "grecs". Ils ont chacun une note caractéristique qui les différencie des autres. Bien qu'il existe encore de nombreux autres modes, leur connaissance est très utile pour commencer l'improvisation en jazz.

Dans tous les exemples ci-dessous, les liaisons et les degrés indiquent la place des demis-tons dans le mode.

Il y a 2 modes avec tierce majeure et septième Majeure:

un mode avec tierce majeure et septième mineure:

mode de do = ionien
mode de fa = lydien (caractérisé par sa quarte augmentée: si)
mode de sol = mixolydien (caractérisé par sa septième mineure: fa)

III IV VII I #IV V VII I III IV VI bVII

Il y a 3 modes avec tierce mineure, quinte juste et septième mineure:

mode de ré = dorien (caractérisé par sa sixte majeure: si)
mode de mi = phrygien (caractérisé par sa seconde mineure: fa)
mode de la = aeolien (caractérisé par sa sixte mineure: fa)

II bIII VI bVII I bII V bVI II bIII V bVI

Et enfin un mode avec tierce mineure et quinte diminuée:

mode de si = locrien (caractérisé par sa seconde mineure (do) et sa quinte diminuée (fa))

I bII IV bV

1) l'accord Majeur: x Maj7

L'ACCORD MAJEUR: C'EST PAR DÉFAUT LE PREMIER DEGRÉ D'UNE TONALITÉ MAJEURE

L'accord construit sur le premier degré d'une gamme Majeure se chiffre xMaj7, et contient une tierce Majeure, une quinte juste et une septième Majeure. Dans la musique tonale (classique ou jazz), c'est un accord de résolution (qui s'oppose en cela à l'accord de dominante). Le mode plus évident à utiliser pour improviser dessus est évidemment celui qui découle de la gamme Majeure: c'est le mode ionien (ou mode de do), mais comme la quarte juste du mode peut rentrer en conflit avec la tierce de l'accord, la gamme pentatonique (à 5 notes) fonctionne aussi très bien, et "sonne" très facilement "jazz"...

C Cmaj7 mode ionien (mode de do) gamme pentatonique

III IV VII I

MODIFICATIONS ET ENRICHISSEMENTS COURANTS:

-Il est très fréquent de remplacer la septième Majeure par une sixte Majeure: l'accord se chiffre alors x6

-On peut aussi lui ajouter une 9ème Majeur: xMaj9

-On peut aussi mettre ensemble cette sixte et cette neuvième: x69

-On rencontre parfois aussi le symbole #4, qui suggère de remplacer la quinte par une quarte augmentée: cela sous-entend alors qu'on veut faire sonner le quatrième degré d'une tonalité Majeure, en employant le mode lydien (mode de fa).

Mais rien n'empêche d'utiliser cette quarte augmentée comme "couleur" sur le premier degré de la tonalité...

C6 Cmaj9 C6#4 Cmaj7(#4) mode lydien (mode de fa) ici en do: caractérisé par sa quarte augmentée (fa#)

#IV V VII I

2) l'accord mineur 7: x min7

C'EST L'ACCORD QUI SERT À EXPRIMER LE DEUXIÈME DEGRÉ D'UNE TONALITÉ MAJEURE.

Il contient une tierce mineure, une quinte juste, et une septième mineure.

Le mode le plus évident à employer est le mode dorien (mode de ré), qui au sein des modes à tierces mineures, est caractérisé par sa sixte Majeure.

Dm⁷ mode dorien (mode de ré)

ENRICHISSEMENTS COURANTS:

Cet accord ne peut pas être modifié (cela changerait sa nature) mais il peut être enrichi:

-Il est très fréquent de lui ajouter une neuvième majeure, et parfois une 11ème juste.

-Lorsque l'accord est employé pour sa couleur propre dans un morceau modal (comme "so what"), ou de manière générale si on reste longtemps sur cet accord (c'est à dire au point d'en oublier sa fonction de deuxième degré qui appelle un cinquième degré à sa suite) on peut très bien utiliser aussi la pentatonique mineure, ou la gamme blues, qui est une pentatonique mineure à laquelle on a ajouté une quarte augmentée.

