

Les sept modes diatoniques et leurs transpositions

Version : juin 2013

Catherine Weidemann

Présentation

La musique modale fait partie du répertoire religieux actuel en langue française, avec des hymnes, antiennes, répons, etc... très beaux et profonds, mais qui, parfois et pour certains, ne sont faciles ni à chanter ni à accompagner.

Cet article cherche à expliquer, dans un langage simple et imagé, ce qu'est un mode, comment est-il construit, quels sont les changements qui apparaissent lors de transpositions.

Pour chanter avec davantage de sécurité, ou pour accompagner ce répertoire en faisant ressortir les caractéristiques modales de la mélodie, il est important de distinguer les modes et de les identifier avec leur tonique¹.

Tonal et modal

Nos oreilles sont habituées aux mélodies tonales, autant majeures que mineures. Les accords qui accompagnent ces mélodies sont bien connus et ont fait l'objet de nombreux traités.

Dans notre culture occidentale, les mélodies modales sont proches du *plain-chant*, appelé aussi *chant grégorien*. Elles sont parfois curieuses ou inattendues pour nos oreilles. Il n'y a pas une grande littérature qui parle des successions d'accords typiquement modales pour accompagner ces mélodies. Car dans notre culture européenne, le répertoire modal est étroitement lié au développement de la polyphonie entre le Moyen-Âge et la Renaissance. L'art est alors celui de bien combiner les voix mélodiques entre elles, ce qui s'appelle le *contrepoint*.

¹ La *tonique* est la première note d'une gamme. Elle donne son nom à la tonalité ou au mode (*Larousse de la musique*, 1982, Librairie Larousse, Paris, Tome 2, p. 1563).

À partir de l'époque baroque (soit environ à partir de 1600), le mode majeur et mineur (DO et LA) sont devenus prédominants. Les cinq autres modes disparaissent de la musique classique. Les mélodies sont dites *accompagnées*. Leurs accords s'enchaînent selon des règles précises. On parle alors de *système tonal*.

Au début du XX^{ème} siècle, les modes redeviennent une source d'inspiration pour des compositeurs comme Debussy, Messiaen, etc. Le chant grégorien fait aussi l'objet d'un renouveau important, initié par l'abbaye de Solesmes (déjà à partir de 1840). Aujourd'hui, les modes sont présents dans les musiques religieuses actuelles, mais également dans le jazz, le rock, la chanson française, etc.

1. Les 7 modes diatoniques

À partir d'une gamme diatonique², **sept modes**³ peuvent être construits : les modes de DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA et SI.

Chaque mode peut être assimilé à un paysage particulier, reconnaissable et différent des autres. Visuellement, on distingue sans aucune difficulté le paysage d'un désert avec celui d'une forêt amazonienne, d'un glacier, d'une plage avec des palmiers, d'une grande ville, etc. Avec un peu d'habitude, les modes peuvent aussi être distingués les uns des autres.

Chaque mode a un caractère particulier. En ce sens, on pourrait comparer les sept modes aux sept nains du conte de Blanche-neige, où chacun réagit différemment en fonction des particularités de sa personnalité. Dans le chant grégorien, on a beaucoup parlé de *l'éthos* des modes pour tenter de les distinguer en fonction de leurs caractères.

Pour chaque mode, on peut aussi visualiser une couleur particulière pour mieux les distinguer entre eux. Les sept couleurs de l'arc-en-ciel pourraient-elles permettre cette distinction en mettant en évidence les caractéristiques propres à chaque mode ?



2 Une gamme est *diatonique* lorsque ses notes ont toutes un nom différent **et** qu'elles sont toutes sans altération.

3 Cet article se restreint à la compréhension des 7 modes diatoniques. Il existe cependant une grande quantité de modes différents (modes grégoriens, modes pentatoniques, modes grecs, modes syro-maronites, modes hindous, etc.). Chacun possède des spécificités particulières.

1.1. Architecture des modes

Sur la portée, les notes se succèdent les unes à la suite des autres sans montrer, **graphiquement**, que les *intervalles*⁴ entre les notes ne sont pas tous identiques.

Il faut savoir que les demi-tons se trouvent entre les notes MI et FA, ainsi que SI et DO. Entre les autres notes, il y a des tons.



Les sept modes diatoniques n'ont pas d'altération. Chacun est construit selon une autre architecture, c'est à dire une autre succession de tons et demi-tons. Cette répartition particulière des tons et des demi-tons caractérise les modes et permet de les distinguer entre eux.

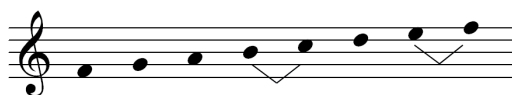
Mode de RÉ



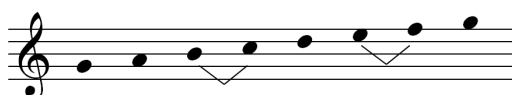
Mode de MI



Mode de FA



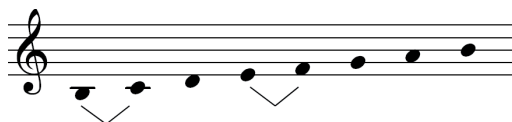
Mode de SOL



Mode de LA



Mode de SI



4 Un intervalle correspond à une certaine distance entre deux notes. Dans notre système musical occidental, le demi-ton est la plus petite unité de mesure entre deux notes. Tout comme un mètre ou un centimètre correspond à une certaine distance entre deux points, le ton est une unité d'intervalle. Le demi-ton est donc, comme son nom l'indique, la moitié d'un ton.

