

# Les modulations

Nous n'avons jusqu'à présent au cours de nos exercices utilisé *qu'une seule couleur* (une seule tonalité) dont nous avons appris à maîtriser le dégradé (les divers degrés).

Dans l'art pictural, la richesse et la réussite d'un tableau viennent de la manière avec laquelle l'artiste a ménagé la juxtaposition des diverses couleurs, ainsi que les fines gradations de densité qui permettent à l'œil de savourer leur harmonie.

Isolées, on peut dire que toutes les couleurs ont leur beauté propre - de même toutes les tonalités musicales -.

Ce n'est qu'une fois *associées* sur une toile que chacune des teintes va réagir avec sa voisine et avec l'ensemble de l'œuvre. Certaines couleurs s'exaltent mutuellement, d'autres s'éteignent l'une l'autre ou même entrent en dissonance, donnant un effet désagréable.

Dans la musique tonale, le même principe est à l'œuvre lorsque l'on opère une **modulation** : c'est le fait de *changer* de ton qui modifie la coloration de la musique.

**La modulation consiste à quitter pendant une durée plus ou moins longue la tonalité initiale pour entrer dans une autre tonalité.**

Deux faits sont en relation avec la modulation :

- **l'apparition d'une ou plusieurs altérations.** Le changement de ton introduit une nouvelle gamme avec ses intervalles propres. Si l'on passe de la tonalité de Fa majeur à la tonalité de Ré mineur, on observe la substitution du Do dièse au Do naturel.



Cette mutation permet de repérer assez facilement la présence d'une modulation et de déterminer la nouvelle tonalité.

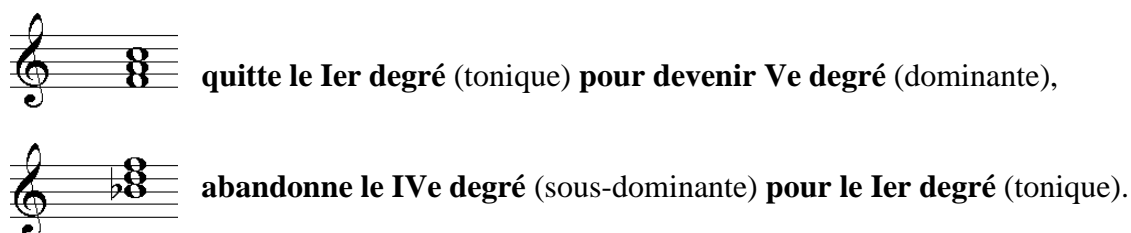
La note étrangère à l'ancienne tonalité (ici, le Do dièse) se nomme **note caractéristique** de la nouvelle tonalité.

- **la transformation des fonctions tonales.** Les fonctions affectées aux degrés

(tonique, dominante, sous-dominante, etc.) abandonnent leur rôle au sein de la tonalité initiale et s'installent dans la nouvelle tonalité. Lorsque l'on module de Fa majeur à Si bémol majeur, apparaît la note caractéristique *Mi bémol* :



et, de plus, on observe la transformation des fonctions pour un même accord. Par exemple,



*C'est cette translation des fonctions harmoniques qui définit pleinement une modulation.*

Il y a un seul cas qui fasse exception à cette définition :

lorsque l'on module en changeant de *mode* sans changer de *tonique* (par exemple, si l'on passe de Sol mineur – altérations : *si bémol, mi bémol, fa dièse* - à Sol majeur – altérations : *si bécarre et mi bécarre* -, les fonctions tonales sont inchangées, mais l'échelle de la gamme est profondément modifiée). Mais, et quoique d'usage très ancien, cette modulation ne faisant pas partie des modulations aux tons proches, nous ne l'utiliserons pas. Nous en reparlerons au chapitre des modulations aux tons éloignés.

En résumé :

**Moduler, c'est opérer une translation des fonctions tonales, cette mutation conduit à l'apparition des notes caractéristiques de la nouvelle tonalité.**

De la nature de cette transformation, de l'éloignement plus ou moins important des deux tonalités, du passage plus ou moins progressif ou abrupt d'un ton à l'autre naît une coloration particulière de la musique.

