



Anne Olga de Pass

LA COMPOSITION

POUR TOUS

Delatour France

Collection Musique/Pédagogie

Sous la direction de Jean-Michel Bardez

L'image de l'escalier évoque une manière de *gradus ad parnassum*, avec tout l'humour dont fit preuve Claude Debussy dans l'œuvre qui porte ce titre.

La transmission de connaissances, d'interprétations du monde, suppose des étapes (des « marches », chacune de celles qu'il faut gravir se trouvant toujours aux frontières du sens...) des transitions, une intégration progressive, une adaptation de l'ensemble de la mémoire, une polysémie, une évolution continue, un déplacement sans fin de soi, issu de distances critiques, de transgressions, de transversalités.

Si l'on se réfère aux escaliers « à double révolution », on ne devra pas oublier qu'il existe toujours des territoires parallèles inconscients, cryptés, interdits, dont il convient de transmuier les cloisons apparemment étanches.

Et pensons également que tout parcours « scalaire », fût-il le plus étroit, en spirale, à vis, en colimaçon, ainsi qu'il s'ouvre à nous dans certaines tours permettant l'accès aux tribunes d'orgue, à la jouissance musicale fondée sur une mémoire transformée la plus large possible, comporte le plus souvent des ouvertures vers de magnifiques perspectives.

Tel n'est-il pas l'enjeu d'un « dialogue pédagogique », afin de parvenir à des Parnasses toujours nouveaux, où se conjoignent pensée philosophique, artistique et scientifique ?

Dans la même collection

Livres

Vocabulaire pratique d'analyse musicale (*Philippe Gouttenoire et Jean-Philippe Guye*)

On a volé la tierce mineure (*Xavier Charles*)

Vocabulaire de l'espace en musiques électroacoustiques (*Bertrand Merlier*)

Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France : 1846-1942 (*P. Terrien, dir.*)

Enseigner le piano aujourd'hui (*Stéphane Gendron*)

Formation musicale, formation du musicien (*Textes réunis par JP Despax et JM Bardez*)

Le jeu sunétique : Un outil pour le monde sonore (*Philippe Festou*)

Chanter : Une voie vers soi (*Marc Brochet*)

Les identités des professeurs de musique (*Sous la direction de F. Joliat, A. Güsewell, P. Terrien*)

Le corps musicien : Vers une méthode sensorielle de l'interprétation pianistique (*E. Pineda*)

Partitions

Tableaux d'une exposition pour piano à 4 mains (*Moussorgski/Rossignol*)

La contrebasse Vol. I (*Régis Prudhomme*)

La contrebasse Vol. II (*Régis Prudhomme*)

Prélude à l'après-midi d'un faune pour piano à 4 mains (*Debussy/Rossignol*)

Le « petit livre d'orgue » transcrit pour deux instruments à un seul clavier (*Bach/Delalande*)

La composition pour tous (*Anne Olga de Pass*)

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, «que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective» et, d'autre part, «que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration», «Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite» (article L.122-4).

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 979-0-2321-1667-9

© 2020 by Éditions DELATOUR FRANCE

www.editions-delatour.com

PRÉFACE

Le complexe de la page blanche est très souvent, chez les jeunes comme chez les moins jeunes, le premier et le principal obstacle qui se dresse sur la route du créateur quel que soit le domaine dans lequel il crée.

C'est tout le mérite d'Anne Olga de Pass d'avoir su donner, tout au long de ces cinq chapitres, les clés indispensables à la réalisation de projets de composition musicale de ces futurs créateurs.

Il ne s'agit pas d'un énième traité de composition s'adressant à des étudiants déjà avancés techniquement, mais bien de mettre en confiance des débutants et de leur donner les moyens de transcrire sur le papier ce qu'ils ont dans leur tête et, parfois, dans leur cœur.

« La Composition pour tous » regroupe, de façon très claire, l'essentiel de ce qu'il faut connaître pour, enfin, "se lancer" dans cette passionnante et périlleuse aventure.

Grâce à sa double éducation musicale, Française et Américaine, Anne Olga de Pass a su concilier la logique et la cohérence de l'esprit français et le pragmatisme de la culture américaine. Le résultat espéré est indiscutablement atteint, et ceux qui suivront cette méthode devraient ainsi profiter de bases à la fois saines, solides et complètes pour progresser sereinement, non pas sur des chemins obscurs, mais bien au contraire sur ceux qui pourraient les mener au bonheur !