Il s'agit alors d'une manière de faire des "phrases blues" dans le contexte de cet accord mineur7.

Dm⁹ Dm¹¹ pentatonique mineure en ré gamme blues en ré

3) l'accord mineur: x min

C'EST L'ACCORD QUI PERMET D'EXPRIMER LE PREMIER DEGRÉ D'UNE TONALITÉ MINEURE

Il contient une tierce mineure et une quinte juste; sa septième est Majeure (pour ne pas être confondu avec un accord min7 de 2ème degré en Majeur).

Le mode qui permet le mieux d'exprimer sa nature est le mineur mélodique ascendant.

Am Am(maj7) mode mineur mélodique ascendant (avec 6ème et 7ème degrés rehaussés d'un demi-ton)

MODIFICATIONS ET ENRICHISSEMENTS COURANTS:

Il est très fréquent de lui ajouter une neuvième Majeure (éventuellement sans mettre la 7ème: dans ce cas, on écrit "add9" pour préciser que la 9ème est ajoutée sans passer par la septième dans la construction en tierces de l'accord).

Comme l'accord Majeur, en tant que représentant d'un premier degré, c'est un accord de résolution. Aussi, il peut être souhaitable d'adoucir la dissonance provoquée par la septième Majeure, en remplaçant celle-ci par une sixte Majeure (également issue du mode mélodique ascendant): dans ce cas, on chiffre l'accord Xm6

On peut également mettre ensemble la sixte et la 9ème: Xm6/9

Et si on rencontre l'orthographe Xmin/Maj9, il convient de se rappeler que le mot "Majeur" s'applique encore et toujours à la septième.

Am(add9) Am⁶ Am^{6/9} Am(maj9)

4) l'accord x min7b5 ou "demi-diminué"

C'EST L'ACCORD QUI SERT À EXPRIMER LE DEUXIÈME DEGRÉ D'UNE TONALITÉ MINEURE.

Il contient une tierce mineure, une quinte diminuée et une septième mineure, et le mode qui lui est associé est le mode de si (locrien). On peut le représenter avec le symbole "ø".

Bm^{7(b5)} mode locrien (mode de si)

ENRICHISSEMENTS:

Bien que sa neuvième soit normalement mineure, on lui ajoute parfois une neuvième majeure, à la couleur plus inattendue.

La 11ème (juste) sonne aussi très bien (comme sur les accord min7, il s'agit de la tonique: c'est l'équivalent du rôle de la quarte et sixte dans la cadence parfaite en classique, qui sert à amener l'accord de dominante avec la tonique qui prépare un éventuel retard de la sensible).

Bø(b9) Bø⁹ Bø¹¹ mode locrien avec IIème degré rehaussé

5) l'accord x7, ou de "septième de dominante"

En classique, on l'appelle "SEPTIÈME DE DOMINANTE": C'EST L'ACCORD BÂTI SUR LE CINQUIÈME DEGRÉ D'UNE TONALITÉ MAJEURE OU MINEURE.

Dans la structure à 4 sons, il n'y a pas de différences entre les 2 modes: l'accord contient une tierce Majeure, une quinte juste, et une septième mineure.

Le mode de base qui lui est associé est le mixolydien. Cependant de nombreuses variantes sont possibles.

G⁷ V en Do Maj mode mixolydien (mode de sol) E⁷ V en La min mode mixolydien b13 (issu de la mineur mélodique ascendant)

EXTENSIONS LES PLUS COURANTES DANS UN CONTEXTE TONAL (STANDARD):

Si la structure est la même en Majeur ou en mineur, les extensions permettent d'exprimer clairement qu'on est dans un mode ou dans l'autre, notamment la 9ème et la 13ème (Majeures toutes les deux dans le mode Majeur, et mineures toutes les deux dans le mode mineur).

Mais rien n'interdit de faire des surprises en jouant une dominante "mineure" suivie d'une résolution majeure, ou vice-versa.

