

Le chiffrage des accords pour les cithares

Catherine Weidemann

Préambule

Cette réflexion sur le chiffrage des accords s'adresse aux compositeurs, aux arrangeurs et aux éditeurs de partitions pour cithares à accords.

Elle s'adresse également aux citharistes qui jouent des partitions actuelles dont la notation musicale fait référence au code du jazz. En comprenant mieux ce code, il est possible d'imaginer un jeu plus varié des accords.

Cette réflexion propose des informations théoriques et historiques permettant de comprendre le chiffrage des accords. Comme nous le verrons à travers ces pages, cette thématique est loin d'être simple et suppose un minimum de connaissances musicales que les compositeurs, arrangeurs et éditeurs pour cithare devraient avoir pour qu'ils puissent proposer des partitions respectant une tradition musicale très large.

La première partie de cet article vise ce but. Un panorama des différents chiffrages des accords situe le contexte actuel. La seconde partie ouvre la discussion sur un codage spécifique aux cithares avec un chiffrage des cordes et l'utilisation correcte de la portée rythmique.

J'espère avoir donné des explications compréhensibles pour le plus grand nombre des citharistes, tout en sachant que certains seront persuadés qu'ils n'ont pas besoin de ces connaissances pour jouer de la cithare. Et ils n'ont pas complètement tort ! Mais ils seront les premiers bénéficiaires du défi de trouver un codage unifié et précis qui respecte la tradition. C'est pour eux qu'il faut le relever, afin de proposer des partitions exemptes de confusion.

1. Panorama des différents chiffrages d'accords

Le chiffrage des accords pour les cithares ne peut faire abstraction des autres codes utilisés aujourd'hui dans différents répertoires. Avant d'aborder la notation particulière à la famille des cithares à accords, la tradition musicale dans laquelle nous sommes insérés est tout d'abord expliquée.

1.1. La *basse chiffrée* – historique

Dans le cadre de la musique occidentale, le chiffrage des accords est couramment utilisé au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle et s'appelle alors *basse chiffrée* ou *continuo*.

Il s'agit d'une sorte de sténographie de l'harmonie qui permettait aux compositeurs d'écrire une pièce très rapidement, car les notes de l'accompagnement harmonique n'étaient pas écrites, mais simplement suggérées par un système de chiffrage. C'est une période où l'écriture polyphonique a été délaissée au profit de la *mélodie accompagnée* par une voix de basse (souvent jouée par une viole de gambe, un violoncelle, une contrebasse ou un basson) et un instrument harmonique (comme un clavecin, une épinette, un luth ou un orgue). Cette partie harmonique était uniquement indiquée, au-dessous de la voix de basse, par des chiffres qui suggéraient des notes de l'accord. De nombreux traités ont été écrits pour décrire la manière dont il fallait jouer cette partie harmonique qui était donc improvisée.

Dans le courant de l'époque baroque, les compositeurs ont cherché à exprimer leurs idées musicales toujours plus précisément, et ont donc chiffré les basses de manière toujours plus minutieuse. Dès lors, la *basse chiffrée* ne proposait plus une simplification pratique pour les accompagnateurs, mais devenait une complication supplémentaire. Elle a ainsi disparu autour de 1750, pour laisser la place à des partitions entièrement écrites de la main du compositeur.

Actuellement, les partitions de cette époque proposent une écriture complète de l'accompagnement, réalisée par un musicien actuel à partir du chiffrage donné par le compositeur de l'oeuvre. Il est donc tout à fait possible de trouver différentes éditions de la même partition, avec des voix différentes pour le piano ou le clavecin.

La *basse chiffrée* est toujours enseignée dans les conservatoires. Elle est également une spécialisation à part entière des étudiants de clavecin.

1.2. Le principe de la *basse chiffrée*

Dans le contexte de la *basse chiffrée*, les chiffres représentent des *intervalles* entre les notes de l'accord et la *basse continue*, écrite sur une portée.

Pour le comprendre facilement, voyons les deux premières mesures de l'adagio de la sonate en mi mineur de J.S. Bach (BWV 1023, édition G. Henle Verlag, à partir du manuscrit original).

Adagio ma non tanto

On reconnaît tout en haut, la voix de l'instrument mélodique en notes plus petites. Cette voix permet au claveciniste ou au pianiste de mieux pouvoir s'orienter en fonction du soliste.

Sur la double portée en dessous, la voix de basse (clé de FA) est écrite en note plus grosse que la main droite (clé de SOL). Cette voix de basse, appelée *basse continue*, est confiée par exemple à un violoncelle, et est donc redoublée au clavecin ou au piano.

Les notes plus petites de la main droite (clé de SOL) n'ont pas été écrites par Bach lui-même, mais par un musicien qui a traduit la *basse chiffrée* donnée par le compositeur. Son nom est en principe toujours indiqué sur la partition, certains étant des références en la matière, et d'autres étant moins intéressants.

Regardons ensuite les chiffres sous la voix de basse. Le premier accord n'a pas de chiffrage, ce qui signifie, par défaut, que la *basse* MI correspond à la *fondamentale* de l'accord sans autre ajout que les notes de l'accord MI mineur.

À la deuxième mesure, le chiffrage 6-4-2 indique qu'il faut jouer la sixte de MI (donc DO), la quarte de MI (donc LA) et la seconde de MI (donc FA). Le chiffrage fait donc toujours référence à un intervalle avec la *voix de basse*. La disposition¹ de ces quatre notes est laissée au libre choix de l'accompagnateur.

Pour quelqu'un qui n'a jamais joué de piano, ce système de notation apparaît comme une grande gymnastique de l'esprit. Cependant, ces chiffrages étaient alors courants et correspondaient à des schémas moteurs pratiques². Ils étaient donc, pour les clavecinistes, une réelle simplification, aussi longtemps que la *basse chiffrée* a été relativement simple.

Il faut encore remarquer que le nom de l'accord n'est jamais mentionné dans les partitions avec *basse chiffrée*. C'est une différence fondamentale avec les chiffrages utilisés aujourd'hui.