Bernard de Crépy

INTRODUCTION

De l'écrin au bijou

Apprendre à écrire la musique, quel que soit votre niveau musical ? Et, qui, plus est, « à la table », c'est-à-dire de tête, sans toucher à votre instrument, comme le font les compositeurs classiques. Quelle promesse ! C'est pourtant le défi que je vous propose de relever avec cette méthode inédite, à l'américaine pourrait-on dire, pragmatique, rapide, qui va nous permettre d'apprendre à façonner globalement une musique, puis d'entrer peu à peu dans les détails pour affiner l'écriture. Et, s'il existe, bien évidemment, tant de styles de musiques (classique, contemporaine, pop, jazz etc.) nous ne nous en préoccupons pas, mais nous apprendrons le procédé, la base pour écrire, la même pour tous les styles. Libre à vous, ensuite, de voguer vers les horizons qui vous chantent.

Voici un court récit de la genèse de cette méthode. Au gré d'une réforme, les professeurs de Formation musicale ont été invités à insérer dans leur cours de fin de second cycle un « module », au choix du professeur. Ce fut un espace de liberté imprévue que j'ai investi en proposant à mes élèves une initiation à la composition. A ce moment-là, je n'imaginai pas que mes jeunes compositeurs participeraient, quelques mois après, à un concert pour « nonet » (très belle formation de musique de chambre qui est presque un petit orchestre) avec des œuvres abouties. Plus encore, venus assister au concert, de plus jeunes élèves suivant des cours de début de second cycle se sont enthousiasmés et ont souhaité apprendre à écrire. L'année suivante, j'expérimentai avec eux, si jeunes pourtant, la méthode que je vous propose ici, de manière fructueuse. Depuis, ces modules ont connu tant de succès qu'ils se sont développés en classe de composition à part entière, ouverte aux élèves dès le milieu du second cycle.

L'approche que nous allons utiliser est ainsi conçue : il s'agit tout d'abord d'un incessant va-et-vient entre l'harmonie classique et l'harmonie jazz, faisant la liaison entre ces deux mondes musicaux, l'un éclairant l'autre pour une meilleure compréhension des mécanismes de l'écriture et permettant une assimilation bien plus rapide. Ensuite nous avançons « à l'envers » de ce que font les musiciens classiques. L'idée m'en est venue en observant la technique d'un grand compositeur de chansons pop, autodidacte, avec lequel j'ai travaillé. Ce compositeur a signé plus de 500 chansons dans sa carrière,

beaucoup de tubes, pour les plus grands interprètes francophones de la planète, dont Céline Dion et Johnny Halliday.

Voici sa très étonnante conception : il construit tout d'abord un accompagnement, de A à Z, avec les arrangements (guitare, batterie, cordes, synthés) le tout composé puis enregistré et mixé, sauf la mélodie. Il place cet accompagnement de côté. Le jour où un interprète lui dit « j'ai envie d'une chanson sur ma mère, ma fille, les vacances », il consulte les paroles qu'il a en réserve à la recherche du texte qui semble convenir ou bien il en fait écrire un par les paroliers avec lesquels il collabore régulièrement. Il se demande : « avec laquelle de mes musiques ce texte pourrait avoir une correspondance ? ». Il extrait son accompagnement déjà prêt et n'a plus qu'à composer la mélodie qui s'adapte à la fois à l'artiste, au texte et à la musique. L'accompagnement est comme un écrin vide en attente du bijou qu'est la mélodie, qui arrive en son temps.

N'est-ce pas incroyable ? La plupart des compositeurs entendent d'abord la mélodie ou mélodie et accompagnement en même temps. Comment imaginer que l'on puisse composer en commençant par l'accompagnement et réussir à sortir des « tubes » ? Je me suis demandé : « pourquoi ne pas apprendre à mes élèves à écrire en ce sens » ? Le processus est beaucoup plus facile d'accès en commençant par l'écrin.

.... Nous apprendrons également en partant d'une mélodie que vous inventez, mais bien plus tard. Entre temps, vous aurez développé votre oreille intérieure, votre compréhension, votre sens harmonique et tant d'autres précieuses compétences.

