

Cours d'accompagnement du chant grégorien à l'orgue

Centre Grégorien Saint-Pie-X
juillet 2020

Introduction

Faut-il accompagner le chant grégorien ? Voilà une question qu'on peut légitimement se poser ? En effet n'est ce pas dénaturer le chant grégorien que lui ajouter cet élément anachronique : l'orgue est apparu après la composition du répertoire, et même plus, la notion de tempérament égal est bien postérieure. Pourtant force est de constater qu'en pratique, il est souvent utopique de vouloir se passer d'accompagnement : pour la foule notamment.

Le chant grégorien n'a pas été écrit dans le but d'être accompagné. En effet cette notion de primauté de l'harmonie est apparue peu à peu, elle a notamment été exposée par Rameau dans son ouvrage *Génération harmonique* (1737), et cette notion de Basse fondamentale a influencé la musique classique. En conséquence, il ne peut y avoir d'accompagnement qui colle parfaitement, qui tombe juste avec la mélodie.

Il s'en suit que l'accompagnement doit être réduit au strict nécessaire, ainsi que le disait saint Pie X : *Comme le chant doit toujours primer, l'orgue et les instruments doivent simplement le soutenir, et ne le dominer jamais.*

En pratique, il faut être le plus fidèle possible à la mélodie d'où la nécessité d'étudier la modalité, c'est-à-dire le système avec lequel ont été pensées les mélodies.

Le présent cours s'attache à l'étude des grandes lignes de cet art d'accompagner le chant grégorien autour de deux grands thèmes : l'écriture musicale et la modalité.

Leçon 1 : l'accord parfait

Lorsque Mozart avait trois ans, il s'amusait un jour sur le piano de son papa ; celui-ci lui demanda ce qu'il faisait, et il eut cette réponse merveilleuse : «Papa, je mets ensemble les notes qui s'aiment.»

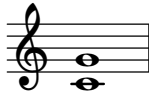
Jouez ensemble un ré et un mi, vous entendrez vite que ce ne sont pas des "notes qui s'aiment". Jouez un fa avec votre ré, c'est beaucoup plus satisfaisant. Voyons donc comment réaliser des accords consonnants.

Avec un peu d'observation, on découvre vite les intervalles consonnants, à commencer par :

- la tierce : do - (ré) - mi



- la quinte : do - (ré - mi - fa) - sol



Nous avons ainsi constitué l'accord parfait : (du grave à l'aigu) do - mi - sol, que l'on nomme par sa fondamentale, do.



fondamentale : note de base de l'accord, à partir de laquelle on ajoute la tierce et la quinte.

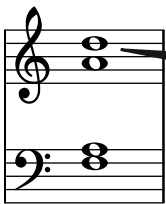
exemples : un accord ré - fa - la a pour fondamentale ré. Un accord sol - si - ré a pour fondamentale sol.

Attention : les notes peuvent être répétées ou placées dans le désordre, il faut toujours retrouver la tierce et la quinte. Ainsi

sol - do - sol - mi, a pour fondamentale do (do - mi - sol)

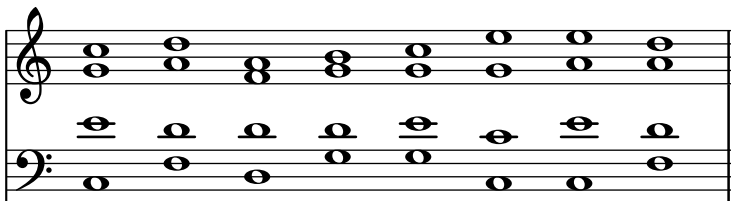


fa - la - la - ré, a pour fondamentale ré (ré - fa - la)



exercices

trouver la fondamentale :



réaliser et écrire les accords suivants:

- accord dont la fondamentale est do
- accord dont la tierce est la
- accord dont la quinte est ré
- accord de fa

Leçon 2 : jeu legato - accords et voix

le jeu legato ou lié

Au piano, le son se prolonge quelques temps après la frappe de la touche. Au contraire, le son de l'orgue s'arrête net au moment où l'on relève le doigt.

En conséquence, il faut enchaîner les notes très précisément pour obtenir un legato parfait et non un jeu "haché". Le son de la deuxième note prend exactement le relai de la première par un mouvement de balance entre les deux doigts. Si une note ne change pas, elle est automatiquement liée.

Il faut donc veiller à ses doigtés pour obtenir ce jeu legato. Dans les exercices, vous trouverez les doigtés pour ne pas couper entre les notes.

Pour obtenir ce legato, il faut quelquefois changer de doigt sur la même note, c'est ce qu'on appelle la substitution (voyez le sol à la basse dans l'exemple).