¹ Disposition d'un accord : manière de répartir les notes de cet accord sur un clavier ou une guitare ou une cithare.

² Jacques Chailley parle de la basse chiffrée comme un *guide-doigt* pratique à l'usage des accompagnateurs (*Larousse de la musique 1*, Paris, 1982, p. 123, Basse chiffrée, Librairie Larousse).

1.3. Le chiffrage des accords dans la musique d'aujourd'hui

Même si la *basse chiffrée* a disparu, le chiffrage des accords reste toujours pratique pour exprimer très rapidement l'harmonie sous-jacente à une mélodie. Ainsi, le principe d'une sténographie des accords continue d'exister. Il permet aux compositeurs d'écrire rapidement, et aux interprètes, de lire la musique en un clin d'oeil.

Dans le répertoire du jazz et de la chanson (pop, rock, etc... ainsi que le répertoire religieux actuel), les formations sont extrêmement variables et peuvent sans difficulté être modifiées, étant donné que l'improvisation est une compétence essentielle de ces musiciens. Par conséquent, le codage utilisé doit être compréhensible par des instruments harmoniques complètement différents (comme la guitare, le piano, l'orgue, le vibraphone, etc.), mais doit aussi pouvoir être utilisé par des instruments mélodiques qui improvisent une voix d'accompagnement.

Même si le chiffrage de ce large répertoire actuel a aussi la fonction d'exprimer, de manière concise, le développement harmonique d'une partition, il ne doit pas être confondu avec celui de la *basse chiffrée* de l'époque baroque, car ils ne sont pas complètement identiques.

Avec le code du jazz³, la partition se limite le plus souvent à une mélodie. Les accords qui l'accompagnent sont écrits en toute lettre (DO) ou en abrégé (C selon une abréviation dite internationale). Il n'y a donc pas de basse écrite⁴.

L'indication relative à l'accord fait toujours référence à la *fondamentale* d'un accord, alors que dans la *basse chiffrée*, il est fait référence à un *intervalle* à partir de la note de basse écrite.

Le chiffrage du jazz précise, à partir de la *fondamentale*, les *notes contenues* dans un accord. La disposition des notes et les renversements des accords sont donc laissés à l'improvisation des interprètes. Lorsqu'un renversement est obligatoire, le code le précise également.

Comme ces symboles se trouvent sur de nombreuses partitions du répertoire chanté qui est accompagné à la cithare, la compréhension de ce chiffrage s'impose.

3 J'utilise désormais l'expression *code du jazz* pour nommer les chiffrages utilisés dans les musiques actuelles de la chanson (jazz, pop, rock, religieux, etc.), étant donné que le jazz est antérieur à ces autres musiques et que des théoriciens du jazz ont analysé cette pratique musicale.

4 Comme c'est le cas pour la *basse chiffrée*.

1.4. Le code des accords dans le jazz

Le tableau ci-dessous présente quelques symboles utilisés dans le jazz. Le chiffrage est toujours donné pour un accord de DO. Le principe est bien sûr identique pour les onze autres accords.

| Chiffrage | Dénomination | Notes de l'accord |
|--|---|---|
| Accords de trois sons | | |
| C ou DO | DO majeur | Do-Mi-Sol |
| Cm ou D0m ou do ou c ou C- ou Cmin | DO mineur | Do-Mi \flat -Sol |
| Cdim ou C $^-$ ou C $^{-5}$ | DO diminué (accord constitué de 2 tierces mineures) | Do-Mi \flat -Sol \flat |
| Caug ou C $^+$ | DO augmenté (accord constitué de 2 tierces majeures) | Do-Mi-Sol \sharp |
| Accords de quatre ou plusieurs sons | | |
| C 6 | DO avec une sixte ajoutée | Do-Mi-Sol-La |
| C 7 | DO avec une septième ajoutée | Do-Mi-Sol-Si \flat |
| C 9 | DO avec une neuvième ajoutée | Do-Mi-Sol-(Si \flat)-Ré |
| Cmaj7 ou Cj7 ou C Δ | DO avec une septième majeure ajoutée | Do-Mi-Sol-Si |
| C $^7 \#5$ ou C $^7 +5$ | DO avec une septième et une quinte augmentée | Do-Mi-Sol \sharp -Si \flat |
| C $^{\circ 7}$ ou C $^{\circ}$ ou Cdim7 | DO diminué avec une septième diminuée, soit trois tierces mineures superposées. | Do-Mi \flat -Sol \flat -Si $\flat\flat$ s'écrit par enharmonie Do-Mi \flat -Fa \sharp -La |
| Accords particuliers | | |
| C 5 ou C $^{\bar{3}}$ | DO sans sa tierce (le 3 est barré) et avec un redoublement de sa fondamentale. | Do-Sol-Do |
| Csus4 | DO avec une quarte à la place de la tierce | Do-Fa-Sol |
| Csus2 | DO avec une seconde à la place de la tierce | Do-Ré-Sol |
| Renversements | | |
| C/E | Do majeur sur sa tierce (1 ^{er} renversement) | Mi-Sol-Do |
| C/G | Do majeur sur quinte (2 ^{ème} renversement) | Sol-Do-Mi |
| Superposition de deux accords | | |
| C $\#$ | DO majeur superposé avec l'accord de DO \sharp . Au clavier, l'accord du haut est le plus souvent joué à la main gauche, celui du bas à la main droite. | Do-Mi-Sol-Do \sharp -Mi \sharp -Sol \sharp |

Le code, en vigueur dans le jazz, n'est malheureusement pas univoque : une même réalité musicale est codée de différentes manières selon la langue et les instrumentistes. Mais une telle situation s'est déjà passée dans l'histoire de la musique.

Dans le répertoire classique, le codage de l'ornementation s'est élaboré sur de nombreuses années⁵ avant de se standardiser et de trouver une forme univoque. La musique est en constante évolution et les symboles s'imposent dans le temps en fonction de leur clarté.