Voici encore une explication à propos de la manière de travailler que nous allons utiliser ensemble. C'est pas à pas que nous mettrons en pratique. Je donnerai de plus en plus de détails au fur et à mesure. S'agissant des accords, par exemple, avec lesquels nous allons commencer notre aventure, vous trouverez plus loin plusieurs chapitres intitulés « Plus sur les accord ».

L'idée est de vous fournir suffisamment d'informations pour pouvoir passer à l'action, mais pas trop, afin de ne pas vous submerger au point que vous ne sachiez plus que faire. Au fur et à mesure que vous saurez mettre en œuvre les premiers concepts, vous trouverez de quoi affiner et approfondir votre écriture.

Que l'aventure commence !

A

PREMIÈRE PARTIE

*Où nous apprendrons à écrire un morceau de A à Z, harmonies,
mélodie, accompagnement.*

*Seule restriction pour ce début :
en UNE seule tonalité, majeure.*

I. LE MATÉRIEL DE BASE : LES ACCORDS PARFAITS DE LA GAMME MAJEURE & LE CHIFFRAGE

La musique ressemble beaucoup à l'architecture.

Comme l'architecte, le musicien pense en strates superposées, un édifice à plusieurs étages, avec ses fondations (ses basses), ses étages (les différentes voix) et finalement son étage le plus élevé, ses décorations (la mélodie).

Pour construire notre bâtiment musical, il nous faut des fondations solides, et un matériel solide : des briques.

Ces fondations sont les basses, et les briques sont les célèbres accords parfaits.

L'ACCORD PARFAIT



Un accord parfait est composé d'un empilement de deux tierces ; si vous observez bien vous voyez qu'il s'agit d'un accord de quinte juste « rempli », complété par une tierce.

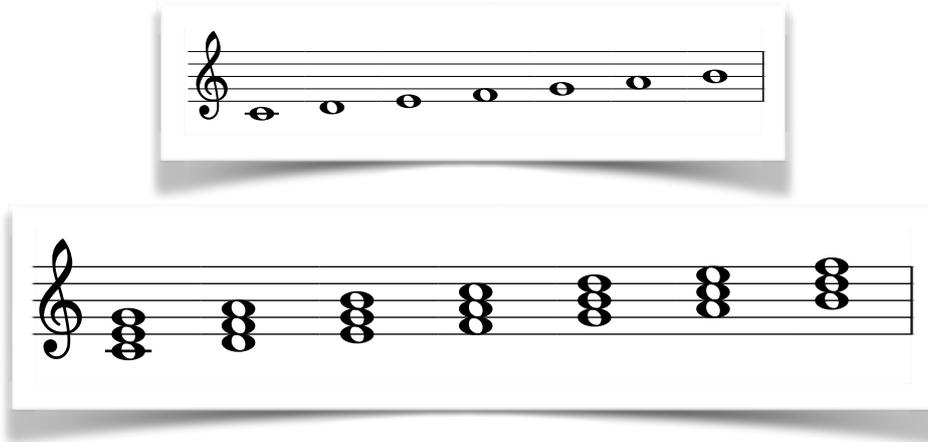
Cette première tierce est capitale puisque c'est elle qui donne la couleur de l'accord, déterminant si l'accord parfait sera majeur ou mineur. Si la première tierce est majeure, l'accord parfait sera majeur, si elle est mineure, l'accord parfait sera mineur.

LES ACCORDS PARFAITS DE LA GAMME MAJEURE

Pour bien comprendre les mécanismes nous allons dans cette première leçon écrire dans une seule tonalité, majeure. Le mineur et les modulations arriveront bientôt. Pour l'instant, il importe de bien comprendre la logique dans **une** tonalité.