Dominante d'une tonalité Majeure (ici, do Maj):

G⁹ G⁷⁽¹³⁾

dominante d'une tonalité mineure (ici, la min):

E^{7(b9)} E^{7(b13)}

EXTENSIONS DE L'ACCORD DE DOMINANTE (SUITE): UNE SEULE IMPOSSIBILITÉ

Dans un contexte tonal, en classique comme en jazz, l'accord de septième est par définition un accord de tension: sa fonction est de donner envie d'entendre une résolution.

En fait, tous les moyens sont bons pour accroître cette tension: on peut ajouter à cet accord n'importe quelle note qui le rendra plus dissonant à une exception près: la quarte juste.

C'est logique: cette quarte est la tonique de la tonalité, autrement dit la note de résolution à laquelle doit aboutir cet accord. La présence de cette tonique est donc incompatible avec celle de la sensible (tierce de l'accord).

Mais il est tout à fait possible de mettre la quarte à la place de la tierce: on appelle ça en jazz une quarte "suspendue", parce qu'on s'attend à ce que cette quarte redescende sur la tierce de l'accord. C'est l'équivalent de ce qu'en classique on nomme le retard de la sensible, sauf qu'ici il n'y a pas d'obligation de résolution.

Cela ne change rien aux possibilités d'extensions, mais évidemment il vaut mieux éviter de s'attarder sur la tierce majeure d'un accord sus4. En revanche la tierce mineure "passe" très bien: on peut donc utiliser sans réserve le mode dorien ou la gamme blues. On peut également considérer que l'accord sus4 est un $IIm7$ avec la dominante de la tonalité à la basse...

Musical notation illustrating the concept of suspended fourth chords. It shows the following chords and scales:

- $G7(sus4)$
- $Dm7/G$
- $G7(sus4)$ mode dorien utilisé sur l'accord $V7sus4$
- $G7(sus4)$ gamme blues en sol
- $E7(sus4)$
- $E7$

L'ACCORD DE SEPTIÈME DANS LE BLUES:

Dans le blues, l'accord de septième n'est plus considéré comme une dominante, mais il est utilisé pour sa couleur propre y compris sur le premier degré.

On peut bien sûr utiliser la gamme blues, qui fait sonner deux extensions possibles qu'on appelle des "blue-notes": il s'agit de la neuvième augmentée ($\#9$) (qui sonne comme une tierce mineure) ajoutée à la tierce majeure présente dans l'accord, ainsi que de la quarte augmentée ($\#11$) ajoutée à l'accord (dans lequel il y a toujours une quarte juste).

Cette gamme blues est en fait une pentatonique mineure à laquelle on a ajouté une quarte augmentée. On peut utiliser également la pentatonique majeure, et/ou la pentatonique mineure, qui sonnent très blues.

Musical notation illustrating the use of the seventh chord in blues. It shows the following chords and scales with fingerings:

- $C7$
- $C7(\#9)$
- $C7(\#11)$
- pentatonique (majeure) en do: I II III V VII I
- pentatonique mineure en do: I b III IV V VII I
- gamme blues en do: I b III IV $\#$ IV V VII I

LES ALTÉRATIONS DE LA QUINTE:

Il est très courant de diminuer ($b5$) ou d'augmenter ($\#5$) la quinte d'un accord de dominante. A tel point qu'un accord de quinte augmentée, même sans septième, fait encore partie de cette famille.

Dans les 2 cas ($b5$ ou $\#5$), on peut jouer la gamme par tons entiers.

Musical notation illustrating alterations of the fifth. It shows the following chords and scale:

- $C7(b5)$
- C^+
- $C7(\#5)$
- Gamme par tons (untonique)

CAS PARTICULIER: L'ACCORD ALTÉRÉ ET LA GAMME ALTÉRÉE

Cet accord et cette gamme sont le résultat de la "substitution tritonique": il s'agit de substituer à la fondamentale d'un accord de dominante la note située à 3 tons de distance: cela produit un nouvel accord de dominante placé $1/2$ ton au dessus de la tonique, et où la tierce et la septième se sont inversées.

Pour les pianistes, il est possible de penser l'accord altéré comme 2 triades mineures bâties respectivement une seconde mineure et une tierce mineure au dessus de la nouvelle fondamentale.