Pour le répertoire récent des cithares, la situation est identique : différents symboles de jeu des accords sont utilisés pour exprimer une même réalité musicale. Cette variété est normale, mais elle ne doit pas empêcher la réflexion pour trouver une unité de code, en fonction de la clarté des symboles.

1.4.1. Avantages du code du jazz

L'intérêt du code du jazz est de laisser une grande liberté. En décodant ces symboles, chaque interprète décide comment il joue ces accords pour accompagner un chant. Ainsi, le même code donne lieu à des accompagnements très divers selon les compétences et l'imagination du musicien. C'est tout l'intérêt de certaines versions⁶ !

Un autre avantage du code du jazz est de pouvoir être utilisé par différents instruments : par un clavier ou une guitare, mais également par tout autre instrument mélodique. Chacun peut accompagner la mélodie ou improviser à partir de ce chiffrage.

Pour la famille des cithares, les possibilités instrumentales changent également si l'instrument est un psaltérion 12/7 ou 12/4, un kinnor ou une cithare 7/7 ou 6/4. Le code du jazz reste efficace quel que soit l'instrument. Chaque cithariste reste libre d'accompagner une même mélodie de diverses manières, en fonction de l'instrument joué, de ses compétences instrumentales et de son imagination.

La *basse chiffrée* et le code du jazz ne sont pas les deux seuls systèmes utilisés aujourd'hui. Pour l'analyse de l'harmonie, deux autres codes utilisent encore deux autres systèmes de chiffrages.

5 Dans les symboles d'ornementation de la musique ancienne, on trouve différents symboles qui expriment la même chose, voire un même symbole qui exprime autre chose chez des compositeurs d'époques et de lieux différents.

6 Chez les guitaristes par exemple, les couleurs des accords de Jimmy Hendricks sont tout à fait particulières et se démarquent de celles des autres guitaristes.

1.5. Le chiffrage des accords pour l'analyse de l'harmonie

Faisons un retour dans le temps en regardant encore comment l'analyse de l'harmonie classique s'est développée. Il ne s'agit donc pas d'un code pour *jouer*, mais pour *analyser* la musique.

Au début du XVIII^{ème} siècle, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) écrit les bases théoriques de l'harmonie tonale⁷. À peu près un siècle plus tard, Jacob Gottfried Weber (1779-1839) invente la *théorie des degrés*, qui est largement utilisée aujourd'hui en France et en Allemagne. Enfin, Hugo Riemann (1849-1919) propose la *théorie des fonctions*, qui offre un autre regard sur l'harmonie tonale que la *théorie des degrés*. Elle est largement utilisée en Allemagne⁸, mais elle est par contre moins connue en France.

1.5.1. La *théorie des degrés*

La *théorie des degrés* donne à chaque note de la gamme un degré exprimé par un chiffre romain. Sur chacun de ces degrés, un accord est construit à partir de la gamme utilisée.

A musical staff in treble clef showing the seven degrees of the C major scale. Above the staff are seven chords: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, and B diminished. Below the staff are the Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, and VII corresponding to each chord.

| | | | | | | |
|---|----|-----|----|---|----|-------|
| C | d | e | F | G | a | b dim |
| I | II | III | IV | V | VI | VII |

Ainsi le premier degré correspond à la tonique, le quatrième degré à la sous-dominante et le cinquième degré à la dominante. Les cadences d'un morceau sont ainsi reconnues très rapidement et l'analyse de l'harmonie devient plus claire.

La *cadence complète*⁹, par exemple, peut se résumer à un I-IV-V-I, ou à un V-I-IV-I quelle que soit la disposition des accords.

Two musical staves in treble clef illustrating complete cadences. The first staff shows the sequence of chords I, IV, V, I. The second staff shows the sequence of chords V, I, IV, I.

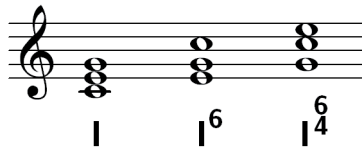
| | | | |
|---|----|----|---|
| I | IV | V | I |
| V | I | IV | I |

7 *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722)

8 Probablement aussi en Espagne.

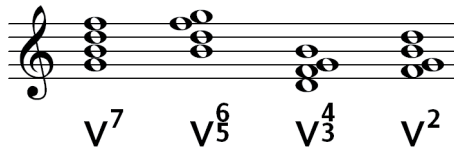
9 Cadence complète : cadence avec une dominante et une sous-dominante. Jacques Chailley la définit comme la succession d'une cadence parfaite et d'une cadence plagale, ou vice-versa (*Théorie complète de la musique*, volume II, p. 21, Éditions Alphonse Leduc).

Lorsque l'analyse doit être plus complète, la *théorie des degrés* traditionnelle ajoute les chiffres de la *basse chiffrée* en tant qu'exposant¹⁰ du chiffre romain.



Accord du 1^{er} degré

- 1) en position fondamentale,
- 2) sur sa tierce (1^{er} renversement)
- 3) sur sa quinte (2^{ème} renversement).

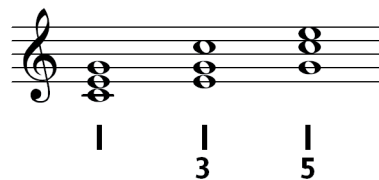


Accord du 5^{ème} degré avec une septième

- 1) en position fondamentale,
- 2) sur sa tierce (1^{er} renversement),
- 3) sur sa quinte (2^{ème} renversement)
- 4) sur sa septième (3^{ème} renversement).

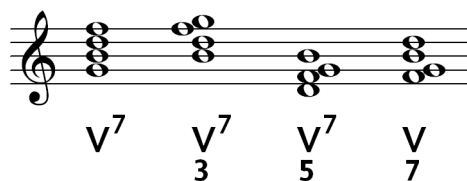
Pour pouvoir différencier le renversement et le contenu de l'accord, certains théoriciens plus tardifs¹¹ de la *théorie des degrés* utilisent également le chiffre de l'intervalle entre la fondamentale et la note de basse obligée. Le 3 exprime la tierce, le 5 la quinte, le 7 la septième. Ce chiffre se positionne sous le chiffre romain pour bien le différencier du chiffre lié au contenu de l'accord.