Le compositeur jouera de cette palette selon l'effet qu'il recherche. Dans la modulation, l'important n'est pas le fait d'entrer dans telle ou telle tonalité, mais *comment* cette mutation s'opère, et quel rapport unit les deux tons.

Si l'on observe l'évolution du langage harmonique, et particulièrement celle des modulations au travers des siècles passés, on constate que le "flou modal" de la musique

ancienne - XVIe siècle -, par sa richesse intrinsèque, ne demande que très peu de modulations durables, ces modulations se cantonnant aux tons immédiatement voisins (ton relatif et tonalités ayant une altération de différence). D'autre part, certains compositeurs spécialistes de la musique vocale (Claude Le Jeune, Gesualdo, Lasso...) utilisent un langage *mélodique* très souvent chromatique, et harmonisent ce chromatisme expressif par des consonances (accords parfaits) qui sonnent parfois extrêmement modernes et audacieuses à nos oreilles ; cela provient du fait qu'aucun lien de logique tonale ne relie les accords entre eux ; aussi ne peut-on parler de modulation au sens classique.

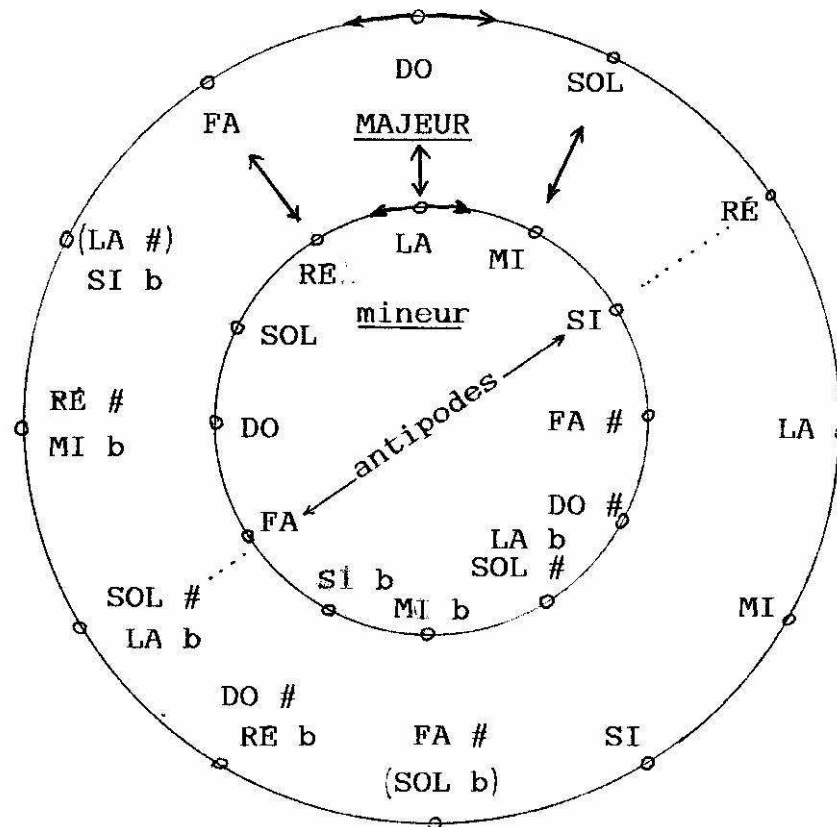
### Cl. Le Jeune, chanson à trois voix

Qu'est de ve nu ce bel oeil qui mon ârne é clai rait ja de ses rais

Dans ce court exemple, on remarquera par une lecture verticale que les sons simultanés forment des accords facilement analysables, alors qu'une lecture mélodique du soprano fait apparaître un chromatisme difficilement rattachable à une tonalité précise. Si on admet que le ton de Ré comme le plus plausible, l'environnement harmonique ne permet pas de déterminer sa nature (mineur / majeur / modal).