Modes diatoniques – Architecture – Place des demi-tons						
Mode DO	Mode RÉ	Mode MI	Mode FA	Mode SOL	Mode LA	Mode SI
3-4 + 7-8	2-3 + 6-7	1-2 + 5-6	4-5 + 7-8	3-4 + 6-7	2-3 + 5-6	1-2 + 4-5
SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI
LA	LA	LA	LA	LA	LA	LA
SOL	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL
FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA
MI	MI	MI	MI	MI	MI	MI
RÉ	RÉ	RÉ	RÉ	RÉ	RÉ	RÉ
DO	DO	DO	DO	DO	DO	DO
SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI
LA	LA	LA	LA	LA	LA	LA
SOL	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL
FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA
MI	MI	MI	MI	MI	MI	MI
RE	RÉ	RÉ	RÉ	RÉ	RÉ	RÉ
DO	DO	DO	DO	DO	DO	DO

1.2. Regrouper les modes

Pour distinguer les modes entre eux, il faut tout d'abord reconnaître ce qu'ils ont en commun pour ensuite les regrouper.

Un premier critère de distinction est la différence fondamentale entre majeur et mineur qui se base sur le premier intervalle de tierce.

En DO majeur, la tierce DO-MI est majeure. Elle est grande avec un intervalle de deux tons. Le mode majeur est lumineux.

En LA mineur, la tierce LA-DO est mineure. Elle est petite avec un intervalle de un ton et demi. Le mode mineur est plus sombre et profond.

Qu'en est-il des autres modes ?

Dans le mode de RÉ, la première tierce RÉ-FA est mineure avec un intervalle d'un ton et demi. Le mode de RÉ appartient donc au groupe des modes de type mineur.

Dans le mode de MI, la première tierce MI-SOL est mineure avec un intervalle d'un ton et demi. Le mode de MI appartient donc au groupe des modes de type mineur.

Dans le mode de FA, la première tierce FA-LA est majeure avec un intervalle de deux tons. Le mode de FA appartient donc au groupe des modes de type majeur.

Dans le mode de SOL, la première tierce SOL-SI est majeure avec un intervalle de deux tons. Le mode de SOL appartient donc au groupe des modes de type majeur.

Dans le mode de SI, la première tierce SI-RÉ est mineure avec un intervalle d'un ton et demi. Le mode de SI appartient donc au groupe des modes de type mineur.

➡ Les modes de DO, FA et SOL ont une première tierce majeure et appartiennent par conséquent au groupe des modes de *type majeur*.

Le mode majeur est plus lumineux que le mode mineur. Ses couleurs sont chaudes. L'arc en ciel contient une progression avec trois couleurs chaudes entre le rouge, l'orange et le jaune.

➡ Les modes de RÉ, MI, LA et SI ont une première tierce mineure et appartiennent par conséquent au groupe des modes de *type mineur*.

Le mode mineur est plus sombre que le mode majeur. Ses couleurs sont froides. L'arc en ciel contient une progression avec quatre couleurs froides entre le vert, le bleu, le violet et l'indigo.

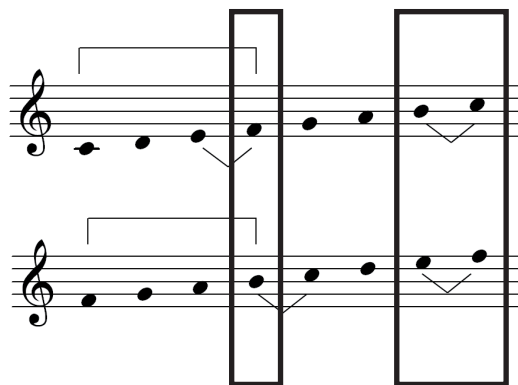


2. Les modes de type majeur

Pour distinguer les trois modes de type majeur entre eux, il faut analyser leurs différences architecturales, c'est à dire comparer la place de leurs demi-tons donnant lieu à d'autres intervalles.

2.1. Le mode de DO et FA

En comparant le mode de FA et DO, on constate :



⇒ Le demi-ton entre 7-8 est commun aux deux modes. Par ce demi-ton, le mode de FA a par conséquent une parenté avec le mode de DO.

⇒ Le mode de FA a trois tons successifs (triton) entre FA et SI. Le mode de DO a un demi-ton entre la troisième et la quatrième note. La quarte DO-FA et la quarte FA-SI n'ont donc pas la même grandeur.

