

PRESENTATION

D'abord, pourquoi ce terme de quasimodaux ?

Parce qu' au sens strict du terme ces blues ne sont pas modaux, mais bimodaux comme nous allons le voir.

Modes diatoniques mineurs

La famille des modes diatoniques présente quatre modes mineurs : mineurs parce que leur pentatonique inférieur (ou bas) est un pentatonique mineur ou diminué :

mode de RE [ré mi fa sol la si do ré mi]

mode de LA [la si do ré mi fa sol la si]

mode de MI [mi fa sol la si do ré mi fa]

mode de SI [si do ré mi fa sol la si do] ;

par exemple le pentatonique inférieur du mode de RE [ré mi fa sol la] est mineur du fait qu'il débute par la tierce mineure [ré fa] ; le pentatonique inférieur du mode de SI est diminué du fait qu'il inclut, en plus de la tierce mineure [si ré], la quinte diminuée [si fa].

Le blues repose harmoniquement sur un accord de 7^{ème} de tonique par exemple [DO mi sol sib ré/réb], un accord de 7^{ème} de sous-dominante [FA la do mib sol/solb], un accord de 7^{ème} de dominante [SOL si ré fa la/lab].

Si l'on veut utiliser, généralement dans la partie supérieure (la Main Droite) les modes décrits ci dessus sans casser cette structure harmonique, on introduit nécessairement des conflits avec l'accord de 7^{ème} (mixolydien) sous jacent ; si l'on considère ces modes transposés en DO, position avec la quelle nous sommes généralement plus familiarisés, les conflits (notes conflictuelles) potentiels sont les suivants, représentés en caractère gras :

*mode de SOL, do ré mi fa sol la sib do, conflits [fa la do mib solb/sol] [**mi**], [sol si ré fa lab/la] [**sib**] ;*

*mode de RE, do ré mib fa sol la sib do, conflits **sib** et [do mi sol sib réb/ré] [**mib**] ;*

*mode de LA, do ré mib fa sol lab sib do, conflits **sib mib** et [fa la do mib solb/sol] [**lab**] ;*

*mode de MI, do réb mib fa sol lab sib do, conflits **sib mib lab** et [sol si ré fa lab/la] [**réb**] ;*

mode de SI, *do réb mib fa solb lab sib do*, conflits **sib mib lab réb** et [do mi sol sib réb/ré] [solb], [sol si ré fa lab/la] [solb] .

Le mode de SI* est le mode le plus "**conflictuel**" avec 5 conflits dont un **sur la quinte diminuée SOLb** (notre quinte blues) que n'ont pas les autres ; noter que la gamme blues [do mib fa solb sol sib do] ne présente que les conflits **sib mib solb**.

*En fait pour les puristes du classique et du jazz, nous ne serions en mode de SI qu'avec un accord sous jacent [si ré fa la do] en concordance avec lui (et il n'y aurait pas de conflit).

Une façon simple de mettre en œuvre la bimodalité - Parcours d'un mode avec des séquences d'agrégats quasi parallèles: tierces, sixtes, quartes, triades, tierces et sixtes (3-6), quartes et sixtes (4-6), 7èmes.

Schéma de principe: prenons par exemple un parcours en tierces et sixtes, 3-6, sur le mode de SOL (mixolydien) transposé en SI [si do# ré# mi fa# sol# la si] , et intégrant l'accord sous jacent [si ré# fa# la do/do#] : SI [si ré# fa# la do/do#] [[ré# fa# si] -> [mi sol# do#] -> [fa# la ré#] -> [sol# si mi] -> [la do# fa# -> [si ré# sol#] -> [do# mi la] -> [ré# fa# si]].

Il se compose de 3-6 appoggiatures ou notes de passage comme [mi sol# do#] qui se résolvent sur la 3-6 suivante comme [fa# la ré#] appartenant à l'accord sous-jacent; cette **séquence génératrice** est cyclique, on peut la faire débiter où l'on veut, l'exécuter dans les deux sens, de façon disjointe si l'on veut mais en résolvant appoggiatures et notes de passage.

Maintenant mettons le parcours de la voix supérieure en mode de SI : SI [si ré# fa# la do/do#] [[ré# fa# si] -> [mi sol# do] -> [fa# la ré] -> [sol# si mi] -> [la do# fa] -> [si ré# sol] -> [do# mi la] -> [ré# fa# si]] ; exemple 1 ;

Bimodalité

les agrégats sont maintenant en bimodalité, avec un mode de SI dans la voix supérieure et un mode de SOL (mixolydien) transposé en SI dans les deux voix inférieures ; la bimodalité apporte une couleur insolite, inattendue, **la coloration bimodale**; on peut schématiser les agrégats par [mixo, mixo, mode].