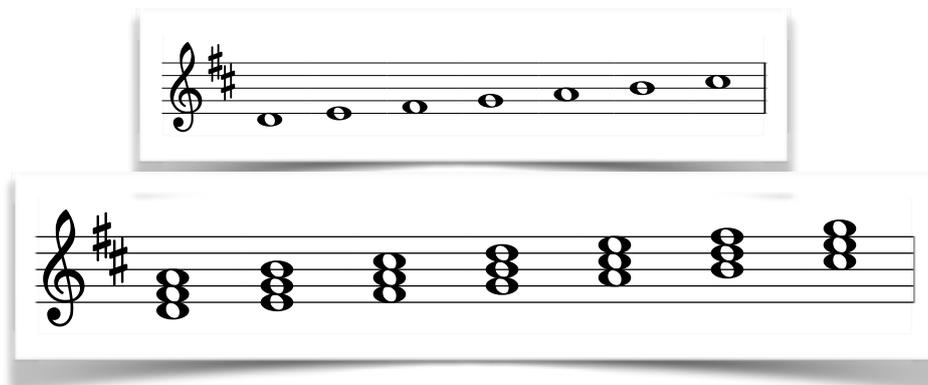
Décidons par exemple d'écrire en *do* majeur. Il faut d'abord comprendre quels sont les accords de la gamme de *do* majeur, car avec les bons accords, quoiqu'on fasse, tout sonnera bien, ce sera plus ou moins « inspiré » certes, mais rien ne choquera l'oreille. En revanche tout accord différent, autre, étranger à ceux de *do* majeur, s'il n'est pas amené d'une certaine manière (nous verrons cela plus tard) , sonnera mal.

Voici comment on procède : sur chacune des notes de la gamme on fabrique un accord parfait, en utilisant exclusivement les notes de la gamme :



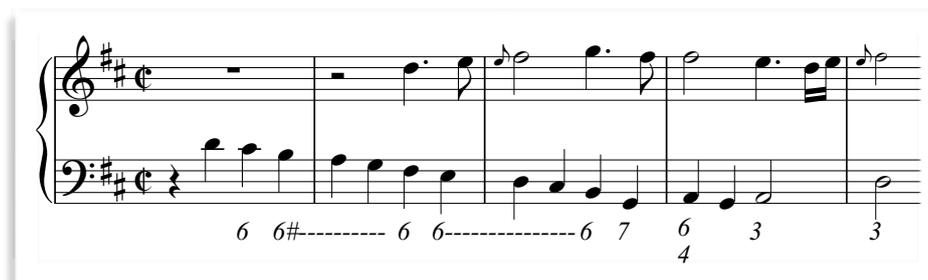
Remarquez bien que nous n'avons utilisé aucune note qui ne fasse pas partie de la gamme de *do* majeur. Comme en *do* majeur il n'y a aucune altération à la clé, nos accords ne comprennent, eux non plus, aucune altération.

De même si nous écrivons la gamme de *ré* majeur, il n'y aura aucune altération hormis les *fa#* et les *do#* de l'armure :



En musique baroque, on chiffre les basses pour permettre au claveciniste de jouer l'accompagnement. Voici un exemple de basse chiffrée :

Première leçon de Ténèbres de François Couperin.



A l'inverse, dans les partitions de jazz ou de pop, c'est la mélodie que l'on trouve avec les chiffrages, en lettres et en chiffres, indiquent quels accords accompagnent la mélodie.

MY FUNNY EXAMPLE

The musical score for "MY FUNNY EXAMPLE" is written in C minor (three flats) and consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The melody is composed of quarter and eighth notes, while the bass line features a mix of quarter, eighth, and half notes, often with ties. Above the notes, various chord symbols are written, such as Cm, Cm(maj7), Cm7, Cm6, Ab(maj7), Fm7, Dm7(b9), G7(b9), Eb(maj7), Gm7, and A7(d11), indicating the specific harmonic context for each note.

Comme sur chaque note on peut créer un accord parfait, soit majeur soit mineur, ou autres finesses (demi-diminué, diminué, augmenté, septièmes en tout genre) dont nous parlerons plus tard, nous avons besoin de chiffrages pour préciser de quel accord il s'agit et jouer (écrire, pour vous) les bonnes notes.

Parlons donc des chiffrages !

LE CHIFFRAGE DES ACCORDS

Vous voyez ici la description des accords selon le chiffrage classique (en dessous de la portée) et le **chiffrage américain** (au dessus de la portée) qui sert pour le jazz et la pop.

The image shows a musical staff with eight chords. Above the staff, the American chord symbols are: C^{Ma}, D⁻, E⁻, F^{Ma}, G^{Ma}, A⁻, B^{-b5}, and C^{Ma}. Below the staff, the classical degree-based symbols are: I 5, II 5, III 5, IV 5, V 5, VI 5, VII 5, and I 5. The staff is in 4/4 time and starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Deux logiques différentes, qui s'enrichissent et s'éclairent l'une l'autre.

Nous allons expliquer cela maintenant.

