

# Corcovado

---

*A. C. Jobim*

## Analyse harmonique détaillée

### Présentation

‘Corcovado’, créé en 1960 par Antonio Carlos Jobim, est une Bossa Nova devenue standard du Latin-Jazz.

Son nom fait référence au pic montagneux surplombant le sud de la ville de Rio qui accueille la célèbre statue blanche du ‘Christ Rédempteur’, symbole de la ville.

La version analysée ici est présentée en C Majeur (version : Just Standard Real Book – page 288)

### Tonalité

Sans altération à la clef, le morceau est en tonalité de C Majeur (tonalité très fréquente chez A.C. Jobim)

### Structure

36 mesures de forme A B

- partie A : mesures 1 à 16
- partie B : mesures 17 à 36 (les 8 premières mesures de la Section A se répètent en début de Section B)
  - les mesures 35 et 36 qui forment le Coda ne sont jouées que pour finir le morceau.


### Métrique

2  
4

Grille

Corcovado

A. C. Jobim

A	1	2	3	4
	D7 /A II7	D7 /A II7	Ab <sup>o</sup> 7 bVI <sup>o</sup>	Ab <sup>o</sup> 7 bVI <sup>o</sup>
	5	6	7	8
	G-7 ii relatif	C9 V7 / IV	F <sup>o</sup> 7 IV <sup>o</sup> F Δ IV	F6 IV
	9	10	11	12
F-7 ivm	Bb7 b5 bVII 7	E-7 ii relatif	A7 #5 V7 alt / ii	
13	14	15	16	
D9 II7	D9 II7	D-7 ii	G# <sup>o</sup> 7 #V <sup>o</sup>	
B	17	18	19	20
	D7 /A II7	D7 /A II7	Ab <sup>o</sup> 7 bVI <sup>o</sup>	Ab <sup>o</sup> 7 bVI <sup>o</sup>
	21	22	23	24
	G-7 ii relatif	C9 V7 / IV	F <sup>o</sup> 7 IV <sup>o</sup> F Δ IV	F6 IV
	25	26	27	28
	F-7 ivm	Bb7 b5 bVII 7	E-7 iii	A-7 vi
	29	30	31	32
	D-7 ii	G7 b9 V7 b9	E-7 ii relatif	A7 #5 V7 / ii
33	34	35	36	
D-7 ii	D.C. al Fine G7 V7	 C6 I	C6 I	

## Premiers constats harmoniques

Avec l'accord de Tonique C6 placé en tout dernier lieu dans le Coda de fin, on ne rejoint le centre tonal que pour terminer.

Sinon, tout au long du morceau, on ne fait que graviter autour de ce centre tonal sans vraiment l'atteindre.

Le génie harmonique apparaît dans l'enchaînement des 'ii . V7' qui se relie entre eux par des procédés de substitution ou de résolution et qui approchent ce centre tonal sans l'établir franchement.

Il n'y a pas de véritable modulation de tonalité : les cheminements sur d'autres tonalités ne sont que des emprunts à une tonalité parallèle ou bien le passage temporaire par une tonalité très proche (ex : F Majeur ne diffère de C Majeur que par la note Bb).

Rythmiquement la 'Bossa Nova' est une façon lente de jouer 'le Samba'

Dans l'accompagnement le mouvement de voix des accords ('voicing') conduit l'oreille en voix haute sur la mélodie et progresse en voix basse, souvent par demi-ton, pour participer à un contre-chant rythmique.

La complexité harmonique est engendrée par le détournement opéré sur les cadences habituelles du Jazz pour les acclimater aux sonorités douces du style.

En contraste avec une mélodie très simple, l'harmonie produit des couleurs qui enrichissent le morceau et offre au guitariste l'opportunité de faire valoir la spécificité mélodico-rythmique de son instrument.

Compte tenu de l'abondance des nuances et pour coller au mieux avec l'esprit 'Bossa Nova' l'approche par centre tonal est abandonnée, dans cette étude, au seul profit d'une approche par les gammes relatives aux accords.