Au XVIIe siècle, la généralisation des marches harmoniques dans un langage tonal clairement affirmé accoutume l'auditeur à des incursions plus ou moins rapides dans les tons voisins. La liberté de déplacement tonal s'acquiert peu à peu, autorisant des irruptions dans des tonalités de plus en plus éloignées. Cependant, les modulations obéissent pratiquement toujours à l'attraction d'un schéma directeur :

**la progression dans le cycle des quintes**, ce cycle étant l'expression des relations naturelles entre toutes les tonalités majeures et mineures. Les compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles ne procéderont que très rarement à des modulations escamotant des étapes dans le parcours de ce cycle des quintes. Les tonalités parcourues resteront toujours dans la même région de ce cycle. On notera une prédilection pour les modulations vers les tonalités structurant l'ordre tonal, en particulier le ton de la dominante, et celui du relatif.



**Cercle extérieur : tonalités majeures.**

**Cercle intérieur : tonalités mineures.**

Partant d'une tonalité quelconque (par exemple, Do majeur), on lit dans ce schéma les diverses relations qui unissent ce ton aux autres. Notre tonalité de référence se trouve entourée de ses tons voisins, au nombre de cinq : La mineur, Sol majeur et Mi mineur, Fa majeur et Ré mineur.

L'avènement du *tempérament de la gamme chromatique*, c'est à dire l'exacte division en douze parties égales de l'octave, ouvre une nouvelle ère au milieu du XVIIIe siècle, car des tonalités jusqu'alors inemployables deviennent accessibles (Ré bémol majeur, Fa dièse majeur, Mi bémol mineur, etc.).

Les compositeurs vont donc être amenés à moduler *de plus en plus rapidement*, de plus en plus souvent et dans des tonalités *de plus en plus lointaines*.

Cet élargissement du langage harmonique allant de pair avec l'emploi de nombreux accords à quatre et cinq sons, l'époque romantique exploitera au cours du XIXe siècle tous les moyens de moduler, des plus subtils aux plus abrupts. La modulation devient un élément expressif de la musique, et perd la valeur structurante de l'ordre tonal qu'elle avait au 18<sup>e</sup> siècle.

# Les modulations aux tons proches

Les modulations aux tons proches sont les plus simples à réaliser parce qu'une étroite relation unit les deux tonalités.

Les **tons proches** (ou **tons voisins**), pour une tonalité majeure, sont les tons des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> degrés ainsi que leur relatif mineur. Ces tonalités voisines ont *une* ou *deux* altérations (*donc notes caractéristiques*) de différence avec le ton initial.

Par exemple, les tons proches de Do majeur seront :

- La mineur (note caractéristique : SOL dièse)
- Sol majeur (note caractéristique : FA dièse)
- Mi mineur (notes caractéristiques : FA dièse et RÉ dièse)
- Fa majeur (note caractéristique : SI bémol)
- Ré mineur (notes caractéristiques : SI bémol et DO dièse).

En prenant chacun des accords construits sur les degrés de la gamme de départ, on peut donc le transformer en **tonique d'une nouvelle tonalité** (sauf le VII<sup>e</sup> degré).

A musical staff in treble clef showing the first six degrees of a major scale. Above the staff, the Roman numerals II, III, IV, V, and VI are placed above the second, third, fourth, fifth, and sixth lines respectively. Below the staff, the corresponding triads are shown as groups of three notes. Below each triad, the name of the resulting mode is written: Ré mineur, Mi mineur, Fa majeur, Sol majeur, and La mineur.

Pour une tonalité mineure, les tons proches sont déterminés par les mêmes principes : ce seront les mêmes que ceux du relatif majeur.

Toutefois, la nature des relations entre la tonalité mineure et ses tons voisins est plus nuancée, car on peut distinguer deux groupes selon le nombre de notes caractéristiques (une ou deux notes, et trois notes) :

Par exemple, les tons proches de La mineur seront :

- Do majeur (note caractéristique : SOL naturel, puisque le SOL dièse est la marque du ton de La mineur)
- Fa majeur (notes caractéristiques : SOL naturel et SI bémol)
- Sol majeur (notes caractéristiques : SOL naturel et FA dièse),

Les relatifs mineurs de ces deux tonalités ont *trois* altérations de différence :

- Ré mineur (notes caractéristiques : SOL naturel, SI bémol et DO dièse)
- Mi mineur (notes caractéristiques : SOL naturel, FA dièse et RÉ dièse).