Le chiffrage classique s'indique toujours sous la portée, et désigne les notes par leur degré et non par leur nom (I, II, III ... : tonique, dominante ...). En *do* majeur, le I^{er} degré est *do*, le V^{ème} est *sol*. En *ré* majeur le I sera *ré*, et le V sera *la*.

Chaque accord parfait est chiffré 5 (parce qu'un accord parfait est un accord de quinte, intervalle entre les notes extrêmes). Dans une tonalité majeure, **tous les accords, sur tous les degrés sont parfaits, et chiffrés 5, sauf l'accord du VII^{ème} degré qui est diminué, et chiffré 5 barré.**

Ce dernier accord, de quinte diminuée, que mon professeur d'écriture Bernard de Crépy appelait « accord de dominante raté », car c'est un accord de dominante sans fondamentale, a une sonorité ingrate ; aussi dans un premier temps le laisserons-nous de côté. Voir chapitre IX pour l'utiliser habilement.

En classique, une altération (bémol, bécarre ou dièse) remplace la tierce.

Le chiffrage américain que l'on trouve toujours au dessus de la portée, nous indique immédiatement si l'accord est majeur ou mineur (contrairement au chiffrage classique qui ne le précise pas).

Ici ce sont des lettres qui désignent le nom des notes. Pour chiffrer les accords, il existe différentes conventions mais voici les plus répandues :

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol

Un accord majeur ne se signale pas, ou avec un **Ma**, ou seulement un **M**: ainsi C ou C^{Ma}, C^Δ ou C^M veulent tous dire accord parfait majeur de *do*.

Un accord mineur se signale par le signe moins $-$, ou avec un m minuscule : $C-$ ou Cm .

L'accord de quinte diminuée du VII^{ème} degré est selon la logique du chiffrage américain un accord mineur dont la quinte a été écornée: $B-b\flat$.

Le bémol devant le 5 permet bien de comprendre que la quinte a perdu un demi-ton, donc n'est plus juste, mais diminuée.

Cela dit, chiffrage classique ou chiffrage américain, il faut comprendre que peu importe en quelle tonalité majeure nous sommes, l'accord du I^{er} degré sera toujours un accord parfait majeur, celui du II^{ème} degré sera mineur, celui du III^{ème} mineur etc. C'est la structure de la gamme majeure qui veut cela. En chiffres romains on parle des degrés de la gamme, ou des fonctions : la première note est le I^{er} degré, et aussi la Tonique etc... Voici la structure des accords de la gamme majeure, avec son alternance d'accords majeurs et mineurs :

LES ACCORDS DE LA GAMME MAJEURE

IMa II- III- IVMa VMa VI- VII-b \flat

***Dans toutes les gammes majeures,
les accords des I^{er}, IV^{ème} et V^{ème} degrés sont majeurs.
Les autres sont mineurs, et l'accord du VII^{ème} degré est diminué.***

Maintenant que nous avons construit tous les accords possibles en *do* majeur, nos fameuses briques, nous pouvons les assembler sans crainte, elles vont bien s'emboîter, comme des pièces de Lego® de la même marque. Toutes les combinaisons, toutes les successions d'accords, même choisies arbitrairement, fonctionneront et sonneront bien.

Lorsque je mélange n'importe comment des accords de différentes tonalités, c'est comme si j'utilisais au même temps des briques Lego® et des briques d'autres marques: elles ne s'emboîteront pas du tout, ou pas correctement, enfin le résultat sera bancal, au mieux. C'est pourquoi il est important, dans un premier temps, de bien comprendre quels sont les accords que je peux utiliser dans un mode donné, et de m'y tenir, sans mélanger (surtout sans le savoir) avec des accords venus d'autres tonalités.

I. À L'ACTION !

LES ACCORDS PARFAITS DE LA GAMME MAJEURE LE CHIFFRAGE

Entraîne-toi à maîtriser ton matériau harmonique : écris les accords parfaits de la gamme majeure, avec, au dessus de chaque accord son chiffre américain, et au dessous de la portée son chiffre classique.

A musical staff in treble clef showing the perfect chords of the C major scale. The chords are: CMa, D-, E-, FMa, GMa, A-, B-bs, and CMa. Below each chord, there are two numbers: an American numbering (I, II, III, IV, V, VI, VII, I) and a classical numbering (5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5). The B-bs chord has a flat sign under the 's'.

1. Écris les accords parfaits de la gamme de sol majeur

An empty musical staff in treble clef for writing the perfect chords of the G major scale.