## Démarche d'analyse

### 1 – les intervalles

Par convention, les intervalles présentés dans les détails d'accords sont chiffrés d'après le tableau suivant :

Intervalle simple	Intervalle redoublé	Nom	Comptage simple	Comptage redoublé	Consonance
T	8	Tonique, Octave		+6,0	Consonance parfaite
b2	b9	Seconde mineure, Neuvième mineure	+0,5	+6,5 +6,5	dissonante
2	9	Seconde, Neuvième	+1,0	+7,0	dissonante
b3	#9	Tierce mineure, Neuvième dièse	+1,5	+7,5	imparfaite
3		Tierce Majeure	+2,0		imparfaite
4	11	Quarte, Onzième	+2,5	+8,5	mixte
b5	#4	Quinte diminuée, Quarte augmentée	+3,0	+9,0	dissonante
5		Quinte	+3,5		parfaite
#5	b6	Quinte augmentée, Sixte bémol	+4,0	+10,0	imparfaite
6	13	Sixte, Treizième	+4,5	+10,5	imparfaite
b7		Septième	+5,0		dissonante
7		Septième Majeure	+5,5		dissonante

## 2 – Analyse des accords

Les accords sont analysés avec le système de numérotation en chiffres romains.

Exemple avec la gamme de C Majeur

Numérotation en chiffres Romains	Accord harmonisé dans la gamme de C Majeur	Fonction tonale
I Δ	C Δ	Accord de Tonique
ii	D-7	Accord de sous-dominante
iii	E-7	Accord de Tonique (substitution du I Δ)
IV Δ	F Δ	Accord de sous-dominante
V7	G7	Accord de dominante
vi	A-7	Accord de Tonique (substitution du I Δ)
vii	B Ø	Accord de dominante (substitution du V7)

## 3 – Approche par les Dominantes

Du fait des caractéristiques propres aux accords de dominante (résolution, unicité dans les gammes harmonisées, caractère principal ou secondaire, etc.), l'analyse débute par le repérage et le chiffrage de ce type d'accord dans la grille.

Ensuite par extension, les autres accords sont analysés en fonction de leur place dans la progression des accords.

# Grille des accords de dominante

## Corcovado

Les degrés des accords sont exprimés dans la tonalité de C Majeur

A. C. Jobim

A	1	D7 / A II7	2	D7 / A II7	3	bVI° accord de passage	4	bVI° accord de passage
	5	ii ii relatif	6	C9 V7 / IV D.S. du IV	7	IV Δ tonalité temporaire cadence plagale pour aller vers le I	8	IV Δ tonalité temporaire
	9	ii ii relatif emprunt à C mineur naturel	10	Bb7 b5 bVII 7 Cadence backdoor	11	ii ii relatif au lieu du I on trouve son substitut (iii-7)	12	A7 #5 V7 alt / ii
	13	D9 II7	14	D9 II7	15	ii ii	16	G#°7 #V°
B	17	D7 / A II7	18	D7 / A II7	19	bVI° accord de passage	20	bVI° accord de passage
	21	ii ii relatif	22	C9 V7 / IV D.S. du IV	23	IV Δ tonalité temporaire cadence plagale pour aller vers le I	24	IV Δ tonalité temporaire
	25	ii ii relatif emprunt à C mineur naturel	26	Bb7 b5 bVII 7 Cadence backdoor	27	iii	28	vi
	29	ii ii relatif	30	G7 b9 V7 b9	31	ii ii relatif	32	A7 #5 V7 / ii D.S. du ii
	33	ii ii	34	G7 V7 D.C. al Fine	35	I Centre tonal	36	I