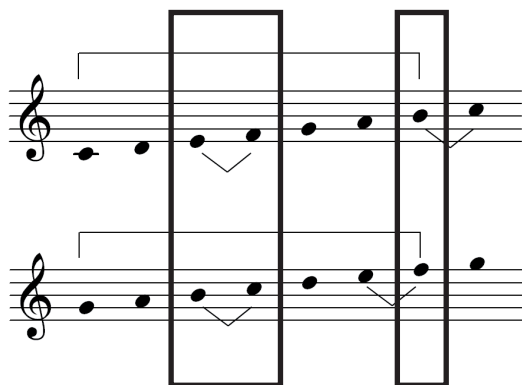
- La quarte DO-FA est consonante et stable : en écoutant cet intervalle, on n'attend pas une autre note, mais on peut rester sur ces deux notes. Cette quarte est dite *juste*.
- La quarte FA-SI avec le triton est dissonante et instable : en écoutant cet intervalle, on attend une autre note pour résoudre la tension de cet intervalle. Cette quarte est dite *augmentée*. Sa tension ajoute de la luminosité⁵.

- ➡ C'est donc la quarte qui distingue les deux modes :
Le mode de DO a une quarte *juste*.
Le mode de FA a une quarte *augmentée*.

5 Dans les partitions en mode de FA, la quarte est souvent altérée pour résoudre le triton

2.2 Le mode de DO et SOL

En comparant le mode de DO et SOL, on constate :



⇒ Le demi-ton entre 3-4 est commun aux modes de DO et SOL. Par ce demi-ton, le mode de SOL a par conséquent une parenté avec le mode de DO.

⇒ Le mode de SOL a une septième ayant deux demi-tons entre la 1^{ère} et la 7^{ème} note. Le mode de DO a une septième avec uniquement un demi-ton entre la 1^{ère} et la 7^{ème} note. L'intervalle de septième n'est par conséquent pas identique.

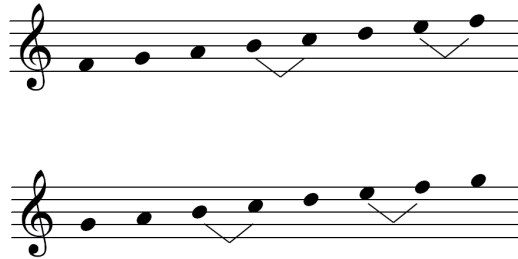
- La septième est majeure (grande) dans le mode de DO.
- Elle est mineure (petite) dans le mode de SOL.
- La septième mineure est plus sombre que la septième majeure. Par conséquent, le mode de SOL est plus sombre que le mode de DO⁶.

➡ C'est donc la septième qui distingue les deux modes :
Le mode de DO a une septième *majeure*.
Le mode de SOL a une septième *mineure*.

6 On peut aussi trouver la même caractéristique en parlant de la sensible. La sensible est la note en descendant juste avant la tonique uniquement lorsqu'il y a un demi-ton entre le septième degré et la tonique. En ce cas, la sensible cherche à se résoudre sur la tonique DO et ajoute de la luminosité. Le mode de SOL n'a donc pas de sensible.

2.3 Le mode de FA et SOL

En comparant le mode de FA et SOL, on constate :



⇒ Les deux modes n'ont aucun demi-ton commun. Il n'ont par conséquent pas de lien de parenté l'un avec l'autre, même si chacun est de type majeur.

2.4. Parentés entre les modes de type majeur

Lorsque deux modes ont un lien de parenté avec un demi-ton commun, il est courant de voir dans les partitions :

- des passages de l'un à l'autre, par exemple entre l'antienne et le ton du psaume.
- la présence d'altérations accidentelles dans la partition. Cette altération altère la note différente entre les deux modes, c'est à dire la quarte (mode de FA) et la septième (mode de SOL). Le compositeur joue alors avec la couleur de l'autre mode, comme un *peintre des sons*, pour être plus proche du texte ou exprimer des sentiments.

- ➡ Le mode de FA a une parenté avec le mode de DO :
La quarte peut être parfois altérée, ce qui le rapproche du mode de DO.
- ➡ Le mode de SOL a une parenté avec le mode de DO :
La septième peut être parfois altérée, ce qui le rapproche du mode de DO.

2.5. Les couleurs des 3 modes de type majeur

En fonction de la place de leurs demi-tons donnant lieu à d'autres intervalles :

- ➡ Le mode de FA est plus lumineux que le mode de DO
- ➡ Le mode de SOL est plus sombre que le mode de DO.

En cherchant à ordonner les modes selon leurs luminosités :

- ➡ Le mode de FA est donc le plus lumineux et
- ➡ Le mode de SOL le plus sombre.

En conservant les couleurs de l'arc en ciel, on peut donc les ordonner ainsi

Architecture – Place des demi-tons						
				3-4 + 6-7	3-4 + 7-8	4-5 + 7-8
				Majeur sombre Particularité : 7ème mineure	Mode Majeur	Majeur lumineux Particularité : Quarte aug.
				SOL	DO	FA
Modes groupe mineur Tierce mineure RÉ, MI, LA, SI				Modes groupe majeur Tierce majeure		

Dans ce groupe des modes à caractère majeur, **seul le mode de DO appartient au système tonal et peut être nommé DO majeur**. Dans le langage tonal, on dit que la tonalité est en DO majeur. Dans le langage modal, on dit que la mélodie est en mode de DO-*do*⁷.