On peut prendre la liberté d'altérer n'importe quel accord de dominante, tout particulièrement lorsqu'il comporte $b5$, $\#5$, $b9$, $\#9$, $b13$, ou plusieurs de ces indications.

Musical notation illustrating the tritone substitution. It shows the following chords and scale:

- $G7$ DEVIENT: $C\#7alt$
- nouvelle dominante (altérée) de do Maj
- gamme de $C\#$ altérée: I $b9$ $\#9$ III $b5$ $\#5$ VII I
- $Dm/C\#$ $Em/C\#$ (triades mineures)

6) l'accord diminué: $x^{\circ 7}$

L'ACCORD DIMINUÉ EST UN DÉRIVÉ DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE.

En effet, on peut considérer qu'il s'agit d'un accord $x7(b9)$ dont on a supprimé la fondamentale.

Le résultat est un empilement de tierces mineures, comportant une tierce mineure, une quinte juste, et une septième diminuée.

Par conséquent, on peut utiliser cet accord est la dominante de 8 tonalités (4 Majeures et leur 4 homonymes mineures), ce qui autorise des modulations inattendues par cycle de tierces mineures.

La gamme qui lui est le plus souvent associée, dite "gamme diminuée", est une alternance de ton et de demi-tons: cela produit une gamme de 8 notes qui épouse l'empilement de tierces mineures. En classique, cette gamme est le second mode à transposition limitée inventorié par Olivier Messiaen.

$E7(b9)$ devient $G^{\circ 7} = B^{\circ 7} = D^{\circ 7} = F^{\circ 7}$ $G^{\circ 7}$ gamme diminuée (ton/demi-ton)

V de Am V de A = V de C = V de Eb = V de Gb

EXTENSIONS DE L'ACCORD DIMINUÉ:

On peut les résumer à "l'accord diminué supérieur" issu de la gamme diminuée ton/demi-ton:

$G^{\circ 7}$ $A^{\circ 7}$ $G^{\circ maj 7}$ $G^{\circ 9}$ $G^{\circ 11}$ $G^{\circ}(b13)$

("accord diminué supérieur")

5bis: l'accord $x7$ considéré comme un accord diminué

L'ACCORD DE DOMINANTE PEUT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME UN ACCORD DIMINUÉ ENRICHIS D'UNE BASSE:

Si l'accord diminué peut fonctionner comme un accord de dominante, la réciproque est vraie aussi: par conséquent il est possible d'utiliser la gamme diminuée à 8 notes sur l'accord de dominante, mais en commençant cette fois par le demi-ton avant le ton.

En classique, c'est toujours une variante du deuxième mode à transposition limitée de Messiaen.

$G^{\circ 7}/E = E7(b9)$ $E7$ Gamme diminuée demi-ton/ton pour accord $x7$

renversements, basse étrangères, orthographe des accords...

Pour les renversements la basse est indiquée par une deuxième lettre après un trait oblique.

Ex: C/E ("do basse mi") est le premier renversement (6 en classique) de l'accord de do, C/G ("do basse sol") est le deuxième renversement (6/4 en classique).

Le trait oblique peut aussi amener une basse étrangère, qui s'ajoute à l'accord et le fait sonner très différemment.

Mais parfois, il peut aussi s'agir d'un artifice d'écriture qui facilite la pensée pour chaque main du pianiste, en ne rendant pas compte de la nature réelle de l'accord.

C C/E C/G C/D \flat Em/C

(état fondamental 5) (1er renversement 6) (2ème renversement 6/4) (basse étrangère) orthographe contestable de Cmaj7

Récapitulatif des règles de chiffrages de la structure

Comme en classique, les accords se construisent par empilement de tierces dans le contexte d'une tonalité: il y a donc toujours une gamme associée à un accord.

Pour les renversements la basse est indiquée par une deuxième lettre après un trait oblique.

Ex: C/E ("do basse mi") est le premier renversement (6 en classique) de l'accord de do, C/G ("do basse sol") est le deuxième renversement (6/4 en classique).