Plus le nombre de notes caractéristiques est important, plus les enchaînements

harmoniques permettant d'entrer dans la nouvelle tonalité sont nombreux et variés. En prenant les accords constitutifs de la gamme de La mineur, on constate que, hormis le IIe degré, chacun des degrés peut devenir la tonique d'un nouveau ton :

III      IV      V      VI      VII  
 Do majeur   Ré mineur   Mi mineur   Fa majeur   Sol majeur



Etudions en détail la technique de ces modulations.

## Les notes caractéristiques

Il est intéressant de distinguer deux catégories :

1) **la note caractéristique principale.** C'est celle qui assoit de manière évidente la nouvelle tonalité. Exemple : Pour une modulation de Fa majeur à Do majeur, dès son apparition, le SI naturel affirme indubitablement la nouvelle tonalité.

I    II    V    VI    |    V    I  
 FA majeur                      DO majeur

Le plus souvent, cette note caractéristique principale est la **sensible** du nouveau ton (tonalités avec des dièses, tonalités mineures) ou la **note du IVe degré** (pour les tonalités avec des bémols).

2) **la note caractéristique secondaire.** Tout en indiquant que le ton initial est abandonné, elle laisse un doute quant à la nouvelle tonalité. L'apparition d'une note caractéristique *principale* lèvera définitivement ce doute.

Exemple : pour moduler de Do majeur à Ré mineur, la note caractéristique *secondaire* est SI bémol (incertitude entre Fa majeur et Ré mineur), tandis que la note caractéristique *principale* est le DO dièse.

mesure 2 : le SI bémol laisse le doute à l'audition entre les tons Fa majeur (IIe degré) et Ré mineur (IVe degré). C'est le DO dièse de la mesure 3 qui confirme le ton de Ré mineur. Au cours d'une analyse, il ne faut donc pas s'en tenir à la seule note caractéristique rencontrée pour déterminer la modulation, mais observer tout l'environnement avant de conclure.

On remarquera aussi que moduler en entrant dans la nouvelle tonalité par une note caractéristique *secondaire* est donc d'un effet très différent (plus délicat, plus doux) de celui (plus affirmatif, plus direct) provoqué par la note caractéristique principale.

## L'analyse des degrés

Dans l'analyse d'un fragment musical au cours duquel se produit une modulation, nous allons cesser d'indiquer les degrés *par rapport à la tonalité initiale*...

- **dès qu'une note caractéristique apparaît**, (mais attention, toutes les altérations accidentelles ne sont pas des notes caractéristiques modulantes : souvenez-vous par exemple des *broderies chromatiques*, chapitre 8),

- **dès le début d'une période** si la phrase musicale permet d'envisager l'entrée

dans une nouvelle tonalité de façon évidente.

Voici deux exemples :

de Fa majeur à Do majeur

**Aria (J.S. Bach)**

trill 1/2 cadence cadence parfaite

I V I II V I V I VI V I IV I V I

FA majeur ----- (II) - DO majeur -----

L'avènement du Si bémol à la cinquième mesure signe l'entrée dans *le ton de la dominante* (Do majeur), qui se poursuit jusqu'à la cadence. On notera souvent que le dernier accord appartenant à l'ancien ton est en fait commun aux deux tonalités, cette parenté donne une grande douceur à la transition. (ici, VI de Fa = II de Do)

de Sol mineur à Si bémol majeur

**Polonaise BWV 119( Ph. E. Bach)**

cadence parfaite

I II V I (I) IV I

SOL mineur ----- SI bémol majeur -----

Ce fragment est extrait au centre de la pièce. Le FA naturel n'apparaît qu'à la fin de la 4<sup>e</sup> mesure ; la modulation est cependant évidente dès que l'on opère le rapprochement de la nouvelle période avec la cellule thématique qui s'affirmait à la première mesure de cette pièce :



(se procurer le texte de cette Polonaise dans le « Petit cahier d'Anna-Magdalena Bach »)

Pour déterminer avec certitude une tonalité, il faut considérer la note caractéristique, l'accord dans lequel elle est incluse, mais aussi les quelques accords qui suivent afin de leur attribuer sans le moindre doute leurs fonctions tonales (tonique, dominante, etc.) avec logique.