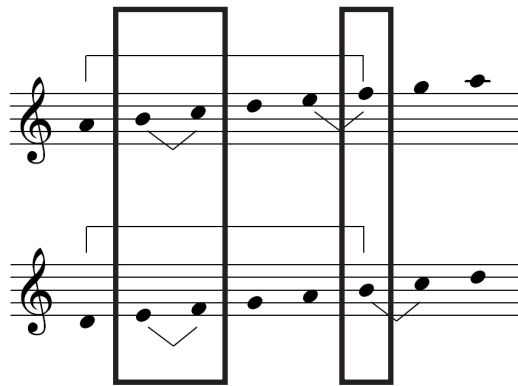
⁷ Dans *Chantons l'Office*, J. Gelineau parle de mode d'UT et pas de DO, en faisant référence à l'ancienne dénomination. Par ce petit détail, il transmet sans doute sa préférence pour une harmonisation davantage modale que tonale du mode d'UT, par exemple en utilisant davantage la cadence plagale par la sous-dominante (autant par le IV que le II degré) et en évitant la cadence parfaite par la dominante.

3. Les modes de type mineur

Pour distinguer les quatre modes de type mineur entre eux, il faut également analyser leurs différences architecturales, c'est à dire comparer la place de leurs demi-tons donnant lieu à d'autres intervalles.

3.1. Le mode de LA et RÉ

En comparant le mode de LA et RÉ, on constate :



⇒ Le demi-ton entre 2-3 est commun aux deux modes. Par ce demi-ton, le mode de RÉ a une parenté avec le mode de LA.

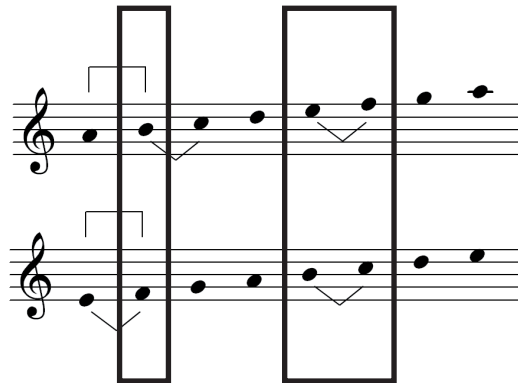
⇒ Le mode de LA a une sixte ayant deux demi-tons entre la 1^{ère} et la 6^{ème} note. Le mode de RÉ a une sixte avec uniquement un demi-ton entre la 1^{ère} et la 6^{ème} note. L'intervalle de sixte n'est par conséquent pas identique.

- La sixte est majeure (grande) dans le mode de RÉ.
- Elle est mineure (petite) dans le mode de LA.
- La sixte mineure est plus sombre que la sixte majeure. Par conséquent, le mode de LA est plus sombre que le mode de RÉ.

- ➡ C'est donc la sixte qui distingue les deux modes :
Le mode de RÉ a une sixte *majeure*.
Le mode de LA a une sixte *mineure*.

3.2. Le mode de LA et MI

En comparant le mode de LA et MI, on constate :



⇒ Le demi-ton entre 5-6 est commun aux deux modes. Le mode de MI a par conséquent une parenté avec le mode de LA.

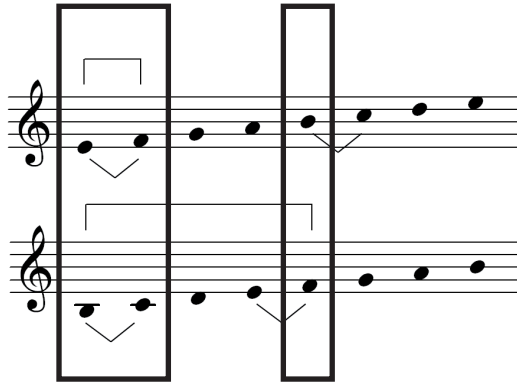
⇒ Le mode de MI a une seconde mineure, soit un demi-ton entre la 1^{ère} et la 2^{ème} note. Le mode de LA a une seconde majeure avec un ton entre la 1^{ère} et la 2^{ème} note. L'intervalle de seconde n'est par conséquent pas identique.

- La seconde est majeure (grande, 1 ton) dans le mode de LA.
- Elle est mineure (petite, un demi-ton) dans le mode de MI.
- La seconde mineure est plus sombre que la seconde majeure. Par conséquent, le mode de MI est plus sombre que le mode de LA.

➡ C'est donc la seconde qui distingue les deux modes :
Le mode de LA a une seconde *majeure*.
Le mode de MI a une seconde *mineure*.

3.3. Le mode de MI et SI

En comparant le mode de MI et SI, on constate :



⇒ Le demi-ton entre 1-2 est commun aux deux modes. Le mode de MI a par conséquent une parenté avec le mode de SI.

⇒ Le mode de SI a deux demi-tons entre sa tonique et sa quinte. Le mode de MI a un seul demi-ton entre sa tonique et sa quinte. La quinte SI-FA et la quinte MI-SI n'ont donc pas la même grandeur.

- La quinte SI-FA est plus petite. Elle est dissonante et instable : en écoutant cet intervalle, on attend une autre note pour résoudre la tension de cet intervalle. Cette quinte est dite *diminuée*. Sa tension ajoute de l'obscurité⁸.