à quatre voix

Lorsqu'on accompagne, l'orgue va imiter un chœur dans lequel la voix la plus aigüe, la soprane, chante la mélodie et les autres l'accompagnent :

- Les derniers doigts de la main droite jouent la mélodie grégorienne, la soprane,
- Les premiers doigts de la main droite (souvent le pouce seul) jouent la deuxième voix, l'alto,
- Les premiers doigts de la main gauche jouent l'autre voix intermédiaire, le ténor,
- Les derniers doigts de la main gauche jouent la voix la plus grave, la basse.

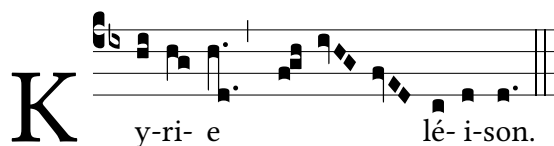
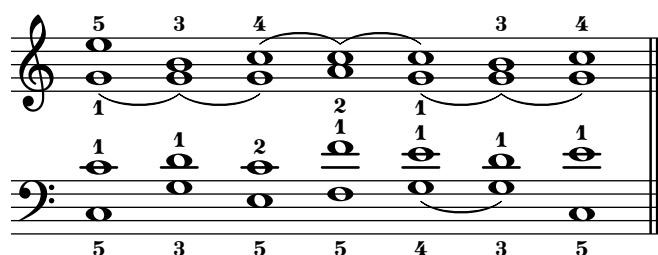
On est ici bien loin d'un accompagnement en pâtés à la main gauche qui est très malheureux et qui empêche de chanter juste pour des raisons acoustiques. Les quatre voix seront bien aérées, comme on le voit dans les accompagnements écrits (tels ceux de Potiron).

Pour former les quatre voix, on redouble le plus souvent la fondamentale de l'accord, comme dans les exemples.

On peut accompagner à trois voix en supprimant l'une des voix intermédiaires (ténor ou alto). Pour le faire, vous veillerez à ne jamais priver un accord de sa tierce.

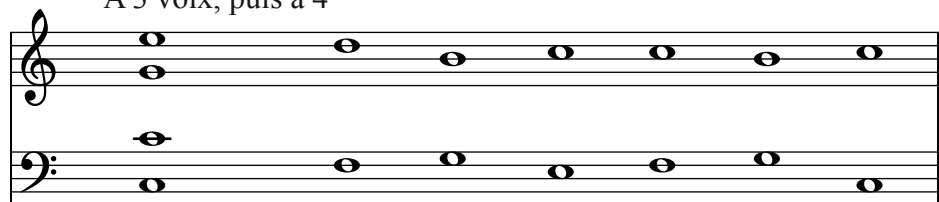
exercices

Jouez en surveillant votre legato :



complétez :

A 3 voix, puis à 4



Fondamentale=do- -F=ré- -F=sol- -F=do- -F=fa- -F=sol- -F=do

Leçon 3 : chiffage des accords - 5

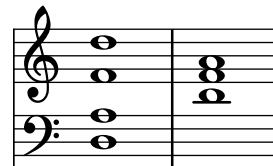
chiffage de basse

Nous avons vu l'importance de la fondamentale qui génère un accord. Nous allons maintenant voir comment indiquer les notes de l'accord à partir de la basse.

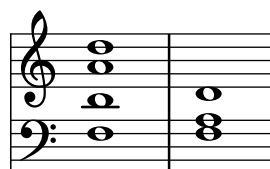
En premier lieu, il faut indiquer la fondamentale de l'accord : a-t-on affaire à un accord dont la fondamentale est à la basse ? Dont la tierce est à la basse ? dont la quinte est à la basse ? Ce chiffage, appelé de basse fondamentale a été mis au point par Rameau au XVIII^e siècle.

Il y a donc trois chiffreages possibles :

- Etat fondamental, lorsque la fondamentale est à la basse —> chiffré 5

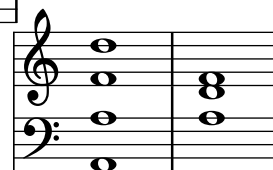


- 1^{er} renversement, lorsque la tierce est à la basse



—> chiffré 6

- 2^{ème} renversement, lorsque la quinte est à la basse —> chiffré $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$



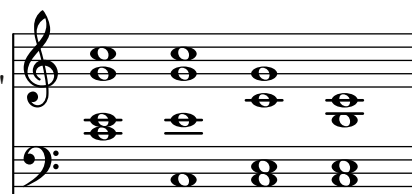
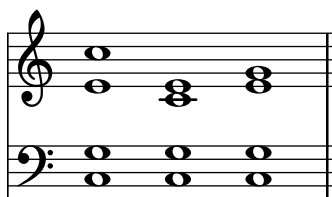
Pour chiffrer l'accord, on le réduit d'abord en rapprochant les autres notes de la basse sans changer celle-ci. C'est ce que vous voyez dans la deuxième mesure des exemples ci-dessus. L'accord 5 contient la tierce et la quinte (chiffrée 5), l'accord 6 contient la tierce et la sixte (chiffrée 6), le 2^e renversement contient la quarte (chiffrée 4) et la sixte (chiffrée 6).

chiffage des positions

Afin de faciliter la lecture, d'éviter d'avoir à calculer en jouant où placer les diverses notes de l'accord, nous proposons un chiffage de la position de l'accord. La basse étant écrite, la mélodie étant donnée par le grégorien, il ne reste que les voix intermédiaires à placer. Le chiffre en exposant va donner l'intervalle de main gauche.