Ce code plus simple symbolise la même réalité musicale que plus haut :



Accord du 1^{er} degré

- 1) en position fondamentale,
- 2) sur sa tierce (1^{er} renversement)
- 3) sur sa quinte (2^{ème} renversement).



Accord du 5^{ème} degré avec une septième

- 1) en position fondamentale,
- 2) sur sa tierce (1^{er} renversement),
- 3) sur sa quinte (2^{ème} renversement)
- 4) sur sa septième (3^{ème} renversement).

10 Dans les mathématiques, l'exposant se trouve toujours en haut et à droite du signe de fonction.

11 Ces théoriciens ont repris une proposition de la *théorie des fonctions* expliquée juste après.

1.5.2. La théorie des fonctions

La *théorie des fonctions* est plus tardive¹² et reprend le système de la *théorie des degrés* en mettant en évidence les fonctions tonales de la tonique (T), dominante (D) et sous-dominante (S). Les lettres majuscules désignent des accords majeurs, les minuscules des accords mineurs¹³.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|------------------|
| | | | | | | |
| C | d | e | F | G | a | b ^{dim} |
| T | s | d | S | D | t | |

Pour différencier les renversements des notes contenues dans l'accord, cette théorie propose d'indiquer le renversement sous la lettre de la fonction tonale, et les autres informations, quant au contenu de l'accord, dans l'exposant¹⁴. Toutes traces provenant de la *basse chiffrée* ont ainsi disparues. Le code devient facilement lisible pour tous les instrumentistes.

| | | | | | | |
|---|----------------|----------------|----------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| | | | | | | |
| T | T ₃ | T ₅ | D ⁷ | D ⁷ ₃ | D ⁷ ₅ | D ⁷ ₇ |

Analyser les avantages et limites de chacune de ces deux théories n'est pas l'objet de cet article. Il faut juste comprendre qu'elles proposent un autre code des accords, afin d'extraire de l'information pour analyser une partition. Dans le concret instrumental, elles permettent également de transposer très rapidement l'accompagnement d'une mélodie, ou de trouver plus facilement de bons accords pour harmoniser une mélodie, ou encore pour les citharistes, de construire un lien entre le mouvement de la main gauche et l'oreille, quelle que soit la tonalité.

12 La *théorie des fonctions* est bien plus précise que ce que je montre ici, entre autre, en spécifiant davantage la relative majeure et mineure. Ce développement nous entraînerait trop loin de notre objet qui reste le chiffrage des accords pour les cithares.


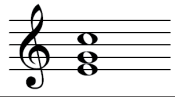
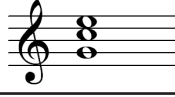






13 LA mineur correspond à la tonique relative mineure de DO majeur. La dominante de LA est MI mineur. La sous-dominante de LA est RÉ mineur. En simplifiant au maximum les fonctions tonales, on peut ainsi les réduire aux trois principales (tonique, dominante et sous-dominante) mineures et majeures. Dans la littérature musicale, un des deux piliers (mineur ou majeur) détermine la tonalité du morceau. L'autre pilier lui est relatif et enrichit la palette des couleurs sonores. En DO majeur, c'est LA mineur (avec sa dominante et sous-dominante) qui est relatif de DO. En LA mineur, c'est DO majeur (avec sa dominante et sous-dominante) qui est relatif de LA.

14 Les théoriciens plus tardifs de la théorie des degrés se sont inspirés de cette manière de faire.

1.6. Distinguer ces différents codes

Afin de bien distinguer ces différents chiffrages, le tableau suivant met en évidence la manière dont le même accord est codé selon les quatre systèmes. Tous les exemples sont donnés en tonalité de DO majeur.

Tableau comparatif de quatre chiffrages différents

| Accord | Jazz | Théorie degrés 1 (basse chiffrée) | Théorie degrés 2 | Théorie fonctions | Explications |
|---|-------------------|--------------------------------------|------------------------------|-----------------------------|--|
|  | C | I ou parfois I ⁵ | I | T | DO majeur position fondamentale |
|  | C/E | I ⁶ | I 3 | T 3 | DO majeur 1 ^{er} renversement |
|  | C/G | I ⁶ ₄ | I 5 | T 5 | DO majeur 2 ^{ème} renversement |
|  | G | V ou parfois V ⁵ | V | D | SOL majeur position fondamentale |
|  | G ⁷ | V ⁷ | V ⁷ | D ⁷ | SOL majeur + 7 ^{ème} position fondamentale |
|  | G ⁷ /B | V ⁶ ₅ | V ⁷ ₃ | D ⁷ ₃ | SOL majeur + 7 ^{ème} 1 ^{er} renversement |
|  | G ⁷ /D | V ⁴ ₃ | V ⁷ ₅ | D ⁷ ₅ | SOL majeur + 7 ^{ème} 2 ^{ème} renversement |
|  | G ⁷ /F | V ² | V 7 | D 7 | SOL majeur + 7 ^{ème} 3 ^{ème} renversement |
|  | F ⁶ | IV ⁶ ₅ | IV ⁶ ₅ | S ⁶ ₅ | FA majeur sixte ajoutée |

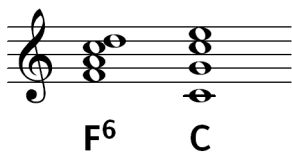
1.7. Des confusions entre deux systèmes

Un œil attentif a sans doute déjà repéré que les chiffrages de la *basse continue* et du jazz ne sont pas simplement superposables. Le chiffre 6 est sans doute celui qui contient le plus de confusion potentielle.