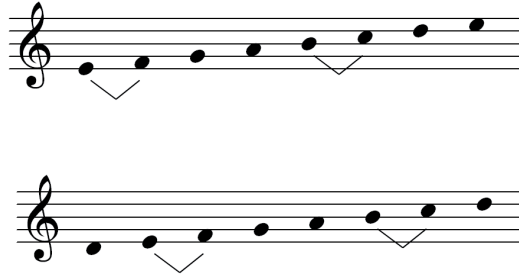
- La quinte MI-SI est consonante et stable : en l'écoutant, on n'attend pas une autre note, mais on peut rester sur ces deux notes. Cette quinte est dite *juste*.

➡ C'est donc la quinte qui distingue les deux modes :
 Le mode de MI a une quinte *juste*.
 Le mode de SI a une quinte *diminuée*.

⁸ En mode de SI, l'accord de tonique est donc diminuée. Or, une tonalité ne peut s'installer sur un intervalle instable. C'est pour cette raison que la tonique est souvent *déplacée* sur l'accord de MI.

3.4. Le mode de MI et RÉ

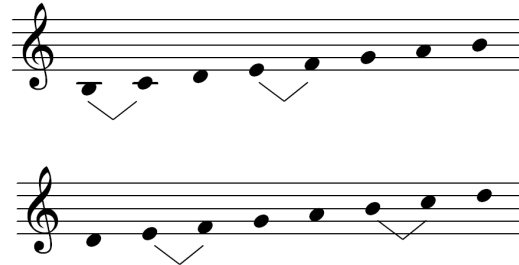
En comparant le mode de MI et RÉ, on constate :



⇒ Les deux modes n'ont aucun demi-ton commun. Il n'ont par conséquent pas de lien de parenté l'un avec l'autre, même si chacun est de type mineur.

3.5. Le mode de SI et RÉ

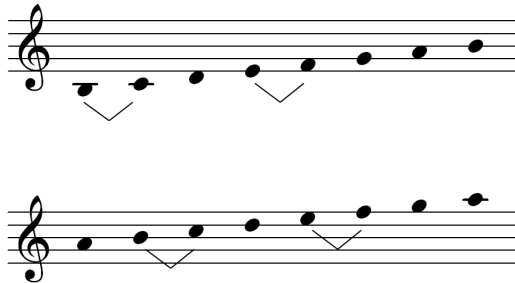
En comparant le mode de SI et RÉ, on constate :



⇒ Les deux modes n'ont aucun demi-ton commun. Il n'ont par conséquent pas de lien de parenté l'un avec l'autre, même si chacun est de type mineur.

3.6. Le mode de SI et de LA

En comparant le mode de SI et LA, on constate :



⇒ Les deux modes n'ont aucun demi-ton commun. Il n'ont par conséquent pas de lien de parenté, même si chacun est de type mineur.

3.7. Parentés des modes de type mineur

Lorsque deux modes ont un lien de parenté par un demi-ton commun, il est courant de voir dans les partitions :

- des passages de l'un à l'autre, par exemple entre l'antienne et le ton du psaume.
- la présence d'altérations accidentelles dans la partition. Cette altération altère la note différente entre les deux modes.

- ➡ Le mode de RÉ a une parenté avec le mode de LA :
La sixte est parfois altérée. Lorsque la sixte est altérée dans le mode de RÉ, cette altération le rapproche du mode de LA. Lorsque la sixte est altérée dans le mode de LA, cette altération le rapproche du mode de RÉ.
- ➡ Le mode de MI a une parenté avec le mode de LA :
La seconde du mode de Mi est parfois altérée, ce qui le rapproche du mode de LA.
- ➡ Le mode de SI a une parenté avec le mode de MI :
La quinte du mode de SI est presque toujours altérée, ce qui le rapproche du mode de MI.

3.8. Les couleurs des 4 modes de type mineur

En fonction de la place de leurs demi-tons donnant lieu à d'autres intervalles :

- ➡ Le mode de RÉ est plus lumineux que le mode de LA
- ➡ Le mode de MI est plus sombre que le mode de LA.
- ➡ Le mode de SI est plus sombre que le mode de MI.

En ordonnant les modes selon leurs luminosités, et en conservant les couleurs de l'arc en ciel, on obtient la répartition suivante :

Architecture – Place des demi-tons						
1-2 + 4-5	1-2 + 5-6	2-3 + 5-6	2-3 + 6-7	3-4 + 6-7	3-4 + 7-8	4-5 + 7-8
Hyper mineur Très sombre Particularité : Quinte dim.	Mineur sombre Particularité : Seconde min.	Mode Mineur	Mineur lumineux Particularité : Sixte maj.	Majeur sombre Particularité : Septième min.	Mode Majeur	Majeur lumineux Particularité : Quarte aug.
SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA
Modes groupe mineur Tierce mineure Modes : RÉ, MI, LA, SI				Modes groupe majeur Tierce majeure Modes : FA, DO, SOL		

Dans le groupe des modes à caractère mineur, **seul le mode de LA appartient au système tonal et peut être nommé LA mineur**. Dans le langage tonal, on dit que la tonalité est en LA mineur. Dans le langage modal, on dit que la mélodie est en mode de LA-*la*⁹.

9 Dans le système tonal, le mode de LA a continué d'évoluer. On distingue aujourd'hui le *mode mineur naturel* correspondant au mode de LA diatonique, le *mode mineur harmonique et mélodique*. Ce sont des cas particuliers qui sortent du cadre des modes diatoniques.

