

# Expérience sur les Chiffrages

## But et interprétation des résultats

(Rémi Viala)

### 1. Mise en place

#### La recherche initiale :

Mon interrogation était la suivante : alors qu'aucune notion de hauteur de note n'est censée intervenir dans le chiffrage des accords, est-il possible que l'utilisation des notations 9 et 11 induise des agencements différents de celle des notations 2 et 4 (qui sont respectivement les mêmes notes que 9 et 11) ?

Je cherchais plus précisément à confirmer que le chiffrage 2 allait induire le placement de la seconde plutôt dans le registre médium de l'accord, proche de la fondamentale, alors que le chiffrage 9 induirait un placement plus haut-perché de cette même note. Idem pour le chiffrage 4 par rapport au chiffrage 11.

#### Déroulé de l'expérience :

Afin de répondre à cette question, j'ai contacté une trentaine de collègues, pianistes, guitaristes et vibraphoniste (que des instruments polyphoniques), tous musiciens professionnels, de jazz comme de « musiques actuelles », ayant pour la grande majorité suivi des cours théoriques (dans des écoles privées, conservatoires... etc, et de préférence pas tous les mêmes écoles !). Beaucoup d'entre eux sont également enseignants aujourd'hui.

J'ai donc demandé à chacun d'entre eux comment ils joueraient *instinctivement* (et sans la moindre indication de contexte musical) certains accords que j'avais préalablement choisis :  $D^{sus2}$  et  $D^{sus9}$  d'une part, et  $F^{add4}$  et  $F^{add11}$  d'autre part.

Seulement le fait de lire côte à côte ces différentes écritures supposerait justement qu'elles doivent être jouées différemment, et l'expérience eût été faussée. J'ai donc envoyé les accords  $D^{sus2}$  et  $F^{add4}$  à la moitié des musiciens et les accords  $D^{sus9}$  et  $F^{add11}$  à l'autre moitié, en tentant de répartir au mieux les proportions de guitaristes / pianistes, et les proportions de musiciens « plutôt jazz » / « plutôt musiques actuelles ».

J'ai donc pu analyser les 20 retours que l'on m'a fait, **11** pour les accords *sus2* et *add4*, **9** pour les accords *sus9* et *add11*. J'aurais bien sûr aimé avoir plus de données pour donner plus de valeur aux interprétations qui vont suivre. Cela dit les retours que j'ai eu conservent assez bien les proportions de pianistes / guitaristes, jazz / musiques actuelles.

Afin de les commenter, j'ai attribué une lettre à chacun des 20 résultats reçus (en page V).

#### Premières constatations :

La première chose mise en valeur par cette expérience serait la difficulté qu'a posé cette question en apparence pourtant simple. En effet sur les 20 retours reçus :

- Seulement **9** musiciens m'ont répondu spontanément et de manière claire.
- **3** autres m'ont bien répondu, mais tout en me faisant part de leur difficulté ou de leur malaise à répondre hors de tout contexte.
- **5** autres encore n'ont pas pu se retenir de m'envoyer plusieurs voicings, ne pouvant se décider à n'en choisir qu'un seul. Je n'ai toujours gardé comme résultat que le premier proposé, sauf lorsque le musicien m'avouait spontanément que ce premier voicing était une « supercherie » alors que le second, bien que moins instinctif, respectait plus justement la notation (c'est le cas de plusieurs guitaristes, contraints par certains doigtés difficiles).
- Pour finir, **3** musiciens ont répondu à mon premier mail par une ou plusieurs questions, en quête d'informations supplémentaires avant de me jouer / m'écrire leur réponse. Je n'ai répondu qu'à une seule de ces demandes de précision : si l'on supposait ou non la présence d'un bassiste pour jouer la fondamentale. En l'occurrence je préférais imaginer le musicien seul avec son instrument.

Ces premiers chiffres mettent relativement bien en valeur la nécessité d'un contexte musical pour exécuter un accord chiffré, mais aussi la liberté que le chiffrage (aussi sophistiqué soit-il) laisse à l'interprète, et donc la limite de l'utilisation d'accords chiffrés (par rapport à l'écriture sur portée) lorsque l'on attend en tant que compositeur un résultat précis.

## 2. Mes erreurs dans le choix des accords

Bien que l'expérience ait révélé (comme nous allons le voir) des résultats très intéressants et pour certains inattendus, elle a aussi souligné un choix d'accords qui n'était pas le plus judicieux pour pouvoir confirmer ou infirmer l'hypothèse initiale.

### **D<sup>sus9</sup> : Un accord à la dénomination ambiguë**

Les réponses reçues, mais aussi les demandes d'informations supplémentaires, m'ont fait remarquer un souci que je n'avais en effet pas anticipé : si la notation *sus2* a fait l'unanimité quant aux notes qu'elle induit (*ré, mi et la*), la notation *sus9* s'est révélée beaucoup plus ambiguë que je ne l'imaginait.