Mélodie

# Corcovado

Thème

A.C. Jobim

1. **D7 /A** **Ab<sup>°</sup>7 (b13)**

TAB: 5 3 5 3 | 5 3 5 | 5 3 5 3 | 5 3 5

5. **Gm7** **C9** **F<sup>°</sup>7** **Fmaj7** **F6**

TAB: 3 5 3 5 3 | (3) 5 6 5 5 | (5) | 3

1. **Fm7** **Bb7 b5** **Em7** **A7 #5**

TAB: 8 6 8 6 8 | (8) 6 8 | 6 5 6 5 6 | (6) 5 6

13. **D9** **D9** **Dm7** **G#<sup>°</sup>7**

TAB: 5 3 5 3 5 | (5) 3 5 3 6 | (6) 5 6 5 | 6 5 3 5

2. **Fm7** **Bb7 b5** **Em7** **Am7**

TAB: 8 6 9 8 6 | 5 7 | 7 5 8 6 5 | 7 5

29. **Dm7** **G7 b9** **Em7** **A7 #5**

TAB: 5 8 6 5 7 | 5 4 5 7 8 | (8) |

33. **Dm7** **G7** **D.C. al Fine** **C6**

TAB: 5 8 6 5 7 | 5 4 5 7 5 | (5) |

## Analyse par Section

### Section A

La section A contient deux phrases de 8 mesures chacune.

#### Mesures 1 et 2

**Corcovado**  
Thème  
A.C. Jobim

♩ = 64

D7 /A

1 2

T  
A  
B

5 3 5 3 | 5 3 5

Le motif mélodique des deux premières mesures est compris dans un intervalle de seconde majeure et ne joue que les notes E et D.

Ce motif sert de trame et se décline (en s'étoffant) dans la première partie du morceau.

On peut retenir, au passage, que les deux seules notes altérées de tout le morceau sont localisées à la mesure 25 (au démarrage du 2<sup>o</sup> : les notes Bb et Ab).

Dès le départ, l'accord 'D7/A' (D septième avec sa Quinte à la basse) marque une première étape dans la singularité de l'oeuvre.

En C Majeur, l'accord 'Dm7' est l'accord de deuxième degré (ii). Ici, il ne joue pas son rôle habituel de sous-dominante allant vers V7.

A.C. Jobim va lui faire subir une des transformations qu'il affectionne : la majorisation de sa Tierce (la note F devient F#).

Ce faisant l'accord acquiert son ubiquité :

$$\begin{array}{c|c}
 \text{R} & \text{D} \\
 \hline
 \text{D7/A} & \begin{array}{c} 5 \text{ | A} \\ b3 \text{ | F\#} \\ b7 \text{ | C} \\ 9 \text{ | E} \end{array}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{c|c}
 \text{R} & \text{A} \\
 \hline
 \text{Am6} & \begin{array}{c} 6 \text{ | F\#} \\ b3 \text{ | C} \\ 5 \text{ | E} \end{array}
 \end{array}$$

Dans ce renversement il est 'II7' en C Majeur, mais également 'im6' en A mineur mélodique (ou 'IV7' en A mineur mélodique).

2 choix peuvent être combinés pour le solo :

- le considérer comme un détournement de C Majeur en jouant D Dorien mais avec une Tierce Majeure (F#) à la place de la Tierce mineure (F)
  - pour la petite histoire, cela équivaut à Jouer D Mixolydien (sans pour autant le considérer comme V7 en G Majeur)

**Mode D Dorien avec 3<sup>e</sup> majorisée** { T D 2 E 3 majorisée F# 4 G 5 A 6 B b7 C }

**Mode D Mixolydien** { T D 2 E 3 F# 4 G 5 A 6 B b7 C }

- le considérer comme accord V7 sans résolution et conséquemment choisir le degré IV mineur mélodique (D Lydien b7), ce qui rajoute la note G# en donnant la couleur #4 (note que l'on retrouve dans l'accord qui suit)

**Mode D Lydien b7** { T D 2 E 3 F# #4 G# 5 A 6 B b7 C }

Résumé partiel d'analyse

A

C

ii majorisé	
II7 1	II7 2
D7/A / / /	D7/A / / /

mode D mixolydien et/ou D Lydien b7

Mesures 3 et 4

3 Ab°7 (b13)

4

T  
A  
B

5 3 5 3 | 5 3 5

On retrouve le motif mélodique des deux mesures précédentes.

Cette répétition est utilisée pour nous conduire, mesure suivante, à un motif similaire un ton plus bas.

L'harmonie sous-jacente marque la deuxième étape dans la singularité du morceau : un accord diminué de passage qui dure 2 mesures.