3. La transposition des modes

On transpose une mélodie, chaque fois qu'elle est difficile à chanter, parce qu'elle est trop haute ou trop basse pour notre voix. Transposer est donc équivalent à déplacer un bloc de notes plus haut ou plus bas sur l'échelle des sons. Par conséquent, une transposition ne change ni l'architecture, ni le caractère du mode, ni sa couleur. Elle le déplace simplement à un autre endroit.

On peut comparer la transposition à un immeuble de 12 étages (12 demi-tons). L'architecture des appartements reste strictement identique, quel que soit l'étage. La place des fenêtres, des portes, des canalisations, etc... tout est construit selon le même plan de bas en haut de l'immeuble.

Pour un mode, la transposition ne modifie pas son architecture mélodique, c'est à dire que la répartition de ses tons et demi-tons reste identique, quelle que soit la hauteur où le mode se trouve.

Un mode transposé conserve aussi son caractère. C'est comme si un des sept nains travaille au jardin ou dans la forêt. Quel que soit le lieu où il se trouve, ses traits de caractères restent identiques.

Un mode transposé conserve donc aussi sa couleur.

RÉ	MI
DO	RÉ
SI	DO #
LA	SI
SOL	LA
FA	SOL
MI	FA #
RÉ	MI

3.1. Transpositions et altérations

C'est grâce aux altérations qu'un mode transposé peut conserver son architecture mélodique (la place de ses tons et demi-tons). Le dièse hausse la note d'un demi-ton. Le bémol abaisse la note d'un demi-ton.

Il est ainsi possible de commencer chaque mode par n'importe quelle note en ajoutant les altérations nécessaires. Cette première note devient toujours la nouvelle *tonique* qui donne son nom à la transposition.

En France pour un certain nombre d'antiennes, une indication modale est présentée selon le schéma suivant : le mode est en majuscule, la transposition en minuscule et en italique. Un petit trait sépare le mode de la tonique. Par exemple :

RÉ-*mi* doit être compris comme une mélodie en mode de RÉ (demi-tons entre 2-3 et 6-7) transposée en MI. La tonique est donc MI (cf. tableau ci-contre). Deux dièses sont nécessaires pour conserver l'architecture du mode de RÉ.

SOL	MI
FA	RÉ
MI	DO #
RÉ	SI
DO	LA
SI	SOL #
LA	FA #
SOL	MI

L'indication modale SOL-*mi* doit être comprise comme une mélodie en mode de SOL (demi-tons entre 3-4 et 6-7) transposée en MI. La tonique est donc MI. Trois dièses sont nécessaires pour conserver l'architecture du mode de SOL.

MI-*do* doit être comprise comme une mélodie en mode de MI (demi-tons entre 1-2 et 5-6) transposée en DO. La tonique est donc DO.

DO-*mi* doit être comprise comme une mélodie en mode de DO (demi-tons entre 3-4 et 7-8) transposée en MI. La tonique est donc MI. En ce cas, il s'agit donc d'une mélodie en MI majeur.

Dans le système modal comme dans le système tonal,

- ⇒ le nombre des altérations se trouvant à la clé est un des éléments qui permet d'identifier une transposition dans un mode donné.
- ⇒ Les altérations se trouvant à la clé altèrent toutes les notes quelles que soient leurs hauteurs sur la portée.
- ⇒ Les dièses et les bémols apparaissent à la clé selon le même ordre précis, toujours identique.

4. Les altérations à la clé

Dans une partition, les altérations nécessaires pour conserver l'architecture des modes se placent toujours à la clé. Elles constituent l'*armure* ou l'*armature* du morceau.

L'*armure* donne ainsi les altérations constitutives du morceau qui altèrent toutes les notes, quelles que soient leurs hauteurs, du début à la fin du morceau.

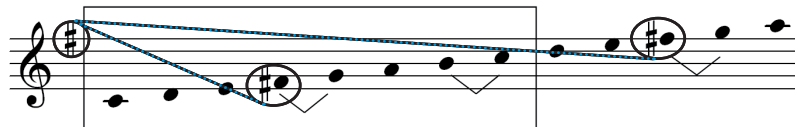
Dans les partitions tonales, une certaine armure implique toujours deux possibilités : l'une est majeure, l'autre est mineure. Avec des partitions modales, une même armure implique sept possibilités. Le décodage doit par conséquent être beaucoup plus fin.

4.1. Avec 1 dièse à la clé

Lorsqu'il y a un dièse à la clé, il se trouve toujours devant la note FA. Toutes les notes FA sont donc diésées, quelles que soient leurs hauteurs sur la portée.

La place de la tonique détermine la transposition du mode en fonction de la succession des tons et des demi-tons avec un FA dièse.

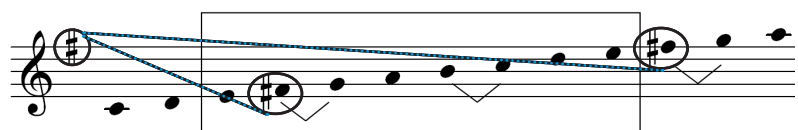
En mettant la tonique sur la note DO, les demi-tons se placent entre les 4-5 et 7-8 notes. Cette répartition des demi-tons correspond au mode de FA. Il s'agit donc du mode de FA transposé en DO : FA-*do*.