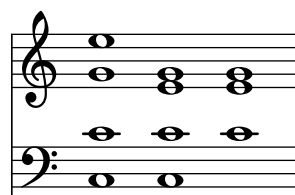
Par exemple, sur l'accord à l'état fondamental, chiffré 5

- Lorsque le ténor est à la tierce de la basse —> on chiffre 5'



- Lorsque le ténor est à la quinte de la basse —> on chiffre 5"

- Lorsque le ténor est à l'octave de la basse —> on chiffre 5⁰



Leçon 4 : la transposition

Prenons la mélodie du gloria XI

G



ló-ri- a in excélsis De- o.

Manifestement la mélodie est plutôt grave, si vous chantez tout le gloria avec le piano, la voix fatigue. Il faut donc transposer, c'est-à-dire décaler toutes les notes vers le haut. Si l'on veut jouer au piano dans une tessiture satisfaisante, cela donne :



Jouez l'ensemble du gloria avec cette transposition. Vous remarquez qu'il faut mettre un bémol devant le si, sans quoi les intervalles seront faussés. Quand je transpose d'une quarte :

cela donne :

et non :

ré - mi - fa - sol

sol - la - si^b - do

sol - la - si - do

$$1T \quad \frac{1}{2}T \quad 1T$$
$$1T \quad \frac{1}{2}T \quad 1T$$

1T 1T ½T

Toute la difficulté est donc de mettre les bonnes altérations.

Mais si je ne transpose que d'une tierce majeure, j'aurai 3 dièzes : fa#, do# et sol# :



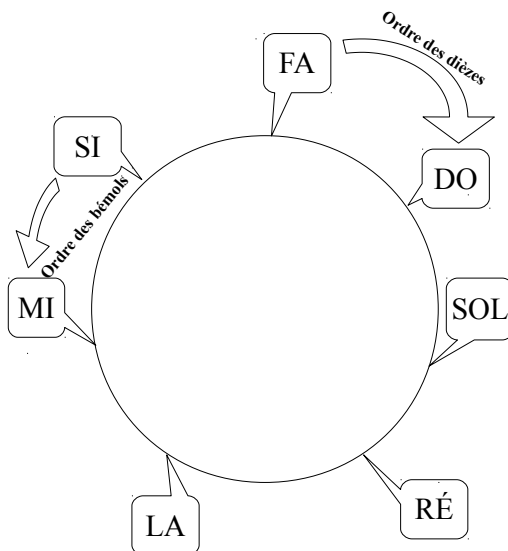
Ordre des dièzes

Comment savoir quelles altérations je vais avoir en transposant ma mélodie ?

À chaque fois que je transpose d'une quinte vers le haut, je rajoute un dièze : si le do devient sol, le si devient fa#.

À chaque fois que je transpose une quinte vers le bas, je rajoute un bémol : le fa devient si bémol.

Pour cela, il faut suivre le cycle des quintes pour rajouter les bémols ou les dièzes :



Examples :

Si je transpose le do au ré, j'ai avancé de 2 quintes (do - sol - ré) ; je dois donc rajouter deux dièses : fa# et do#.

Si je transpose le ré à sol, j'ai reculé d'une quinte ; je dois donc rajouter un bémol : si $\flat$.

Si je transpose le do à la, j'ai avancé de 3 quintes (do - sol - ré - la) ; je dois donc rajouter 3 dièses : fa#, do# et sol#.

Attention ! J'utilise deux fois ma roue :

1° pour savoir combien de dièzes ou de bémols ajouter : pour cela je choisis n'importe quelle note de départ. Mais je dois faire attention à ne pas passer du fa au si, sauf si le fa est dièze ou le si bémol.

2° pour savoir quels sont les dièzes et les bémols :
cette fois-ci je dois commencer par fa# ou si♭.

Exercices :

Jouez le Salve Regina simple en commençant sur un ré. Combien y a-t-il de dièzes ? Lesquels ?

Jouez le kyrie VIII en commençant sur un ré. Combien y a-t-il de dièzes ? Lesquels ? Que devient le si^b ?

Jouez le début du gloria IX en commençant sur un ré. Combien y a-t-il de dièzes ou de bémols ?
Lesquels ?