1.7.1. Le chiffre 6 dans la *basse chiffrée* et dans le jazz



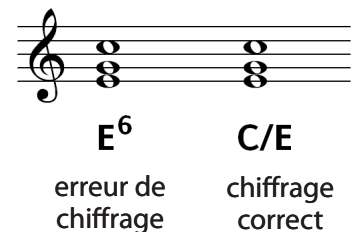
Dans la *basse chiffrée*, le chiffre 6 indique un intervalle de sixte avec la *basse*. Il s'agit du premier renversement d'un accord, appelé aussi couramment *accord de sixte*. Ce chiffre 6 est positionné sous la basse écrite. Dans la *théorie des degrés* qui reprend le chiffrage de la *basse chiffrée*, c'est l'exposant d'un chiffre romain.



Dans le codage du jazz, le chiffre 6 indique une sixte ajoutée sur la *fondamentale* de l'accord, qui est appelée couramment *accord de sixte ajoutée*. Il est fréquemment utilisé dans la *cadence plagale*¹⁵ du répertoire classique. Cette *sixte ajoutée* se trouve le plus souvent dans les aigus de l'accord, et non comme basse. Elle est donc considérée comme *note de passage* renforçant la cadence.

1.7.2. Erreur de chiffrage pour l'accord de sixte ou 1^{er} renversement

Le code de la *basse chiffrée* pour un accord de sixte ne peut pas être superposé à celui du jazz sans provoquer de confusions. Comme le code du jazz fait toujours référence à un intervalle par rapport à la *fondamentale* de l'accord, il est dans ce contexte erroné d'écrire un premier renversement de DO par l'indication E⁶.



Cette confusion s'est introduite dans le chiffrage proposé pour la partition *Lumière du monde*¹⁶ à la mesure 4. La dénomination d'une lettre correspondant à un accord (jazz) est utilisée conjointement à un exposant de la *basse chiffrée*. Deux systèmes différents sont ici superposés alors qu'ils ne peuvent se mélanger.

15 Cadence plagale : cadence IV-I, soit un retour sur la tonique par la sous-dominante.

16 Dans la fiche technique de cette partition (C&H 95), *Cithare et Harmonie* prétend qu'il y aurait une *notation traditionnelle* et une *notation moderne* qui serait équivalente, et qu'ainsi le codage C/E serait équivalent à E⁶. Comme expliqué ci-dessus, cette affirmation n'est pas fondée et manque de référence sérieuse. Suite à la transmission de cet article au comité de l'Association, cette erreur a été reconnue. Un errata a été publié dans C&H 101 de mai 2013.

Dans le cas de cette partition, il s'agit d'un premier renversement de l'accord de RÉ (Fa-Ré-Ré-La) qui ne peut se coder¹⁷ que par un D/F#. Certes, les musiciens classiques ont l'habitude d'utiliser le chiffre 6 pour le premier renversement, mais il est impossible de faire un amalgame en utilisant ce chiffre comme exposant de la lettre d'un accord. Le premier renversement d'un accord n'est, en aucun cas, équivalent à un accord de sixte ajoutée.

Partition
Lumière du monde

F#⁶
erreur de chiffrage

D/F#
chiffrage correct

1.7.3. Erreur de chiffrage pour l'accord de quarte et sixte ou 2^{ème} renversement

La même confusion peut se produire avec le deuxième renversement d'un accord. Si le code de *la basse chiffrée* est superposé à celui du jazz, cela produit un accord de SOL avec une quarte et une sixte ajoutées. La réalité musicale est très éloignée d'un deuxième renversement de DO.

G^{6/4}
erreur de chiffrage

C/G
chiffrage correct

Cette confusion entre deux systèmes se trouve également dans la partition *Lumière du monde* avec le chiffrage D^{6/4} à la mesure 12.

Les notes de la partition indiquent qu'il s'agit simplement d'un accord de SOL dans la position d'un second renversement. Le code proposé par le jazz est donc G/D.

Dans ce cas également, si la *basse chiffrée* utilise en effet le chiffrage ^{6/4}/₄ pour coder le second renversement, ce chiffrage ne peut être simplement juxtaposé à la lettre D sans provoquer des confusions.

Partition
Lumière du monde

D^{6/4}
erreur de chiffrage

G/D
chiffrage correct

¹⁷ Si on ne veut pas donner d'information précise pour un instrument donné, comme nous le verrons plus loin dans le chapitre *Propositions de codage pour la famille des cithares*.

1.7.4. Le signe / pour le renversement ne signifie pas +

La barre oblique utilisée dans le code du jazz pour les renversements signifie *sur* et non pas *avec* ou *plus*.

Dans ce cadre, en prenant l'exemple de DO/MI, il faut lire qu'il s'agit de l'accord de DO *sur* sa tierce MI. Comme il s'agit d'un renversement, MI doit être par conséquent la note la plus basse de l'accord.

Avec un psaltérion¹⁸ 12/7, la contrebasse de DO, qui est plus grave que la basse de MI, ne doit donc pas être jouée. En ce sens, ce n'est pas l'accord de DO *avec* ou *plus* la basse de MI, mais bien *sur* la basse MI.

La notation DO+MI¹⁹, pour exprimer un renversement, est donc imprécise et introduit une confusion possible. On peut comprendre qu'il s'agit de l'accord de DO *plus* ou *avec* celui de MI. On peut aussi comprendre, étant donné que le signe + signifie aussi *accord augmenté*, qu'il pourrait s'agir de l'accord de DO augmenté *avec* une basse de MI ou avec l'accord de MI.

Pour exprimer un renversement, il faut donc uniquement s'en tenir à la barre oblique²⁰. C'est un signe pour lequel il n'y a aucune confusion dans le code du jazz. Les partitions pour cithares doivent donc le respecter.

18 Pour la désignation d'un psaltérion 12/7, la barre oblique entre le chiffre 12 et 7 peut signifier *de* : un psaltérion comprenant 12 accords *de* 7 cordes.