En mettant la tonique sur la note RÉ, les demi-tons se placent entre les 3-4 et 6-7 notes. Cette répartition des demi-tons correspond au mode de SOL. Il s'agit donc du mode de SOL transposé en RÉ : SOL-*ré*.



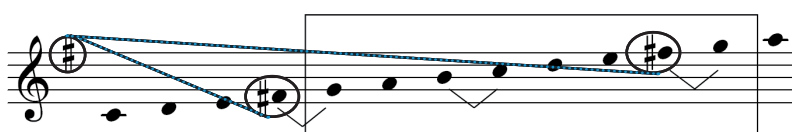
En mettant la tonique sur la note MI, les demi-tons se placent entre les 2-3 et 5-6 notes. Cette répartition des demi-tons correspond au mode de LA. Il s'agit donc du mode de LA transposé en MI : LA-*mi*. On peut aussi dire qu'il s'agit de mi mineur.



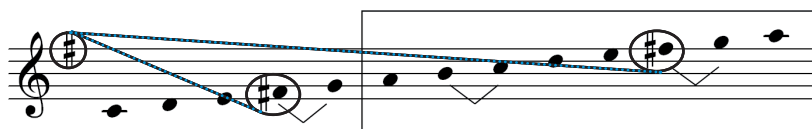
En mettant la tonique sur la note FA dièse, les demi-tons se placent entre les 1-2 et 4-5 notes. Cette répartition des demi-tons correspond au mode de SI. Il s'agit donc du mode de SI transposé en FA \sharp : SI-*fa* \sharp .



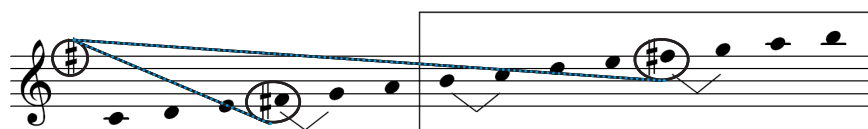
En mettant la tonique sur la note SOL, les demi-tons se placent entre les 3-4 et 7-8 notes. Cette répartition des demi-tons correspond au mode de DO. Il s'agit donc du mode de DO transposé en SOL : DO-*sol*. On peut aussi dire qu'il s'agit de SOL majeur.



En mettant la tonique sur la note LA, les demi-tons se placent entre les 2-3 et 6-7 notes. Cette répartition des demi-tons correspond au mode de RÉ. Il s'agit donc du mode de RÉ transposé en LA : RÉ-*la*.



En mettant la tonique sur la note SI, les demi-tons se placent entre les 1-2 et 5-6 notes. Cette répartition des demi-tons correspond au mode de MI. Il s'agit donc du mode de MI transposé en SI : MI-*si*.



Dans une partition, ce dièse se trouve toujours uniquement à *la clé*. Il constitue l'*armure* ou l'*armature* du mode. Dans la musique modale, comme il y a toujours 7 possibilités, l'armure est une indication indispensable mais insuffisante à elle seule pour déterminer le mode.

5. Ordre d'apparition des dièses et des bémols

Que ce soit dans le système tonal ou avec les 7 modes diatoniques :

- ⇒ Les dièses et les bémols apparaissent dans un ordre très précis et s'ajoutent les uns à la suite des autres.
- ⇒ L'ordre des dièses est exactement l'inverse de l'ordre des bémols.
- ⇒ En connaissant cet ordre d'apparition des altérations, elles sont reconnaissables en un coup d'oeil. Leur nombre indique automatiquement lesquelles sont présentes.

En lisant les 7 modes diatoniques de droite à gauche, on obtient l'ordre des dièses : FA, DO, SOL, RÉ, LA, MI, SI. Lorsque quatre dièses se trouvent à la clé, ce sont toujours les quatre premiers en partant de la droite.

En lisant les 7 modes diatoniques de gauche à droite, on obtient l'ordre des bémols : SI, MI, LA, RÉ, SOL, DO, FA. Quand quatre bémols se trouvent à la clé, ce sont toujours les quatre premiers en partant de la gauche.



Pour repérer la transposition d'un mode en fonction de l'armure, il est plus facile de s'orienter à partir d'un tableau.

4. Tableau des altérations

À partir de la ligne 1, ce tableau présente les transpositions modales en fonction des altérations à la clé. Dans les cases, la note indiquée correspond toujours à la tonique du mode transposé. Dans chaque colonne, le mode est toujours indiqué par sa couleur ainsi que par son nom dans la ligne 0, lorsqu'il n'y a aucune altération.