Leçon 5 : la cadence

Pour accompagner nos mélodies grégoriennes, il va falloir trouver d'abord les moments importants. Comme dans la musique tonale, les moments principaux sont les ponctuations : c'est-à-dire les cadences. Le mot cadence vient du latin cadere (tomber) et désigne la chute d'une phrase, le mouvement mélodique des dernières notes d'une phrase. En musique tonale c'est le mouvement sensible - tonique (si - do).

La finale

Chaque phrase grégorienne viendra se poser sur une note et souvent la même, ceci dans la plupart des pièces du même mode. Il y a des exceptions, nous le verrons.

- les phrases en 1^{er} et 2^e mode se terminent souvent sur **ré**,
- les phrases en 3^e et 4^e mode se terminent sur **mi**,
- les phrases en 5^e et 6^e mode se terminent sur **fa**,
- les phrases en 7^e et 8^e mode se terminent sur **sol**.

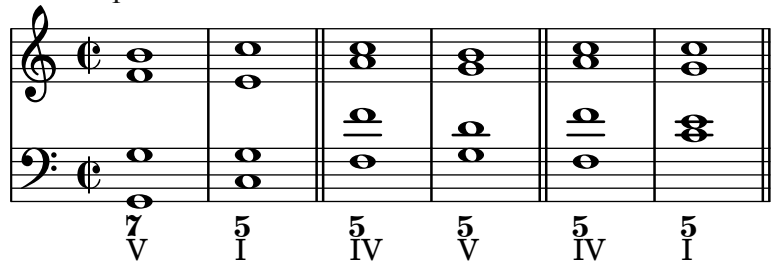
Vous pouvez regarder dans votre 800 les pièces des divers modes pour constater ces cadences.

La cadence harmonique

L'enchaînement des dernières notes de la mélodie s'accompagne souvent avec les mêmes accords. En musique tonale, on parle de demi-cadence pour une cadence de milieu de phrase (repos sur la dominante), on parle de cadence parfaite pour la fin de phrase. La cadence plagale est une autre manière de finir la phrase, plutôt dans les Codas, comme deuxième fin de phrase.

Vous trouvez ci-contre, dans l'ordre :

- la cadence parfaite : V —> I
- la demi- cadence : IV —> V
- la cadence plagale : IV —> I



Nous aurons donc un équivalent de la cadence parfaite pour les cadences conclusives dans chaque mode. Nous verrons plus tardivement l'équivalent de la demi-cadence pour les formules mélodiques non-conclusives.

Leçon 6 : le protus

Regardons le Kyrie et le Gloria de la messe XI. Les pièces finissent toutes sur un ré. C'est le cas presque à toutes les fins de phrase également. Le mode qui finit sur un ré s'appelle le protus, que ce soit le 1^{er} mode, comme dans le Kyrie, ou le 2^e, comme dans le Gloria. Il ressemble au mode mineur moderne.

La finale ré

Selon ce que nous avons vu à la leçon précédente, la cadence mélodique du protus vient sur un ré ou équivalent. Voici donc les notes qui entourent la note finale de façon caractéristique :

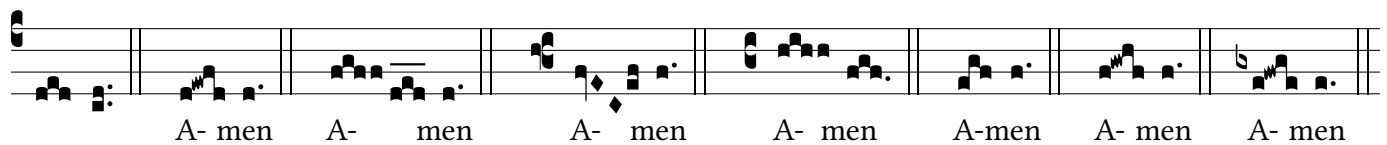
(do) - **ré** - mi - fa
1T 1T ½T

(fa) - **sol** - la - si^b
1T 1T ½T

(sol) - **la** - si - do
1T 1T ½T

J'indique ici les trois versions que l'on trouve en chant grégorien (finale ré, sol ou la). Les intervalles sont les mêmes, il s'agit donc du même mode.

Voici quelques formules de cadence mélodique que l'on peut rencontrer :



La cadence harmonique

L'enchaînement harmonique qui accompagne la cadence du protus est une cadence parfaite qui ressemble un peu à la cadence tonale. La différence principale est qu'il n'y a pas de sensible (la note à un demi-ton de la tonique) ; en conséquence l'accord de dominante est mineur.

Voici l'enchaînement d'accords simples que l'on utilise pour accompagner les formules ci-dessus :



Lorsqu'un doigt doit se déplacer entre deux accords, veillez à bien lier les autres enchaînements pour éviter les coupures entre accords.