Dans le premier exemple de cette page, on peut hâtivement conclure en une modulation en Sol majeur si on ne tient compte que du seul accord présentant le SI naturel. Un simple coup d'œil aux deux autres accords de la mesure suffit pour



remarquer que la présence du FA naturel (au lieu de FA dièse) dément cette affirmation.

Dans le second exemple, c'est la comparaison avec la mesure initiale de la pièce qui permet d'affirmer qu'il y a modulation *dès la double barre*. Dans l'analyse d'une modulation, il faut donc faire jouer sa perspicacité et son instinct musical !

## Quelques règles à appliquer...

Une note caractéristique provoque parfois un **mouvement chromatique**. Il est toujours excellent que *celui-ci soit effectué à la même voix*. Si cette note est la sensible du nouveau ton, elle doit monter ensuite à la tonique. Il est meilleur de s'efforcer de faire précéder et suivre ce mouvement chromatique par un mouvement de même direction.

I V IV V I V II I V I  
SOL majeur ..... Ré majeur ..... SOL majeur .....  
mauvais

*Cette fausse relation d'octave doit être évitée*

Le seul cas autorisant le non-respect du mouvement chromatique est celui **de la note caractéristique attaquée par la basse**. Ceci se révèle être un excellent moyen pour mettre en évidence la modulation.

Dans l'exemple suivant, la fausse relation est pleinement autorisée ; le DO dièse amené par la basse donne de la vigueur à l'entrée en Ré majeur.

I IV V I  
SOL M Ré M

Lorsqu'une note doit effectuer un mouvement chromatique, **il faut éviter la doublure de celle-ci**, comme par exemple :

*à éviter*

doublure du DO

- Lorsque la note caractéristique est la *note sensible* de la nouvelle tonalité, celle-ci doit être harmonisée exclusivement par l'accord du Ve degré, ou dans quelques cas rares par le VIIe degré.

DO majeur I V I V I SOL majeur

- On doit éviter absolument d'entrer dans le nouveau ton par le IIIe degré. Celui-ci n'ayant pas de fonction tonale, son usage affaiblirait l'affirmation de ce ton en créant une équivoque modale.

LA mineur I V I IV III V I II III I SOL majeur

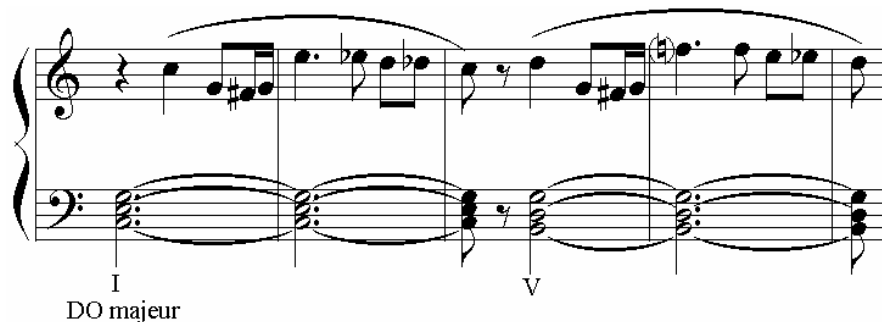
Ce type d'harmonisation s'avère le plus souvent défectueux et d'un effet plat.

## Harmonisation et modulation

Devant une mélodie à harmoniser, on peut être instinctivement tenté de relever en premier lieu les éventuelles altérations accidentelles qu'elle contient afin de déterminer des modulations, et de se contenter des éléments ainsi déterminés. Cette approche n'est cependant pas suffisante car elle se heurte à deux difficultés :

1) Les altérations rencontrées ne sont pas forcément des indices de modulation. Il peut s'agir par exemple de broderies ou de notes de passage *chromatiques*, qui sont sans influence sur la tonalité. Dans l'exemple suivant, on constatera aisément que la phrase ne quitte pas le ton de Do majeur, et que les fonctions fortes (I et V) soutiennent parfaitement cette mélodie. Les dièses et les bémols, quoique nombreux, n'affectent que

des notes mélodiques.