Tableau des modes en fonction des altérations								
Colonne	1	2	3	4	5	6	7	
	Modes groupe mineur Tierce mineure				Modes groupe majeur Tierce majeure			
Place demi-tons	1-2 + 4-5	1-2 + 5-6	2-3 + 5-6	2-3 + 6-7	3-4 + 6-7	3-4 + 7-8	4-5 + 7-8	
Armure	Hyper mineur Très sombre Particularité : Quinte dim	Mineur sombre Particularité : Seconde min.	Mode Mineur	Mineur lumineux Particularité : Sixte maj.	Majeur sombre Particularité : Septième min	Mode Majeur	Majeur lumineux Particularité : Quarte aug	Ligne
0	SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA	0
TRANSPPOSITIONS								
Ordre des dièses : FA DO SOL RÉ LA MI SI								Ligne
1 #	FA #	SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	1
2 #	DO #	FA #	SI	MI	LA	RE	SOL	2
3 #	SOL #	DO #	FA #	SI	MI	LA	RE	3
4 #	RÉ #	SOL #	DO #	FA #	SI	MI	LA	4
5 #	LA #	RÉ #	SOL #	DO #	FA #	SI	MI	5
Ordre des bémols : SI MI LA RÉ SOL DO FA								Ligne
1 b	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA	SI b	6
2 b	LA	RÉ	SOL	DO	FA	SI b	MI b	7
3 b	RÉ	SOL	DO	FA	SI b	MI b	LA b	8
4 b	SOL	DO	FA	SI b	MI b	LA b	RÉ b	9
5 b	DO	FA	SI b	MI b	LA b	RÉ b	SOL b	10

4.1. Situations concrètes

Situation 1 : Trouver le mode d'une mélodie

Position du problème

- La mélodie a 3 bémols à la clé.
- La tonique est la note FA.
- Quel est le mode de cette mélodie ?

Lecture

- Dans la ligne 8 se trouvent toutes les transpositions avec 3 bémols.
- Dans cette ligne et dans la colonne verte (4) est indiquée la transposition en FA.
- En restant dans cette colonne, dans la ligne en haut du tableau (0) se trouve l'indication du mode de RÉ.

⇒ C'est donc une mélodie en mode de RÉ transposée en FA (RÉ-*fa*).

Situation 2 : Trouver la tonique d'une mélodie transposée

Position du problème

- Le mode de SOL est indiqué.
- La mélodie a 1 bémol à la clé.
- Quelle est la transposition du mode ?

Lecture

- Le mode de SOL et ses transpositions sont dans la colonne jaune (5).
- Les transpositions avec 1 bémol se trouvent dans la ligne 6.
- À l'intersection de la colonne 5 avec la ligne 6, est indiquée la transposition en DO.

⇒ La mélodie en mode de SOL est transposée en DO (SOL-*do*).
La tonique est donc la note DO.

5. Tableau pour la transposition

Pour ceux qui doivent transposer, les deux tableaux ci-dessous peuvent être pratiques. Ils présentent les transpositions par demi-ton en montant et en descendant à partir du DO au centre. Il est ainsi très facile de trouver la nouvelle tonique et le nombre d'altérations.

	Colonne	1	2	3	4	5	6	7	Ligne
↑	6 #	MI #	LA #	RE #	SOL #	DO #	FA #	SI	0
	1 b	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA	SI b	5
	4 #	RE #	SOL #	DO #	FA #	SI	MI	LA	4
	3 b	RÉ	SOL	DO	FA	SI b	MI b	LA b	3
	2 #	DO #	FA #	SI	MI	LA	RE	SOL	2
	5 b	DO	FA	SI b	MI b	LA b	RE b	SOL b	1
	0	SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA	0
	Armure	Depuis le mode diatonique en montant							

	Armure	Depuis le mode diatonique en descendant							Ligne
↓	0	SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA	0
	5 #	LA #	RÉ #	SOL #	DO #	FA #	SI	MI	-1
	2 b	LA	RÉ	SOL	DO	FA	SI b	MI b	-2
	3 #	SOL #	DO #	FA #	SI	MI	LA	RÉ	-3
	4 b	SOL	DO	FA	SI b	MI b	LA b	RÉ b	-4
	1 #	FA #	SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	-5
	6 b	FA	SI b	MI b	LA b	RÉ b	SOL b	SI	-6
		Colonne	1	2	3	4	5	6	7

5.1 Situations concrètes

Situation 3 : Transposer une mélodie et trouver la nouvelle armure

Position du problème

- La mélodie n'a pas d'altération.
- Elle est en mode de FA.
- Il faut monter cette mélodie d'un ton.
- Quelle est la nouvelle armure ?

Lecture

- Le mode de FA et ses transpositions sont indiqués dans la colonne rouge (7).
- Pour monter la mélodie, les transpositions se trouvent dans le tableau du haut.
- Pour monter d'un ton, la nouvelle tonique se trouve 2 lignes plus haut (2 demi-tons). Dans cette case se trouve l'indication d'une transposition en SOL (ligne 2).
- Dans cette ligne 2 et dans la colonne des armures : 2 dièses sont nécessaires pour conserver l'architecture du mode.

⇒ En transposant la mélodie en SOL (FA-*sol*), il faut ajouter 2 dièses à la clé.

Situation 4 : Transposer d'un demi-ton

Position du problème

- La mélodie est juste un peu trop haute.
- Elle est en mode de SOL-*la*.
- Il faut la descendre d'un demi-ton.
- Quelle est la nouvelle armure ?

Lecture

- Le mode de SOL et ses transpositions sont indiqués dans la colonne jaune (5).
- La transposition en LA se trouve dans la ligne 2 et nécessite 2 dièses.
- Pour la descendre d'un demi-ton en LA bémol, c'est uniquement l'armure qui est modifiée avec 5 bémols.

⇒ En transposant la mélodie d'un demi-ton, il faut simplement lire les notes écrites avec une autre armure en passant de 2 dièses à 5 bémols.