Commencez par chanter la mélodie et jouer la basse.

Puis jouez la mélodie et la basse.

Puis jouez l'ensemble en essayant de chanter la mélodie pour comprendre le principe de l'accompagnement.

Chantez ensuite le Kyrie IX et le Kyrie XI en mettant les deux derniers accords à chaque cadence mélodique sur ré selon la formule qui convient.

Leçon 7 : tritus et tétrardus

Les quatre derniers modes grégoriens se ressemblent parce qu'ils sont des modes de do. Ils ressemblent aussi à notre musique tonale (le mode majeur) à laquelle nous sommes bien habitués, mais cela ne nous rendra pas forcément de grands services.

Pourtant, si vous ouvrez votre 800, vous constaterez que la finale des phrases de 5^e et 6^e mode est fa, tandis que celle des 7^e et 8^e mode est sol. Mais le tableau ci-dessous vous expliquera la ressemblance qui nous importe.

La finale do

En reprenant ce que nous avons vu à la 5^e leçon, la cadence mélodique de ces modes se repose sur la finale do ou équivalent, voici donc les notes caractéristiques qui entourent la finale :

tritus $\flat$	tétrardus $\natural$	tétrardus n	tritus n
(mi) - fa - sol - la	(fa) - sol - la - si	(si $\flat$) - do - ré - mi	(si) - do - ré - mi
$\frac{1}{2}T$ 1T 1T	1T 1T 1T	1T 1T 1T	$\frac{1}{2}T$ 1T 1T

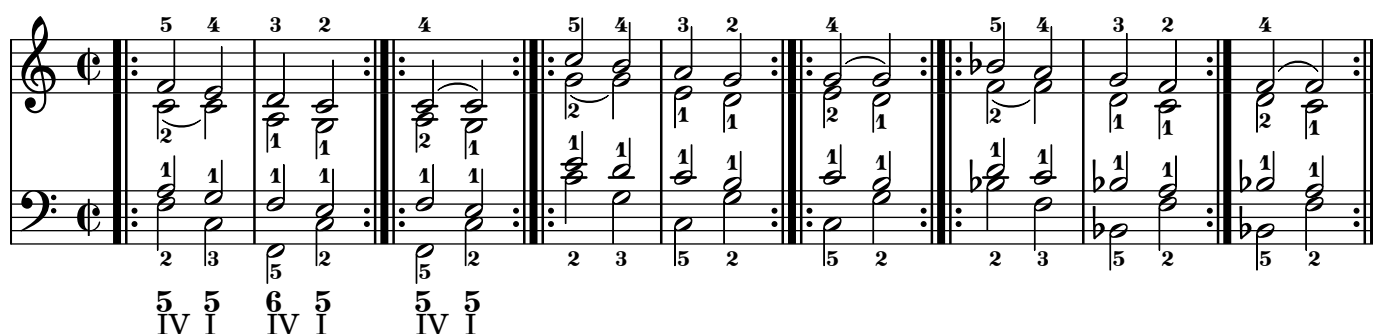
J'indique ici les trois versions que l'on trouve en chant grégorien (finale fa, sol ou do). Les intervalles sont les mêmes, il s'agit donc du même mode.

Voici quelques formules de cadence mélodique que l'on peut rencontrer :



La cadence harmonique

Contrairement au mode majeur moderne, le mode de do est accompagné par une cadence plagale afin d'éviter tout rapport sensible-tonique. Voici donc l'enchaînement d'accords simples que l'on utilise pour accompagner les formules ci-dessus.



Les consignes sont les mêmes que pour la leçon précédente :

Vous pouvez adapter le doigté si vous avez une grande main pour limiter les sauts ou faire des substitutions, en particulier sur le 2^e accord à la main gauche.

Commencez par chanter la mélodie et jouer la basse.

Puis jouez la mélodie et la basse.

Puis jouez l'ensemble en essayant de chanter la mélodie pour comprendre le principe de l'accompagnement.

Chantez ensuite le Salve Regina au ton simple, le Credo III, le Sanctus et l'Agnus VIII en mettant les deux derniers accords à chaque cadence mélodique sur do, sur fa ou sur sol.