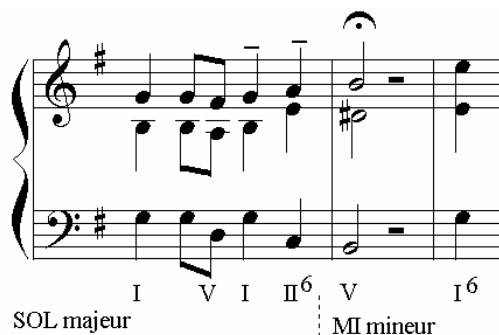


- 2) La modulation se définissant d'abord comme un changement dans l'attribution des fonctions harmoniques, la note caractéristique n'apparaît pas obligatoirement dans le chant. Il est donc essentiel de ressentir cette mutation des fonctions au vu de la tournure mélodique, et d'en imaginer le potentiel modulant. La note caractéristique se placera alors à la basse ou bien dans une voix intermédiaire. La culture musicale personnelle et la pratique instrumentale représentent le meilleur atout pour déceler ces modulations : les tournures modulantes typiques des différents styles s'acquièrent par l'usage.

Par exemple, si dans le cours d'une phrase en SOL majeur, on a une transition telle que .....



on pourrait n'utiliser que les fonctions de la tonalité de départ, et placer une cadence parfaite au point d'orgue. Or, le début de la nouvelle incise, après ce point d'orgue et le silence, appelle le ton relatif, Mi mineur. Puisqu'il faut placer une cadence à cet endroit, il sera donc logique de conférer une fonction de dominante (1/2 cadence) au SI du point d'orgue. L'articulation de la phrase prend ainsi un jour tout différent :



# Les marches modulantes

Les marches modulantes et les marches unitonales fonctionnent de manière identique. La différence essentielle est que la fidélité au modèle est *totale* dans la marche modulante, puisque les fonctions tonales (c'est à dire les degrés) du modèle sont conservées dans chacune des reproductions. On changera donc de tonalité à chacune de celles-ci.

Exemple comparé de deux marches harmoniques analogues :

**dans la marche unitonale**, chaque reproduction respecte

- le chiffreage harmonique du modèle
- l'intervalle entre les degrés
- la disposition des parties mélodiques.

DO majeur

V I VI II VII III I IV II V I

modèle

**dans la marche modulante**, il y a *en plus* respect des fonctions tonales de dominante et de tonique incluses dans le modèle, ce qui conduit à l'apparition des notes caractéristiques (les notes sensibles) et par là-même du changement de tonalité à chacune des reproductions :

DO majeur

V I V I V I V I I

modèle ré m. mi m. fa M. sol M. DO M.

## Alternance des modes majeur et mineur ?

S'il y a respect des fonctions tonales au cours d'une marche modulante, cela n'implique pas que l'on doive conserver le *mode* (majeur ou mineur) du modèle, car la juxtaposition de tonalités parfois assez éloignées les unes des autres (...mais de *mode* identique) provoquerait une instabilité et une incohérence musicale de cette marche - alors qu'apparemment il y aurait cohérence intellectuelle par le fait de conserver le même mode -.

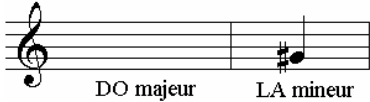
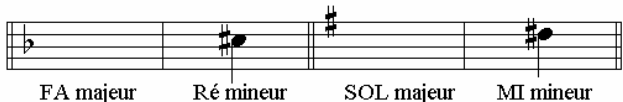