19 Cette confusion se trouve dans la partition *Invitatoire pour le temps de l'Avent* dans C&H 97.

20 Ce même signe peut également être utilisé, lorsqu'il y a une pédale de basse ou un ostinato sur une basse.

1.8. Quel code utiliser pour les cithares ?

Pour éviter des confusions, il semble préférable de s'en tenir à **un seul** système de code pour chiffrer les partitions. Lequel choisir ? Celui de la *basse chiffrée* ou celui du *jazz*²¹ ?

En fonction du répertoire accompagné par les cithares, il semble évident que ce soit celui du jazz. Pourquoi ?

- Tout d'abord, parce que c'est celui qui se rencontre très fréquemment dans les chants accompagnés par les cithares.
- D'autre part, il correspond clairement à la construction des cithares avec ses accords *tout faits* sur le côté gauche des instruments.
- Enfin, parce que la *basse chiffrée* n'a pas de réalité pratique qui pourrait encore la justifier avec des cithares.

Pour éviter des confusions inutiles, le code de la *basse chiffrée*, repris par les premiers théoriciens de la *théorie des degrés*, peut par conséquent être abandonné pour chiffrer les accords du répertoire des cithares.

Si le code de la *théorie des degrés* ou celui de la *théorie des fonctions* sont utilisés pour analyser une partition, ce chiffrage sur la partition doit être bien distinct de celui du jazz qui codifie l'accompagnement des accords.

Pour ne pas créer d'autres erreurs ou imprécisions d'écriture, le code du jazz doit donc être compris et connu avec précision.

21 Le code des *fonctions tonales* extrait de l'information pour comprendre la structure harmonique d'un morceau. Ce code n'est donc pas pratique pour jouer une partition. Par conséquent, il ne peut être choisi pour le chiffrage des partitions pour cithares.

1.9. Encore un autre code pour définir le mode

Dans le cadre du répertoire modal en France, un autre code est encore utilisé pour certaines partitions de musiques religieuses. On peut lire, par exemple, l'indication DO-*mi* au début ou à la fin de certaines partitions. Le premier accord est écrit en lettres majuscules. Il est séparé de l'autre accord par un tiret. Le deuxième accord est écrit en minuscules italiques.

D'emblée, on peut comprendre que ce code n'a rien à voir ni avec celui du jazz, ni avec la *basse chiffrée*, ni avec la *théorie des fonctions* ou *des degrés*. Il donne une autre information qui doit aussi être décodée.

Le premier accord en lettres majuscules indique le mode. Le petit trait signifie « *transposé en* ». Le second accord en lettres minuscules italiques indique la transposition de ce mode.

DO-*mi* doit donc être lu : mode de DO transposé en mi (donc MI majeur).

RÉ-*mi* : mode de RÉ transposé en *mi*.

MI-*mi* : mode de MI transposé en *mi* (donc sans transposition).

FA-*mi* : mode de FA transposé en *mi*.

SOL-*mi* : mode de SOL transposé en *mi*.

LA-*mi* : mode de LA transposé en *mi* (donc mi mineur).

SI-*mi* : mode de SI transposé en *mi*.

Ce code indique le mode du chant. Pour harmoniser cette mélodie selon les enchaînements d'accords propres à la modalité, il donne une information très précieuse qui évite les faux départs et les erreurs.

C'est donc un autre code nécessaire, inventé, non pas pour surcharger l'écriture d'une mélodie, mais pour en faciliter le chant. Pour les citharistes, il ne se superpose donc pas aux informations du code du jazz, qui, quant à lui, ne se préoccupe pas de donner des informations sur la modalité.

Bien heureusement, ce code de la modalité ne provoque pas de confusion avec les autres codes. La précision d'écriture impose donc de bien employer un tiret et pas une barre oblique, et de respecter l'utilisation des majuscules et des minuscules. La différence entre les deux codes est ainsi claire.

2. Propositions de codage pour la famille des cithares

Ce panorama des codes utilisés pour chiffrer les accords permet non seulement d'éviter certaines erreurs, mais également de proposer, pour les cithares, un codage qui puisse être *compris par n'importe quel musicien*²².

Le code du jazz a l'immense avantage de s'adapter à toutes les cithares, quelles que soient leurs différences. Chaque instrumentiste imagine un jeu de ses accords en fonction de son instrument et de ses compétences techniques. Une grande liberté est donc laissée à chacun.

Cependant, si on veut exprimer un jeu très précis, propre à une cithare et à une situation musicale donnée, le code du jazz est alors insuffisant. Il faut imaginer des compléments qui ne soient pas en contradiction avec la base incontournable des symboles du jazz.

2.1. Le chiffrage des cordes d'un accord

Le chiffrage des cordes permet de ne plus voir un accord comme un bloc, mais de distinguer les cordes qui le composent, afin de trouver d'autres reliefs sonores que celui, très typique, de l'accompagnement folklorique, avec une basse séparée du haut de l'accord.

Pour numéroter les cordes, le principe suivant semble être utilisé par plusieurs compositeurs :

- La **contrebasse** qui redouble la basse de certains accords prend le chiffre zéro. Elle commence les accords de DO, DO \sharp et RÉ sur un psaltérion 12/7 de En Calcat, l'accord de MI sur une cithare 7/7 de Jérusalem et En Calcat, et tous les accords sur un psaltérion 12/8 de Panetti.
- Puis chaque corde est numérotée de 1 (corde grave) à 4 (pour les psaltérions 12/4, les cithares 6/4 ou les kinnors) ou de 1 à 7 (pour les cithares 7/7, les psaltérions 12/7 ou 12/8).