Leçon 8 : le deutérus

Le mode que nous étudions aujourd'hui est plus complexe et moins fréquent que les précédents. Prenons comme exemples le kyrie II (3^e mode) et le gloria IV (4^e mode). Dans les deux cas, la plupart des finales de phrase sont sur un mi, ils sont donc en deutérus, ou mode de mi. Il n'y a pas d'équivalent en musique tonale

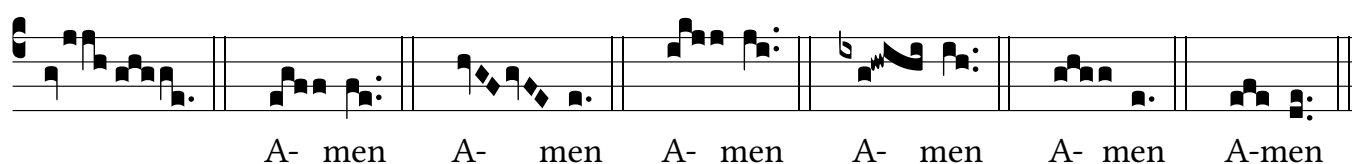
La finale mi

En reprenant ce que nous avons vu au cours précédent, la cadence mélodique du deutérus se repose sur la finale mi, voici donc les notes caractéristiques qui entourent la finale :

(ré) - mi - fa - sol	(la) - si - do - ré	(sol) - la - si ^b - do
1T ½T 1T	1T ½T 1T	1T ½T 1T

J'indique ici les trois versions que l'on trouve en chant grégorien (finale mi, si ou la). Les intervalles sont les mêmes, il s'agit donc du même mode.

Voici quelques formules de cadence mélodique que l'on peut rencontrer :



La cadence harmonique

Voici l'enchaînement d'accords simples que l'on utilise pour accompagner les formules ci-dessus. Vous noterez que l'accord final n'est pas celui de mi, nous expliquerons plus tard pourquoi. En revanche les deux derniers accords sont inversés par rapport au protus, ce qui est facile pour l'apprentissage.

Le dernier accord est toujours chiffré I pour faire apparaître la cadence plagale IV → I.

Les consignes sont les mêmes que précédemment :

Vous pouvez adapter le doigté si vous avez une grande main pour limiter les sauts ou faire des substitutions, en particulier sur le 3^e accord à la main gauche.

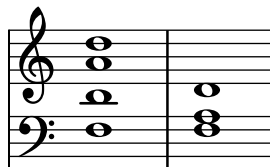
Commencez par chanter la mélodie et jouer la basse. Puis jouez la mélodie et la basse. Puis jouez l'ensemble en essayant de chanter la mélodie pour comprendre le principe de l'accompagnement.

Comme exemples de pièces, vous pouvez reprendre le Gloria IV et le Kyrie II dans le ton pour accompagner toutes les cadences sur mi. On en trouve aussi dans d'autres pièces.

Leçon 9 : chiffage des accords - 6

chiffage de basse

Nous avons vu le chiffage de l'accord à l'état fondamental (la fondamentale est à la basse). Aujourd'hui nous voyons le 1^{er} renversement, lorsque la tierce est à la basse. Il est chiffré 6 parce qu'il contient la tierce de la basse et la sixte de la basse. Le voici :

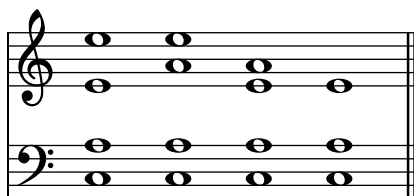
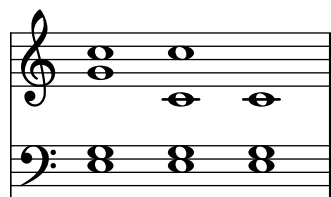


chiffage des positions

Afin de faciliter la lecture, d'éviter d'avoir à calculer en jouant où placer les diverses notes de l'accord, nous proposons un chiffage de la position de l'accord. La basse étant écrite, la mélodie étant donnée par le grégorien, il ne reste que les voix intermédiaires à placer. Le chiffre en exposant va donner l'intervalle de main gauche.

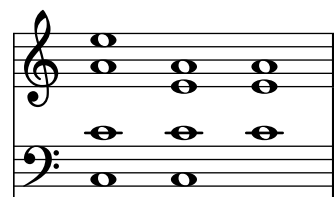
Sur l'accord chiffré 6 :

- Lorsque le ténor est à la tierce de la basse —> on chiffre 6'



- Lorsque le ténor est à la sixte de la basse —> on chiffre 6''

- Lorsque le ténor est à l'octave de la basse —> on chiffre 6⁰



Enchaînement d'accords

Contrairement aux accords 5, les accords 6 peuvent s'enchaîner de manière parallèle. C'est fréquent chez Mozart, par exemple.

On pourrait imaginer un accompagnement de ce genre :

mi
3#

M

la6' fa6' sol6'

i-se-ré-re mi-hi Dómi-ne

Jouez l'exemple précédent en lisant la portée classique, puis en lisant directement la partition grégorienne avec les indications de transposition : la première note est un mi, l'accord la6' se pose sur la syllabe "se", l'accord fa#6' sur la clivis de la syllabe "re" et l'accord sol#6' sur la dernière note. Dans ce cas précis, on écrit à trois voix, mais c'est plutôt par exception.