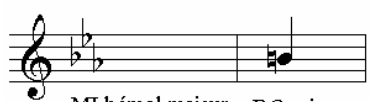

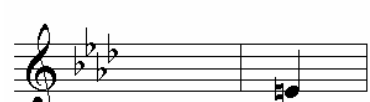


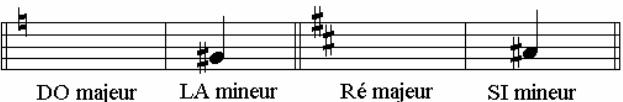


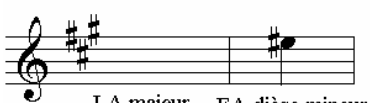



Notre marche modulante emprunte les tonalités voisines de Do majeur : Ré mineur (et non pas Ré majeur), Mi mineur (et non Mi majeur), Fa majeur et Sol majeur. La relation entre ces tons est limpide si on remarque que les accords du Ier degré de ces tonalités s'identifient aux accords des IIe, IIIe, IVe et Ve degrés de Do majeur, ton initial. Comme dit plus haut, la proximité des tons confère un naturel à la progression harmonique. Rien cependant n'interdirait foncièrement l'emploi de Ré *majeur* ou de Mi *majeur*, mais la juxtaposition des mesures 3 et 4 donnerait l'enchaînement de Mi majeur (avec 4 dièses) à Fa majeur (un bémol), qui serait assez dur et maladroit **pour un style classique**. Par contre, dans des styles issus des époques ultérieures (époques romantique et moderne, XIXe et XXe siècles), et *sous réserve d'une élaboration polyphonique riche*, il n'y aurait pas lieu de s'étonner de trouver, par exemple, la succession de tonalités : Do majeur - Ré *majeur* - Mi *majeur* - Fa *mineur* - Sol majeur... Avec le temps, l'oreille s'est accoutumée à admettre une certaine cohérence dans des enchaînements de tonalités de plus en plus lointaines les unes des autres. Nous revoici confrontés à la question du style et de son adéquation avec le contenu expressif du déroulement musical : la convenance d'une modulation dépend avant tout de son insertion légitime dans la référence stylistique de la pièce.

Les marches modulantes traversent diverses tonalités sans s'y arrêter : elles reviennent le plus souvent à la tonalité initiale. Elles servent donc à mettre en évidence un enchaînement harmonique, et à développer une cellule mélodique.

Leur effet est encore plus coloré, plus intense que celui des marches unitonales à cause de l'introduction - sans conséquence à long terme pour la validité de la tonalité initiale- de notes altérées. En fait, le compositeur joue sur le pouvoir attractif de celles-ci (les *dièses* attirent vers le haut, vers l'aigu, ils créent un mouvement chromatique ascendant; tandis que les *bémols* attirent vers le bas, vers le grave, en créant un mouvement chromatique descendant). C'est ce chatoiement coloré qui fait la valeur - et assure l'effet réussi - d'une marche modulante.

# Tableau des tons voisins

La colonne de gauche indique les neuf principales tonalités majeures avec leurs relatifs mineurs. On lira en regard les quatre tonalités voisines complémentaires avec les altérations les caractérisant. La note altérée représente la note sensible, note caractéristique essentielle du mode mineur.

 <p>DO majeur    LA mineur</p>	 <p>FA majeur    Ré mineur    SOL majeur    MI mineur</p>
 <p>FA majeur    Ré mineur</p>	 <p>SI bémol majeur    SOL mineur    DO majeur    LA mineur</p>
 <p>SI bémol majeur    SOL mineur</p>	 <p>MI bémol majeur    DO mineur    FA majeur    Ré mineur</p>
 <p>MI bémol majeur    DO mineur</p>	 <p>LA bémol majeur    FA mineur    SI bémol majeur    SOL mineur</p>
 <p>LA bémol majeur    FA mineur</p>	 <p>Ré bémol majeur    SI bémol mineur    MI bémol majeur    DO mineur</p>
 <p>SOL majeur    MI mineur</p>	 <p>DO majeur    LA mineur    Ré majeur    SI mineur</p>
 <p>Ré majeur    SI mineur</p>	 <p>SOL majeur    MI mineur    LA majeur    FA dièse mineur</p>
 <p>LA majeur    FA dièse mineur</p>	 <p>Ré majeur    SI mineur    MI majeur    DO dièse mineur</p>
 <p>MI majeur    DO dièse mineur</p>	 <p>LA majeur    FA dièse mineur    SI majeur    SOL dièse mineur</p>

La reconnaissance rapide et aisée des tons voisins fait partie des obligations pour bien utiliser les modulations. Apprendre par cœur ce tableau est donc nécessaire !