Un parcours mixolydien des voix inférieures des agrégats s'applique à n'importe quel mode

exprimé dans la voix supérieure, ainsi par exemple le mode de RE; transposé en SI, [si do# ré mi fa# sol# la si]: [si ré# fa# la do/do#] [[ré# fa# si] -> [mi sol# do#] -> [fa# la **ré**] -> [sol# si mi] -> [la do# fa#] -> [si ré# sol#] -> [do# mi la] -> [ré# fa# si]].

Nous pouvons opérer de même sur les autres accords, MI, FA#. Il est donc assez facile de passer d'un mode à un autre une fois que l'on maîtrise bien le mixolydien des voix inférieures des agrégats pour les accords concernés.

Mouvements contraires et obliques: pour les agrégats de trois notes, le plus simple consiste à prendre une note de l'accord comme pivot; exemples [si ré# fa# la do/do#] [[ré# la **ré**] -> [mi la do] -> [fa# la si], [ré# sol# si] -> [ré# la do] -> [ré# si **ré**]; pivots la et ré#.

Extension, dosage des conflits

Injection du mode dans les agrégats: dans l'exemple 1 précédent on aurait pu injecter le mode dans une autre voix que la voix supérieure, par exemple [mode,mixo,mixo]; on peut aussi envisager d'injecter le mode dans deux ou trois voix, [mixo,mode,mode], [mode,mode,mode]; on ne peut ainsi qu'augmenter le nombre de conflits, et donc la discordance; ces agrégats "passent" d'autant mieux que le mode est moins conflictuel; avec le mode de SI - le plus conflictuel - la séquence [[si ré# fa#][**ré fa** si]] -> [[si mi sol#] [mi **sol** do]] -> [[si fa#la] [**fa** la ré]] est très discordante;

elle l'est beaucoup moins avec le mode de RE – le moins conflictuel - transposé en SI :[[si ré# fa#][**ré fa** si]] -> [[si mi sol#] [mi sol# do]] -> [[si fa#la] [fa# la ré]].

Vous pourrez constater que je n'hésite pas à injecter le mode de RE sur plusieurs niveaux des agrégats de Quasimodo IV, en mode de RE, tandis que je ne le fais pas dans Quasimodo I, en mode de SI.

Relachement : passer d'un mode à un mode moins conflictuel, terminer une séquence sur un agrégat de l'accord et sans conflit **relâchent la tension** et amènent du contraste; ainsi il m'arrive assez souvent de terminer un chorus avec à la main droite les agrégats entièrement sur le mixolydien de l'accord de tonique;

dans Quasimodo I, en mode de SI très conflictuel, je reviens sur des agrégats entièrement mixolydiens après deux mesures comportant des agrégats incluant le mode de SI.

Présentation des morceaux

Le terme quasi modaux m'a tout de suite fait penser au Quasimodo de Notre Dame de Paris; c'est pourquoi chaque morceau comporte trois styles différents :

celui de "La cathédrale", calme et peu rythmé, ou de "ses vitraux" (un peu plus dans les aigus),

celui de Quasimodo, plus classique,

celui de Esmeralda, plus déjanté et aigu.

Quasimodo I est en mode de SI, transposé en SI, donc sans altérations, ceci pour nous simplifier la tâche dans cette première prise de connaissance de la bimodalité ; nous avons vu que le mode de SI transposé en DO par exemple comporte les altérations sib mib lab réb solb;

Quasimodo II est en mode de MI, transposé en MI;

Quasimodo III est en mode de LA, transposé en LA;

Quasimodo IV est en mode de RE, transposé en RE.

Vous constaterez que Quasimodo I, en position de SI, ne présente pas à la clé l'altération la# ; en effet sauf exceptions on n'en a pas besoin car le mixolydien de SI ne comporte pas de sensible la# ; remarques analogues pour les 3 autres morceaux.

Chiffrage des accords

Très classique ; il arrive souvent qu'on considère la 11^{ème} incluse dans l'accord.

Les renversements sont indiqués ; ainsi RE/fa# signifie le renversement de l'accord de RE sur la basse fa#.

On utilise parfois les substitutions d'accords ; LA subst./DO signifie que l'accord de 7^{ème} de LA est substitué par celui de DO ; vous trouverez des informations complémentaires sur celles-ci dans les ouvrages antérieurs Six Etudes Bleues, Six Nouveaux Blues, Six Soul Blues, Eight Bluesy Pieces, ou bien dans le Numéro 58 du magazine Blues&Co.

Vous trouverez dans ses numéros 66 et 67 une présentation plus détaillée des modes et de la bimodalité.