Leçon 10 : la gamme grégorienne

Le nom des notes vient de Guy d'Arezzo, au XI^e siècle. Il utilise l'hymne de la fête de saint Jean-Baptiste. En effet les premières notes de chaque verset montent progressivement. Il nomme donc la première note ut, la deuxième ré, la troisième mi, la quatrième fa, la cinquième sol, la sixième la. Vous constaterez qu'il n'y a pas de septième note, le si a été inventé plus tardivement.

L'hexacorde

Voici donc la gamme grégorienne :

UT		RÉ		MI		FA		SOL		LA
	1T		1T		$\frac{1}{2}T$		1T		1T	

Vous remarquez tout de suite qu'il n'y a qu'un seul demi-ton. En regardant de plus près, vous verrez aussi qu'il n'y a pas non plus d'intervalle de triton (trois tons successifs : quarte augmentée ou quinte diminuée). Tous les intervalles possibles avec cette gamme sont donc facilement chantables et c'est pourquoi le solfège médiéval se base sur cette gamme. Un certain nombre de pièces n'utilisent jamais la 7^e note : Gloria de la messe XI, introït Requiem ...

L'hexacorde transposé

En réalité, le si apparaît bien souvent en chant grégorien. Il faut donc transposer notre gamme afin de couvrir la partie contenant le si. Deux cas sont possibles, un pour le si naturel, un autre pour le si bémol.

En plus de l'hexacorde naturel, indiqué ci-dessous, nous aurons :

L'hexacorde du bécarré (sans fa) :

SOL		LA		SI		DO		RÉ		MI
	1T		1T		$\frac{1}{2}T$		1T		1T	

L'hexacorde du bémol (sans mi) :

FA		SOL		LA		SI $\flat$		DO		RÉ
	1T		1T		$\frac{1}{2}T$		1T		1T	

Chaque hexacorde a quelques caractéristiques : une note de départ, un demi-ton unique, une note interdite, aucun intervalle de triton.

exercices :

Indiquez les hexacordes dans le Kyrie et l'Agnus de la messe XI

Quelle note me fait sortir de l'hexacorde naturel ? Entourez-la dans l'Agnus XI.

Quel demi-ton est caractéristique de l'hexacorde du bécarré ? Entourez-le dans le Kyrie IV.

Dans quel(s) hexacorde(s) est cette phrase musicale ?

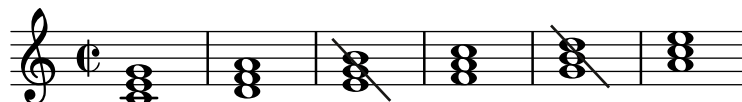


Leçon 11 : accords de l'hexacorde

Nous venons de découvrir la gamme grégorienne de six notes. Quels sont donc les accords possibles dans chaque hexacorde.

L'hexacorde naturel

Parcourons toutes les fondamentales de l'hexacorde pour sélectionner celles qui ne contiennent pas de notes étrangères :



En résumé, les accords possibles sont les accords de Do Maj, ré min, Fa Maj et la min. En les disposant par cycle de tierces, nous obtenons la liste suivante :

ré min FA Maj la min DO Maj

Il est évident que ce sont là les fondamentales, sont donc admis également, les accords renversés : fa6, la6, do6 et mi6, ainsi que les accords de sixte et quarte correspondants (que nous verrons plus tard). En plus de ces accords, nous pourrions utiliser les notes de passage et les septièmes incluses dans l'hexacorde (ré7, par exemple).

Les hexacordes du bémol et du bécarré

Si nous répétons le procédé pour les deux autres hexacordes que l'on trouve dans la musique grégorienne, nous obtenons les tableaux suivants :

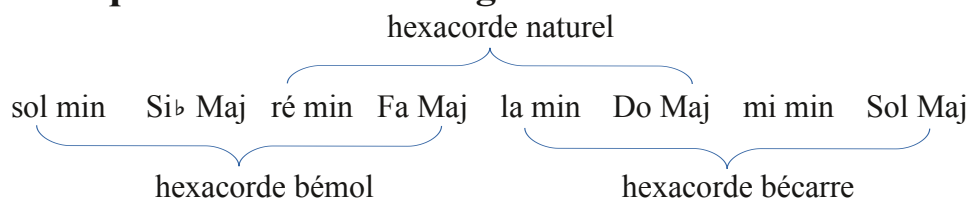
Hexacorde du bécarré (sans fa) :

la min DO Maj mi min SOL Maj
do 6 mi 6 sol 6 si 6

Hexacorde du bémol (sans mi) :