Pour moi celle-ci supposait les trois même notes (*ré, mi et la*) que l'accord *sus2*. Mais les réponses reçues m'ont prouvé que cette notation pouvait être interprétée très différemment : comme un **D9** (comportant alors une septième mineure) dont on omettrait la tierce (**voicings S et Z**), voire un **D9** dont on substituerait la tierce par la quarte juste (**R, T, W**). Deux des musiciens sont même allés jusqu'à enrichir l'accord d'une treizième (**T, W**).

L'analyse de ces différents voicings me pousse donc à écarter définitivement l'utilisation de la notation *sus9* (un des 3 musiciens qui n'ont pas donné de réponse dans leur premier mail m'avait d'ailleurs répondu « *pour moi, la notation sus9 n'existe pas* »). La seule manière d'obtenir à coup sur les notes *ré, mi et la* est donc la notation *sus2*.

Un accord comportant les notes *ré, sol, la, do, mi* (1, 4, 5, b7, 9) devrait être noté **D9<sup>sus4</sup>** pour être clair, alors que si ni la tierce ni la quarte ne sont souhaités (1, 5, b7, 9) - ce qui arrive plutôt rarement - les notations **D9<sup>(omit3)</sup>** ou éventuellement **Am/D** seraient plus adéquates.

S'il m'apparaît désormais évident que *Dsus9* puisse être interprété comme **D9<sup>sus4</sup>**, l'ajout de la treizième reste à mon sens une liberté prise, qui sortie de tout contexte stylistique, ne saurait correspondre au chiffrage **D<sup>sus9</sup>** (autrement, pourquoi préciser la 9<sup>e</sup> mais pas la 13<sup>e</sup>?).

Il est intéressant de constater que les trois musiciens ayant joué spontanément la quarte et la septième (et la treizième pour deux d'entre eux) sont tous des musiciens très familiers à la pratique du jazz (même si je ne souhaite pas dans cette étude assigner à chacun une étiquette « jazz » ou « musiques actuelles » qui supposerait que l'on ne peut pas jouer les deux, et qu'il n'y aurait pas une multitude de ponts entre ces deux univers. Cela serait bien trop binaire et réducteur).

Si l'ambiguïté de ce chiffrage m'a permis de soulever ces problématiques intéressantes, cela n'a pas aidé à élucider la question initiale, et si l'expérience était à refaire, je choisirais donc un autre accord (comme par exemple *add2* vs *add9*, qui soulèverait à priori moins de questions quant à son interprétation).

### **F<sup>add 11</sup> : un accord au chiffrage clair, mais à la sonorité dérangeante**

J'ai reçu plusieurs accords surprenants pour le F<sup>add 11</sup>, et j'ai dû me demander pour chacun si certaines notes étaient dues à l'ambiguïté du chiffrage, ou devaient plutôt être considérées comme des libertés voire des erreurs d'interprétation :

- La 7<sup>e</sup> Majeure (**S**) → cas isolé, que j'ai considéré comme une liberté/erreur, car sans mention de « *Maj7*, *M7*, *7M* ou  $\Delta$  » celle-ci n'a pas lieu d'être.
- La 7<sup>e</sup> mineure (**Z**) : jouer une 7<sup>e</sup> mineure revient à ne pas considérer la notation « *add* » qui suppose que l'on ne fait qu'*ajouter* une 11<sup>e</sup> à la triade de Fa Majeur, par opposition à **F11** qui induit la présence d'une 7<sup>e</sup> mineure et d'une 9<sup>e</sup> Majeure.
- La 9<sup>e</sup> Majeure en plus de la 7<sup>e</sup> mineure (**W**), qui plus est sans tierce, revient également à ne pas prendre en compte la notation « *add* », cette option comme la précédente sont donc pour moi des erreurs.
- La 9<sup>e</sup> Majeure, sans présence de 7<sup>e</sup> (**T**), supposerait une liberté, un enrichissement spontané, sentiment renforcé par le fait qu'elle a été jouée par le pianiste ayant déjà enrichi le **D<sup>sus 9</sup>** d'une 13<sup>e</sup>).

Ayant traité ces cas de notes inattendues, j'ai donc pu m'atteler à observer la position de la 11<sup>e</sup> au sein de l'accord. Seulement voilà, F<sup>add 11</sup> suppose donc les notes *fa*, *la*, *do* et *sib*, or à l'oreille, le *la* et le *sib* ne font pas bon ménage lorsque le *sib* est situé une 9<sup>e</sup> mineure au-dessus du *la*, ni lorsqu'il est situé en crête une 2<sup>de</sup> mineure au-dessus du *la*.

En effet les deux astuces les plus consonantes pour jouer cet accord consisteraient à placer le *la* au-dessus du *sib* (l'intervalle de 7<sup>e</sup> Majeure qui les sépare alors est beaucoup plus équilibré), soit à dissimuler le frottement de 2<sup>de</sup> mineure « au milieu » de l'accord. Ces astuces plutôt connues des musiciens qui ont participé à l'expérience ont donc faussé la donne, éliminant presque à coup sûr la possibilité de me retrouver avec une 11<sup>e</sup> en crête, et ce pour des raisons de sonorité (personne n'a spontanément envie de jouer des accords qui ne sonnent pas...).