Le trait oblique peut aussi indiquer une basse étrangère, qui s'ajoute à l'accord et le fait sonner très différemment.

C (état fondamental 5) C/E (1er renversement 6) C/G (2ème renversement 6/4) C/D \flat (basse étrangère)

TIERCES ET SEPTIÈMES: 2 règles primordiales dans le chiffrage et la nomination des accords en jazz:

-Le mot "mineur" (symbolisé par "m" ou "-") s'applique à la tierce de l'accord, qui par défaut est Majeure.

-Le mot "Majeur" (symbolisé par "M7" ou "Maj7" ou " Δ ") s'applique à la septième, qui par défaut est mineure.

C Cm Cm7 C7 Cmaj7 Cm(maj7)

-SIXTE: dans les accords de tonique (en Majeur ou en mineur), il arrive souvent qu'on remplace la septième Majeure par la sixte (6), qui dans ce cas est également Majeure

C⁶ Cm⁶

QUINTES: lorsqu'on ne précise rien, on considère que la quinte est juste, et on peut ne pas la jouer, mais:

-Le mot "augmenté" (symbolisé par "aug" ou "+" ou "#5") s'applique à la quinte (ne pas confondre avec le + qui en classique représente la note sensible dans l'accord de septième de dominante).

-Le mot "diminué" (symbolisé par "°7") décrit comme en classique un accord avec tierce mineure, quinte diminuée et septième diminuée (c'est un empilement de tierces mineures qui remplace l'accord de septième de dominante).

-Le mot "demi-diminué" (symbolisé par "m7b5" ou "ø") qualifie un accord avec tierce mineure, quinte diminuée, et septième mineure, qui est le second degré d'une tonalité mineure.

C⁺ C+maj7 C⁺7 C[°]7 Cm7(b5)

QUARTE: en général, il n'y a pas de quarte dans la structure d'un accord, mais:

-un accord 7 peut contenir une quarte juste "suspendue" (symbole sus4) à la place de la tierce: c'est l'équivalent de ce qu'en classique on appelle le "retard de la sensible". On utilise alors facilement le mode dorien.

-Un accord Maj7 peut contenir une quarte augmentée (symbole #4) à la place de la quinte: cela sous-entend que l'accord est issu du mode lydien (mode de fa).

Remarque: #4 signifie que la gamme contient une quarte augmentée et une quinte juste, alors que b5 implique une quarte juste et une quinte diminuée: ce n'est donc pas la même chose.

C7(sus4) Cmaj7(#4)

Proposition d'exercices d'application

Par exemple, dans le morceau ci-dessous:

- 1) repérez les fonctions des accords, et les enchaînements de type II V I
- 2) pour chaque accord, repérez sa famille, les extensions impliquées par la mélodie, et trouvez un mode approprié pour l'improvisation.
- 3) rédigez dans la portée les notes qui constituent l'accord, et le mode que vous avez retenu.
- 4) appliquez la même démarche à n'importe quelle chanson avec une grille qui vous tombe sous la main...

"Beautiful Love"
de Victor Young

Em7(b5) A7(#5) Dm (D7)

II mi locrien V la myxolydien b13 I ré mineur mélodique ascendant Ré myxolydien b13 = V de Gm

Gm7 C7 Fmaj7 Em7(b5) A7 Dm Gm7 Bb7

Continuez...

1. A7 Dm B7(b5) Em7(b5) A7 2. Dm B7(#9) Bb7 A7 Dm

1. 2.

5) Finissez de transcrire en notation jazz les accords du morceau ci-dessous (extrait d'un choral de Bach)

(Concentrez-vous sur ce qui tombe sur les temps: la deuxième croche contient parfois des notes de passage qui produisent des accords inchiffrables ou presque, ou qui tout au moins n'ont pas de vraie fonction tonale). En ce cas, il est plus musical de considérer le temps entier (chiffrage du dessus) plutôt que vouloir chiffrer la deuxième croche indépendamment de son contexte (chiffrage alternatif entre les deux portées, correct mais moins pertinent pour la compréhension harmonique).