sol min Si^b Maj ré min FA Maj
si b 6 ré 6 fa 6 la 6

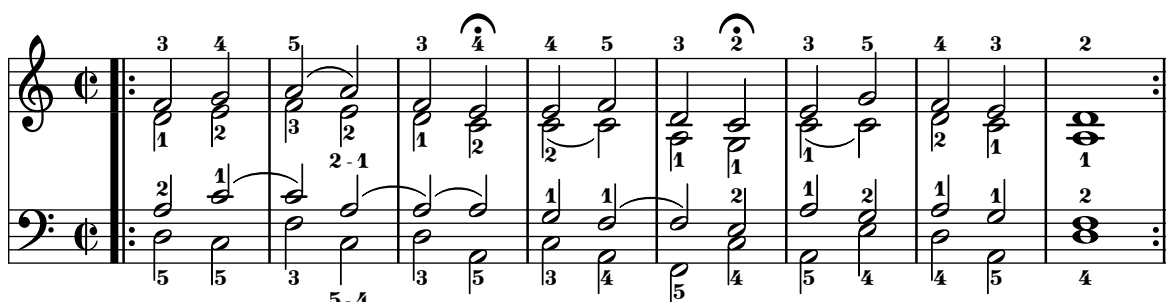
Ce qui donne le tableau général suivant :



exercices :

Dans l'Agnus I, quel accord puis-je mettre lorsque le si^b apparaît ? le siⁿ ?

Travaillez l'exercice ci-dessous qui est en hexacorde naturel :



Leçon 12 : transpositions de l'hexacorde

Maintenant que nous connaissons l'hexacorde et ses accords, nous pouvons y associer la transposition (leçon 4). Voici donc le procédé de transposition de l'hexacorde dans les tons les plus utilisés.

Caractéristiques d'un hexacorde

Dans un hexacorde donné, nous trouvons certains paramètres caractéristiques, prenons l'exemple de l'hexacorde naturel :

- une note de départ des six notes : do
- une note interdite (qui fait sortir de l'hexacorde) : si
- un unique demi-ton (3^e - 4^e note) : mi-fa
- 4 accords possibles qui ont pour fondamentales les notes 2, 4, 6 et 1 de l'hexacorde : ré min, Fa Maj, la min, Do Maj

- nous pouvons y ajouter une référence d'armure : hexacorde naturel

Vous pouvez refaire l'exercice sur l'hexacorde du bémol ou du bécarré, vous constaterez que la relation est la même. C'est pourquoi je propose désormais de raisonner sur la partition transposée, sans se poser la question s'il s'agissait à l'origine d'un hexacorde naturel, du bémol ou du bécarré.

Exemple : l'hexacorde du dièze

Si nous reprenons notre roue de transposition, après sol (note de départ de l'hexacorde du bécarré), nous arrivons à ré. Il y aura donc un dièze de plus dans l'hexacorde de ré que dans celui de sol¹⁾.

Voici notre hexacorde du dièze :

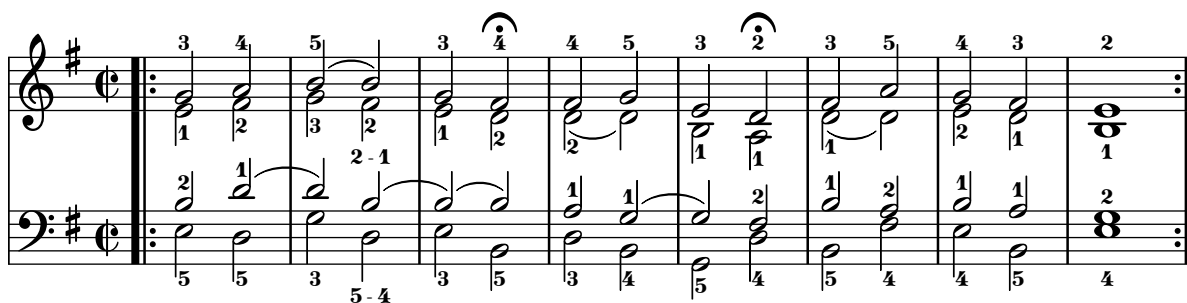
RÉ MI FA# SOL LA SI
 1T 1T ½T 1T 1T

Avec les caractéristiques équivalentes (un ton plus haut) :

- une note de départ des six notes : ré
- une note interdite (qui fait sortir de l'hexacorde) : do
- un unique demi-ton (3^e - 4^e note) : fa#-sol
- 4 accords possibles qui ont pour fondamentales les notes 2, 4, 6 et 1 de l'hexacorde : mi min, Sol Maj, si min, Ré Maj

- une référence d'armure : hexacorde du dièze, parce qu'il ne contient qu'un dièze

Voici l'exercice transposé :



¹⁾A la différence des gammes majeures, il y a deux hexacordes avant l'apparition du dièze : do et sol, parce que le dièze est la septième note de la gamme, absente de l'hexacorde. C'est pourquoi l'on parle d'hexacorde naturel, puis du bécarré, puis du dièze, alors que le bémol apparaît tout de suite de l'autre côté.