2. Écris les accords parfaits de la gamme de fa majeur

An empty musical staff in treble clef for writing the perfect chords of the F major scale.

3. Écris les accords parfaits de la gamme de si b majeur

An empty musical staff in treble clef for writing the perfect chords of the Bb major scale.

4. Écris les accords parfaits de la gamme de ré majeur

An empty musical staff in treble clef for writing the perfect chords of the D major scale.

II. LA CONSTRUCTION D'UNE PHRASE MUSICALE : CARRURE, CADENCES ET FRÉQUENCE HARMONIQUE

LES PHRASES MUSICALES

Nous aborderons plusieurs points pour parler de la construction d'une phrase musicale : tout d'abord **la carrure**, la construction de la phrase elle-même, puis la ponctuation, qui délimite la phrase et lui donnera son sens général, c'est à dire en musique **les cadences**, et enfin la **fréquence harmonique**.

LA CARRURE

Une phrase musicale, comme lorsqu'on parle, ne dure pas une éternité : il ne s'agit pas d'écrire des pages et des pages avant de respirer ! Le nombre de mesures, qui définit les contours de la phrase musicale, s'appelle la carrure.

La carrure d'une phrase musicale est souvent de 4 ou 8 mesures.

Faites vous-même ce test amusant, chantez une note tenue, en un souffle, à un tempo moyen, comptez 4 mesures à 4 temps, et vous verrez que cela suffit bien pour une phrase !

Reprenons : 4 à 8 mesures, ceci est une indication générale, car il arrive parfois, selon le tempo que la phrase dure 12 ou 16 mesures ; et très rarement dans la musique classique on trouve des phrases aux carrures impaires, 5 ou 7 mesures... En revanche dans la pop, où la musique s'adapte à un texte, ce genre de carrure est assez fréquent.

Voici cependant la structure la plus habituelle d'une phrase : 4 mesures, appelées « antécédent », qui posent question, puis 4 autres mesures qui reprennent la même phrase musicale en y apportant la conclusion, segment appelé « conséquent ».

LA PONCTUATION : *les cadences*

? Comme lorsque nous parlons, le langage musical est construit avec des phrases. Interrogatives, suspensives, qui nous laissent en attente de la suite, ou au contraire conclusives, nous apportant la sensation que la phrase ou le discours sont finis. Pour ordonner nos idées et être compris, on ponctue les phrases avec des points d'interrogation, des virgules, des points, des points d'exclamation. **!!**

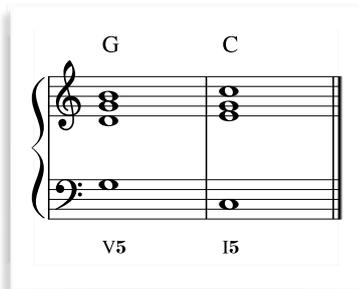
Ce sont les ponctuations qui donnent un sens général à la phrase. En musique les ponctuations, ce sont les cadences, placées à la fin des phrases. Donc, cadence toutes les quatre à huit mesures !

LES CADENCES

Une cadence est un enchaînement d'accords, dans un ordre précis, qui donne une respiration à la phrase, et lui donne son sens général : conclusif ou suspensif.

Il existe deux cadences conclusives et quatre suspensives.

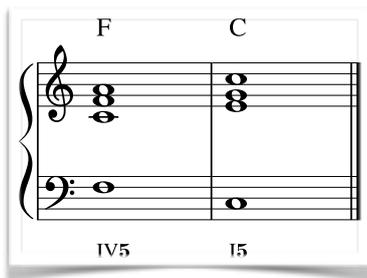
Pour obtenir **l'effet d'un point final**, voici les deux cadences qui existent :



Cadence parfaite

Star des cadences conclusives :

Il faut enchaîner l'accord parfait du V^{ème} degré puis l'accord du I^{er} degré, dans cet ordre. ●

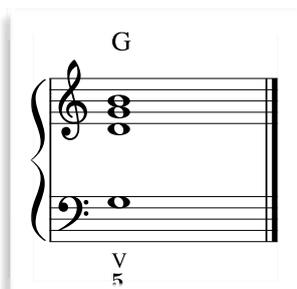


Cadence plagale

Deuxième des cadences conclusives, beaucoup plus rare : enchaînement de l'accord parfait du IV^{ème} degré suivi de celui I^{er} degré. ●

Remarquez comme ces deux cadences conclusives se terminent sur la Tonique de la gamme, la première note. La Tonique est comme « la maison » à laquelle il fait bon revenir.