6) Repérez les fonctions tonales, et voyez si vous retrouvez des enchaînements de type II V I ou IV V I (plus courants en classique)

7) Appliquez la même démarche à n'importe quelle partition de musique classique ou de variété en votre possession...

G G Gmaj7 Am Am6 G/B Gmaj9/B C Cmaj9/B D7/A G G/A G/B G/A

F#m7(b5)/A Bm7 Em7/B

I II I IV V I

Continuez...

Pistes de réalisation des accords pour les instruments harmoniques

L'évolution harmonique du jazz au cours du XXème siècle a en gros reconstitué celle de la musique classique, à travers une complexification progressive de l'harmonie.

La principale différence entre le classique et le jazz, c'est qu'en jazz chaque accord est associé à un ou plusieurs modes considérés comme des "réservoir de notes" dans lesquels on peut piocher à volonté pour improviser et pour exprimer l'harmonie.

Il y a ainsi de nombreuses manières d'exprimer un chiffre, et le contexte instrumental peut aussi déterminer certains choix: si il y a un bassiste ou contrebassiste dans l'orchestre, il est d'usage de ne pas redoubler la basse de l'accord dans la réalisation puisque le bassiste est sensé la jouer... De même, il est intéressant d'avoir dans les doigts de nombreuses positions d'accords qui permettent de choisir la note qu'on fait sonner en haut de la réalisation, pour y intégrer une couleur qui fait partie de la mélodie, par exemple.

Pour les élèves de fin de premier cycle ou de début de second cycle, il faut bien sûr commencer par maîtriser et comprendre le chiffre des accords avec la disposition en tierces à partir de la fondamentale, et apprendre à les renverser de nombreuses manières, même si à l'usage ces positions peuvent s'avérer indigestes lorsqu'on veut en jouer toutes les notes.

Mais assez vite, on peut aussi commencer à distinguer au clavier des positions serrées ou au contraire ouvertes, et remarquer que la quinte juste n'est pas nécessaire pour exprimer les accords. Dans les accords à 4 sons, la septième voisine très bien avec la fondamentale, et dans les accords à 5 sons, la neuvième voisine très bien avec la tierce. Ce sont des modèles très courants de dispositions serrées.

Cmaj7 Cmaj9 Cmaj7 Am⁹ Am⁹ G⁷ G⁹ G⁷ G¹³

position serrée position ouverte position serrée position ouverte position serrée position ouverte

Si les quintes justes (et éventuellement les fondamentales) peuvent disparaître d'une réalisation harmonique, on a particulièrement besoin des tierces et des septièmes pour exprimer une harmonie claire.

A ce titre, on peut observer le mouvement de celles-ci dans un enchaînement de type II V I, avec des septièmes qui descendent comme dans l'harmonie classique, et des sensibles qui deviennent la septième de l'accord de tonique.

On pourrait faire la même chose avec la neuvième d'un IIm7 qui devient la 13ème de l'accord V7, pour descendre sur la quinte du IMaj7...

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Bm^{7(b5)} E⁷ Am(maj⁷) Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Bm^{7(b5)} E⁷ Am(maj⁷)

3ces et 7èmes (et 9 qui devient 13 en petit) 3ces et 7èmes (et b5 du II en petit) accords complets à 4 sons

II V I II V I II V I II V I

Il est également important d'identifier le triton tonique dans l'accord de septième de dominante, et l'évolution chromatique de ces tritons dans la grille du blues. Puisque tous les accords sont X7, il n'y a plus de résolution obligée, mais des proximités remarquables. Ici sur un blues en fa:

F⁷ B^{b7} F⁷ B^{b7} F⁷ C⁷ F⁷

I IV I IV I V I

Par ailleurs, on peut observer que certaines dispositions (notamment en quarts, et ainsi très confortables pour les guitaristes) peuvent prendre de nombreux sens harmoniques différents selon la basse, ce qui en fait également des dispositions "passe-partout"...

Dm^{6/9} G¹³ G^{#07(b13)} C^{#7(#9)} Am^{(b6)(9)} Fmaj^{7(#4)} Dm⁷ ("so what" de Miles Davis)