Par exemple : l'accord de DO majeur pour un psaltérion 12/7 :

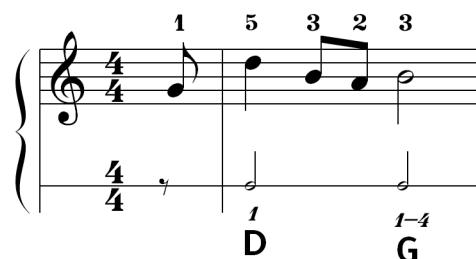
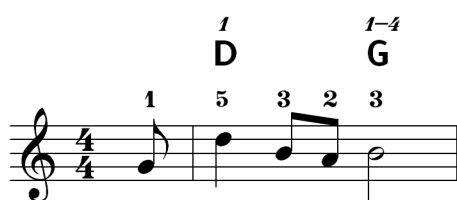
The image shows three musical staves illustrating the fingering for a C major chord on a 12/7 psalterion. Each staff has a treble clef and a bass clef. The first staff shows a scale with a bar over the first string (0) and numbers 1-7 below. The second staff shows a C major chord with a bar over the first string and '4-8' and 'C' below. The third staff shows a C major chord with a bar over the first string and '0-3' and 'C' below.

²² Exigence formulée par Marcel Godard que nous ne devons pas oublier.

Si on adopte le *chiffrage des cordes*, toute nouvelle confusion doit être évitée avec le code du jazz, où la place de l'exposant indique le contenu des notes d'un accord. On peut par conséquent utiliser la place en-dessus ou en-dessous de la lettre de l'accord. L'écriture des chiffres en italique est aussi un moyen de bien distinguer ces deux chiffrages.


Personnellement, le chiffrage des cordes au-dessus de la lettre de l'accord m'apparaît aujourd'hui meilleur pour plusieurs raisons :

- Avec un balayage vertical des yeux, cette indication est vue très rapidement.
- La place au-dessus de l'indication de l'accord ne crée pas de confusion avec le codage de la *théorie des fonctions* qui utilise la place sous la lettre pour indiquer un renversement. Ce système d'analyse me semble très pratique pour analyser une partition et choisir un accompagnement. Il est par conséquent préférable de respecter également la spatialisation de ce code.
- Le chiffrage des accords ne doit pas être confondu avec un doigté pour la main droite. Ce qui peut être facilement le cas, en absence de portée rythmique, tout particulièrement, lorsque les accords sont indiqués au-dessus de la mélodie. Lorsque le chiffrage des cordes se trouve au-dessus de la lettre, toute confusion est d'emblée évitée.




2.1.1. Ecritures d'un premier renversement

Sur un psaltérion 12/7 ou une cithare 7/7, un premier renversement de l'accord de FA peut être joué de plusieurs manières différentes. L'utilisation du chiffrage des cordes permet de spécifier exactement la solution choisie par le compositeur ou l'arrangeur.




Codage du jazz : 1^{er} renversement de FA.

F/A



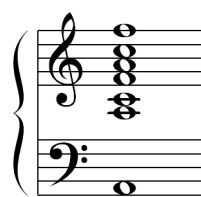
Précis pour 12/7 ou 7/7 : 1^{er} renversement de FA. Seules les cordes aiguës sont jouées.

⁵⁻⁷
F



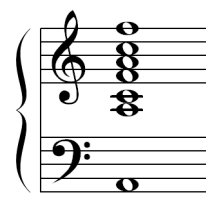
Précis 12/7 ou 7/7 : 1^{er} renversement de FA. Seule la basse est omise.

²⁻⁷
F



Précis pour 12/7 ou 7/7 : 1^{er} renversement de FA. La basse de LA est d'abord jouée, ensuite la basse de FA est omise.

^{1 2-7}
A F




Autre notation dans C&H : 1^{er} renversement de FA. La basse de LA est d'abord jouée, ensuite les cordes plus aiguës de FA sont jouées.

A F▲


2.1.2. Accord de septième et jeu de la septième corde d'un accord

Si on veut uniquement que la septième corde soit jouée, il faut que le chiffre 7 soit clairement distingué d'un accord de septième.



Codage du jazz : accord de DO avec une septième.

C⁷



Codage pour psaltérion 12/7 ou une cithare 7/7 lorsque seule la chantrelle de l'accord de DO doit être jouée.

⁷
C

Avec l'écriture italique et la position du chiffre au-dessus de l'accord, le chiffrage de la corde ne peut pas être confondu avec le code du jazz, mais signifie uniquement une particularité de jeu pour les cithares.

2.2. La portée rythmique

Dans la musique classique et contemporaine, la portée rythmique est utilisée par les percussions à hauteurs indéterminées. Elle possède une seule ligne, lorsqu'elle indique le rythme d'instruments ayant une seule hauteur, comme le tambour. Elle possède deux lignes, pour écrire le rythme d'instruments à deux hauteurs de sons différentes, comme le jeu de deux timbales²³.

Cette portée n'a pas de clé, étant donné que sa fonction n'est pas de donner des informations liées à la hauteur des notes.

La portée rythmique, comme son nom l'indique, donne des informations rythmiques. Par conséquent, elle intègre également **toutes** les données liées à la pulsation et à la métrique d'une pièce. Les barres de mesure ne peuvent donc manquer, faute de quoi, la portée rythmique devient une simple ligne pour écrire des informations à une hauteur précise sur une ligne droite. Elle perd alors son sens²⁴.

Pour les cithares, la portée rythmique est intéressante. Elle permet d'écrire avec précision le rythme – même complexe – du jeu d'un accord, ce que la disposition spatiale du chiffrage des cordes ne permet qu'approximativement.

Avec cette précision d'écriture pour le jeu des accords, la portée rythmique ouvre de nouveaux horizons pour la composition et l'arrangement de pièces. Elle fait également appel à de nouvelles compétences instrumentales pour les citharistes.

2.2.1. Une présentation similaire aux instruments à clavier

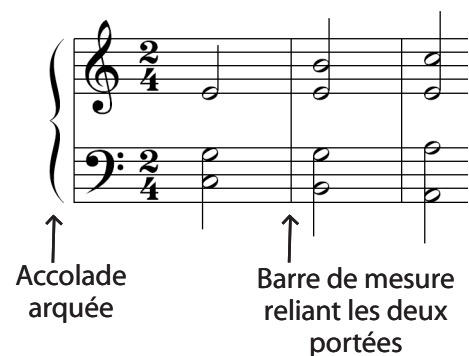
Pour intégrer la portée rythmique à une partition pour les cithares, quelques règles d'écriture doivent être observées.