Pour obtenir **un effet de suspens**, nous mettre en attente de la suite, voici les cadences suspensives :



Demi-cadence, star des cadences suspensives :

Il suffit de finir sa phrase sur l'accord du V^{ème} degré, peu importe de quel degré on vient. Cette cadence fait l'effet d'une virgule ou d'un point d'interrogation. On attend la suite avec impatience. ?

Remarquez que le V^{ème} degré est le début de la cadence parfaite, sans sa conclusion. C'est la moitié de la cadence parfaite d'où son nom « demi-cadence ».

TABLE DES MATIERES

A PREMIÈRE PARTIE

Où nous apprendrons à écrire un morceau de A à Z, mélodie, harmonies, accompagnement. Seule restriction pour ce début : en UNE seule tonalité, majeure.

I. Le matériel de base : les accords parfaits de la gamme majeure, le chiffrage	Page 8
À l'action !	Page 13
II. La construction d'une phrase musicale Les cadences et la fréquence harmonique	Page 14
À l'action !	Page 18
III. Créer un accompagnement au piano Les « formules »	Page 21
À l'action !	Page 26
IV. La mélodie et les notes étrangères La structure des phrases	Page 30
À l'action !	Page 38
Exemples d'accompagnements au piano	Page 47

B DEUXIÈME PARTIE

***Où nous en apprendrons plus sur l'harmonie,
à moduler, notamment en mineur,
à rendre votre accompagnement plus fluide et élégant grâce au voicing,
à renverser les accords et enfin à harmoniser une mélodie.
Cette fois nous savons tout faire !***

V. Les modulations La dominante et son accord : la septième de dominante	Page 56
À l'action !	Page 62

VI- Les tonalités mineures et une sélection d'accords du mode mineur	Page 65
À l'action !	Page 68
VII. Plus sur les accords : les renversements	Page 69
À l'action !	Page 72
VIII. Le voicing	Page 75
À l'action !	Page 79
IX. Plus sur les accords : les accords de quatre sons	Page 84
À l'action !	Page 89
X. Harmoniser une mélodie	Page 93
À l'action !	Page 96
XI. Les doublures : à la tierce et à la sixte	Page 102
À l'action !	Page 105

C TROISIÈME PARTIE

Où nous apprendrons à mettre en forme notre discours, et à le développer avec des techniques issues du contrepoint.

XII. Construire le discours - les formes	Page 107
À l'action !	Page 116
XIII. Techniques de développement : les variations	Page 117
À l'action !	Page 120
XIV. Techniques de développement issues du contrepoint	Page 122
À l'action !	Page 130

D.E.F.....

QUATRIÈME PARTIE

Nous sommes maintenant loin de l'ABC. Les concepts présentés dans cette partie sont avancés, et requièrent une certaine maîtrise de tout ce qui a été exposé précédemment, et ne sont en aucun cas nécessaires.

C'est du plus ! Aussi, pour l'instant, ceux qui le souhaitent, peuvent se rendre directement à la cinquième partie et revenir plus tard, ou non, à cette quatrième partie.

Où nous élargirons notre vision de la musique avec des harmonies plus avancées et des techniques contemporaines, issues du jazz et de la musique du XX^{ème} siècle.

XV. La musique modale	Page 135
XVI. Plus sur les accords : les accords complexes : les accords augmentés de 3 et 4 sons les accord mineurs - majeurs	Page 139
XVII. Plus sur les accords l'harmonie jazz : « les tensions »	Page 140
XVIII. <i>Modal Interchange</i> une vision des échanges entre les modes, venue du jazz	Page 142
XIX. Superposition d'accords ou de tonalités	Page 146
XX. Les techniques contemporaines	Page 148

Z

CINQUIÈME PARTIE

Où nous apprendrons à passer d'une partition de mélodie accompagnée à n'importe quelle la formation instrumentale, du quatuor à cordes à l'orchestre.

XXI. Plus sur le piano : écrire pour piano seul	Page 156
XXII. L'Instrumentation : de la mélodie accompagnée au quatuor à cordes	Page 159
XXIII. Du quatuor à l'orchestre	Page 161
XXIV. Une partition professionnelle : essentielle pour être bien jouée	Page 167