Cette fois-ci encore, je changerais d'accord si je devais refaire l'expérience. Je pense par exemple à l'accord « *m<sup>add 4</sup>* » vs « *m<sup>add 11</sup>* », beaucoup plus consonant quelque soit l'organisation des notes.

## **3. Le cas des guitaristes**

J'avais volontairement choisis de solliciter beaucoup plus de pianistes que de guitaristes pour mon expérience, à cause des particularités de l'instrument. En effet si le piano ne présente que

très peu de limites pour exécuter des accords, il est difficile voir impossible pour un guitariste de jouer certaines successions d'intervalles, par exemple deux secondes successives comme *la – sib – do* (notes présentes dans  $F^{add 11}$ ). En réalité même un seul intervalle de seconde au sein d'un accord ne serait pas facile à jouer.

Ainsi à cause de ces contraintes techniques, je risquais de ne pas remarquer de différences de résultats entre les notations *sus2* et *sus9*, ni entre *add4* et *add11*, les guitaristes ayant moins de choix d'organisation des notes que les pianistes.

En effet, pour  $D^{sus 2}$  et  $D^{sus 9}$  : 4 des 5 guitaristes (**J, K, Y, Z**) ont placé le *mi* en crête de leur voicing, et aucun ne l'a placé à une seconde Majeure de la fondamentale. On ne remarque alors aucune distinction particulière entre ceux ayant exécuté le chiffrage *sus2* et ceux ayant exécuté le chiffrage *sus9*.

Pour  $F^{add 4}$  et  $F^{add 11}$  : 3 des 5 guitaristes (**J, X, Z**) ont placé le *la* une septième Majeure au-dessus du *sib*, un d'entre eux n'a pas joué le *la* (**K**, que nous considérerons comme une erreur), alors qu'un seul d'entre eux (**Y**) a placé le *sib* en crête (en omettant pour ce faire la quinte juste). À nouveau, même si chaque voicing est différent, on ne remarque pas de distinction notable entre les deux chiffrages.

## 4. Un résultat malgré tout

Malgré les problèmes non-anticipés dans chacun des chiffrages et lorsque l'on écarte les voicings des guitaristes (pour les raisons mentionnées ci-dessus), une tendance se dessine pourtant :

Si l'on se penche sur les résultats des pianistes/vibraphoniste ayant joué le  $D^{sus 2}$  (**A à I**), on remarque qu'**un seul** musicien (**B**) a placé le *mi* du  $D^{sus 2}$  en crête de l'accord, et que **tous** l'ont fait « frotter » avec le *ré* situé une seconde Majeure plus bas.

En revanche, chez les pianistes ayant joué  $D^{sus 9}$ , 4 sur les 6 ont placé le *mi* en crête (**S, U, V, W**), et les deux autres (**R, T**) ne l'ont pour autant pas fait frotter avec le *ré* (explicable aussi par le fait que ces deux voicings comportent beaucoup d'autres notes que *ré, mi* et *la...*).

Concernant le deuxième accord, aucune tendance ne se détache vraiment, compte tenu de la sonorité de celui-ci. Si comme attendu, le *sib* dans  $F^{add 4}$  n'a jamais été placé en crête des accords (**A à I**), il ne l'a été qu'une seule fois dans  $F^{add 11}$  (**S**).

## 5. Conclusion

Ainsi, malgré l'absence théorique d'indication de hauteur des notes, le chiffrage **9** au lieu de **2** démontre tout de même une tendance à placer le *mi* plutôt en crête de l'accord, comme une véritable neuvième (par rapport à la fondamentale). La notation **2** semble quant à elle induire ce frottement de véritable seconde entre *ré* et *mi*, et invite souvent à placer (au moins) la quinte au-dessus de ce *mi*. (Peut-être cette même tendance se serait-elle dessinée avec les chiffrages **4** et **11** si l'accord avait été plus judicieusement choisi ?)

# Expérience sur les Chiffrages

Résultats Reçus

## D sus 2

A B C D E F G H I

J K

Detailed description: This block shows the chord voicings for D sus 2. The top system contains chords A, B, C, D, E, F, G, H, and I. The bottom system contains chords J and K. The notes are marked with blue circles. The bass clef has an '8' below it, indicating an octave shift.

## D sus 9

R S T U V W

X Y Z

Detailed description: This block shows the chord voicings for D sus 9. The top system contains chords R, S, T, U, V, and W. The bottom system contains chords X, Y, and Z. The notes are marked with blue circles. The bass clef has an '8' below it, indicating an octave shift.

## F add 4

A B C D E F G H I

J K

Detailed description: This block shows the chord voicings for F add 4. The top system contains chords A, B, C, D, E, F, G, H, and I. The bottom system contains chords J and K. The notes are marked with green circles. The bass clef has an '8' below it, indicating an octave shift.

## F add 11

R S T U V W

X Y Z

Detailed description: This block shows the chord voicings for F add 11. The top system contains chords R, S, T, U, V, and W. The bottom system contains chords X, Y, and Z. The notes are marked with green circles. The bass clef has an '8' below it, indicating an octave shift.