En raison de la largeur du registre des cithares, l'écriture est similaire à celle du jeu des instruments à claviers, où deux portées sont nécessaires pour écrire toutes les notes du registre de ces instruments.

Bien souvent, la voix de la main droite est écrite sur la portée en clé de SOL, et la voix de la main gauche sur la portée en clé de FA.

Pour exprimer qu'il s'agit d'un seul instrument, les deux portées sont toujours reliées ensemble par les barres de mesures. De plus, une accolade arquée relie encore les deux portées à chaque début de ligne.

Exemple de partition pour un instrument à clavier comme le piano.



23 La portée à cinq lignes est bien sûr aussi utilisée par certains instruments à percussion. La variété de ce groupe instrumental implique aussi une variété de présentation des portées pour s'adapter aux diversités musicales. Il est donc faux de penser que la portée rythmique à une ligne est la seule utilisée pour tous les instruments à percussion.

24 Comme c'est le cas par exemple dans C&H 94 *Le lotus d'or* ou C&H 99 *Noël savoyard*.

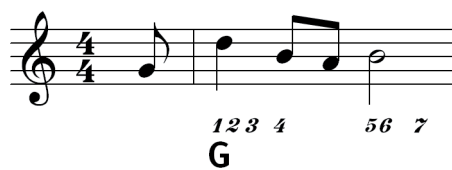
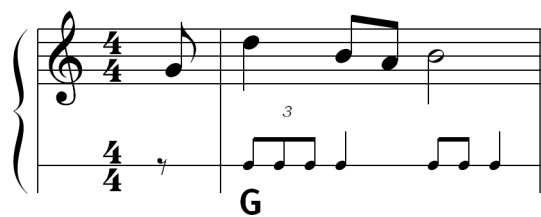
Pour les cithares à accords, la même présentation est nécessaire étant donné que les deux portées sont jouées par le même instrument et le même instrumentiste.

Utilisation et présentation correcte de la portée rythmique.

Erreur de compréhension de la fonction d'une portée rythmique.

2.2.2. Précision de la portée rythmique

Comparons maintenant la présentation d'un motif mélodique où l'accompagnement est écrit sur une portée rythmique avec un rythme précis, et simplement avec un chiffrage des cordes sans utiliser une portée rythmique.



D'emblée, on constate la précision que la portée rythmique est capable de transmettre, sans aucun effort de lecture. Les avantages semblent évidents.

3. Pour conclure

Au fil des siècles, les compositeurs ont développé une grammaire musicale qui offre une grande précision et qui devrait être connue des musiciens qui arrangent ou composent pour la famille des cithares. Ceci afin de s'insérer dans cette longue tradition et d'éviter l'utilisation de symboles qui créent des confusions malheureuses.

Si le code du jazz est celui qui devrait être adopté pour chiffrer généralement les accords, les possibilités instrumentales des cithares nécessitent aussi le développement d'un codage spécifique, simple et lisible. La musique étant en constante évolution, ces symboles s'imposeront dans le temps en fonction de leur efficacité et de leur clarté. Certains ne manqueront pas de disparaître.

Le répertoire des cithares est très récent. Ses accompagnements sont fortement influencés par les chants folkloriques d'où l'instrument est issu. C'est en cherchant à imaginer d'autres possibilités sonores que les nombreuses potentialités des cithares à accords pourront être mises à jour. Un code plus précis devrait en donner les moyens.

Cet article est un essai pour avancer dans cette direction en proposant d'utiliser le chiffrage des cordes et la portée rythmique pour écrire le jeu des accords.

Le chiffrage des cordes pourrait très avantageusement remplacer les *traits et points* illustrant dans certaines partitions les cordes à jouer et à omettre.

La portée rythmique, quant à elle, offre une grande clarté pour écrire des rythmes variés du jeu des accords. Elle devrait stimuler l'imagination des compositeurs et arrangeurs pour donner au jeu des accords un caractère plus polyphonique avec davantage de relief.

Catherine Weidemann

Janvier 2013 -

Complément pied-de-page 16, page 12 : mai 2013

www.psalterion.info

Le chiffrage des accords pour les cithares : sommaire

| | |
|--|----|
| Préambule | 1 |
| 1. Panorama des différents chiffrages d'accords | 3 |
| 1.1. La basse chiffrée – historique | 3 |
| 1.2. Le principe de la basse chiffrée | 4 |
| 1.3. Le chiffrage des accords dans la musique d'aujourd'hui | 5 |
| 1.4. Le code des accords dans le jazz | 6 |
| 1.4.1. Avantages du code du jazz | 7 |
| 1.5. Le chiffrage des accords pour l'analyse de l'harmonie | 8 |
| 1.5.1. La théorie des degrés | 9 |
| 1.5.2. La théorie des fonctions | 10 |
| 1.6. Distinguer ces différents codes | 11 |
| 1.7. Des confusions entre deux systèmes | 12 |
| 1.7.1. Le chiffre 6 dans la basse continue et dans le jazz | 12 |
| 1.7.2. Erreur de chiffrage pour l'accord de sixte ou 1 ^{er} renversement | 12 |
| 1.7.3. Erreur de chiffrage pour l'accord de quarte et sixte ou 2 ^{ème} renversement | 13 |
| 1.7.4. Le signe / pour le renversement ne signifie pas + | 14 |
| 1.8. Quel code utiliser pour les cithares ? | 15 |
| 1.9. Encore un autre code pour définir le mode | 16 |
| 2. Propositions de codage pour la famille des cithares | 17 |
| 2.1. Le chiffrage des cordes d'un accord | 17 |
| 2.1.1. Ecritures d'un premier renversement | 19 |
| 2.1.2. Accord de septième et jeu de la septième corde d'un accord | 19 |
| 2.2. La portée rythmique | 20 |
| 2.2.1. Une présentation similaire aux instruments à clavier | 20 |
| 2.2.2. Précision de la portée rythmique | 21 |
| 3. Pour conclure | 23 |