

32

ÉCHANGE MODAL

TONALITÉS PARALLÈLES

Nous avons vu au chapitre précédent comment l'accord sous-dominant mineur pouvait être utilisé dans une progression majeure, bien que n'appartenant pas à la tonalité. Il s'agit, en réalité, d'un **emprunt** à la tonalité mineure construite sur la même tonique.

En effet, si nous examinons les accords construits à partir de la gamme mineure naturelle - mode éolien - nous retrouvons bien ce **IV mi** dans la tonalité mineure :

Ami7 **Bmi7 (b5)** **Cma7** **Dmi7** **Emi7¹** **Fma7** **G7**

I II III **IV** V VI VII

Le **IV** de la tonalité de Do mineur est **Fmi7** : il en résulte que l'utilisation de cet accord dans le cadre de la tonalité de Do majeur constitue bel et bien un emprunt au mode mineur **parallèle**.



SONT QUALIFIÉES DE MODS PARALLÈLES OU TONALITÉS PARALLÈLES LA TONALITÉ MAJEURE ET LA TONALITÉ MINEURE CONSTRUITES SUR LA MÊME TONIQUE.

Il ne faut pas confondre la notion de tonalités parallèles avec celle de tonalités relatives, dont les toniques sont distantes d'une tierce mineure.

PRINCIPE DE L'ÉCHANGE MODAL

Cette opération peut être accomplie avec n'importe quel degré, dans un sens ou dans l'autre. Un ou quelques accords de la tonalité majeure parallèle peuvent figurer dans une progression mineure, et inversement :

C	C	C	G7	A	A	A	E7
	G7	Fmi	Fmi	E7	Dmi	Dmi	
I V	I IVmi	I IVmi	V	I V	I IVmi	I IVmi	V

C

A

The Beatles, *The Continuing Story Of Bungalow Bill* (refrain).

¹ Le **Vmi7** était transformé en **V7** dans la deuxième partie de cet ouvrage - voir chapitre 19, page 157 - pour satisfaire aux conditions de la fonction tonale dominante, qui veut que l'accord qui la représente contienne le triton tonal.

III

FONCTIONS DES ACCORDS

L'harmonie y gagne en variété, avec des excursions en dehors de la tonalité - d'autres notes que les degrés diatoniques intervenant dans la construction des accords - sans véritablement l'abandonner.



L'ÉCHANGE MODAL CONSISTE À UTILISER, DANS UNE PROGRESSION, DES ACCORDS APPARTENANT À LA TONALITÉ PARALLÈLE.

Cet échange peut intervenir à n'importe quel endroit de la progression, y compris sur le **I**, comme ici en Do majeur :

Cmi7 **B^b/C** **F/C** **C**

So you think you're a Ro - me - o — playing a part in a pic - ture show, well take the

I mi**I****IV****I****B^b/C****C**

long way home, take the long way home.

I sus**I**

Supertramp, *Take The Long Way Home*.

Paroles et musique de Richard Davies et Roger Hodgson © 1979 Delicate Music/ Almo Music Corp.
Représenté en France et territoires SACEM par Rondor Music (France).

Dans cet exemple, le premier **B^b/C** est analysé comme un **C11**, dominant secondaire se résolvant sur le **F/C** qui, pour sa part, se comprend comme l'accord de sous-dominante.

Le second **B^b/C** peut s'analyser comme un **C9sus**, dont la fonction sous-dominante établit une cadence plagale avec le **I** qui le suit.

Nous voyons ainsi que les accords triade/basse peuvent se chiffrer, soit par rapport à leur fondamentale, soit par rapport à leur basse, selon la fonction qui ressort à l'écoute. Ici encore, c'est l'oreille qui décide...

Il peut se produire plusieurs allers et retours, véritable flottement entre les tonalités parallèles majeure et mineure, créant une impression d'incertitude, comme dans ce magnifique exemple en La majeur, où, une fois de plus, la nature de l'harmonie contribue au message général de l'œuvre :

A **E/G[#]** **D** **Dmi/A**

Tu m'as dit — que j'é - tais faite — pour ma drôle de vie —

I **V** **IV** **(IV mi)**