On appréciera la qualité du voicing qui est choisi (une descente par demi-ton sauf sur la voix de la mélodie)



Pour le solo, on utilise la gamme diminuée (ton, demi-ton) à partir de Ab, F, B ou D.

*Résumé partiel d'analyse*

accord de passage	
<b>bVI°</b>	<b>bVI°</b>
3	4
<b>Ab°7</b> / / /	<b>Ab°7</b> / / /

Gamme diminuée de Ab

## Mesures 5 à 8

5 Gm7

3 5 3 5 3

6 C9

(3) 5 6 5 5

7 F°7 Fmaj7

8 F6

(5) 3

La mélodie reprend le motif en le descendant d'un ton et en lui apportant une suite semi-conclusive.

Par cette descente sur la basse on arrive tout naturellement à 'Gm7' qui va introduire, par un classique 'ii . V7' le passage vers F Majeur.

Cette cadence en F sert de palier intermédiaire dans la progression vers le centre tonal de C Majeur.

Ce n'est pas une modulation à proprement parler. C'est un simple détour pour mieux nous ramener, par la suite, au centre tonal principal.

Le IV Majeur peut conduire directement vers le I dans une cadence plagale.

Résumé partiel d'analyse

D.S. du IV

Cadence		Centre tonal temporaire	
ii de la D.S.	V7 /IV	IV° IV Δ	IV Δ
5	6	7	8
G-7 / / /	C9 / / /	F°7 F Δ / / /	F 6 / / /

Approche centre tonal

F Majeur sur les mesures 5 à 8

Approche gamme relative

mesure 5  
mode G Dorien

mesure 6  
mode C Mixolydien

mesures 7 et 8  
gamme diminuée de F (sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure 7)  
mode F Ionien (sans Quarte) ou mode F Lydien

Mesures 9 et 10

Pour adoucir le passage vers le I dans une cadence plagale, le Jazz utilise souvent l'accord 'ivm7'.

C'est un emprunt à la gamme parallèle de C mineur naturel.

Associé à son V7 relatif on obtient une cadence 'ii .V7' qui est souvent nommée 'cadence backdoor' car l'accord V7 n'est pas situé à une Quarte montante de l'accord de résolution mais seulement à un ton en-dessous.

Le motif mélodique de début est repris une Tierce mineure au-dessus et s'adapte parfaitement au cheminement harmonique suivi.

C'est exactement ce qui se passe lorsqu'on prend une cadence 'II.V7' qui résout sur le I Majeur et qu'on l'élève d'une tierce mineure : elle fonctionne en 'backdoor' et est un bon moyen d'emploi de ses licks sur d'autres degrés.

### Résumé partiel d'analyse

#### emprunt à C mineur naturel

Cadence		
<b>ivm</b>	<b>bVII7</b>	<b>ii de la D.S.</b>
9	10	11
F-7 / / /	Bb7 b5 / / /	E-7 /

mesure 9

mode de F Dorien (mode de C mineur naturel à partir de la note F)

mesure 10

mode de Bb Mixolydien (mode de C min. nat. à partir de la note Bb)

mode Bb lydien b7 (IV7 de F mineur mélodique) puisque Bb7 b5 ne résout pas (notez que cela fait apparaître la note E que l'on trouve à la mesure suivante)

Mesures 11 et 12

On s'attend à résoudre en mesure 11 sur le centre tonal de C Majeur et au lieu de cela on arrive sur l'accord de Em7 qui est son substitut diatonique. Il est, de plus, le relatif mineur d'une nouvelle cadence qui cascade les accords de dominante par demi-ton de la mesure 9 à la mesure 14.

Le motif mélodique s'infléchit pour s'adapter à cette cadence en mineur :

- il joue la Fondamentale et la Neuvième bémol sur Em7
- et la Quinte augmentée sur A7

Résumé partiel d'analyse

D.S. du ii

Cadence	
ii de la D.S.	V7 alt / ii
11	12
/ E-7 / / /	A7 #5 / / /

Pour le solo, en se dirigeant vers D cette cadence mineure va utiliser les gammes et mode appropriés :

- gamme de D mineur mélodique à partir de son deuxième degré pour Em7 (autrement dit le mode E Dorien b2)
- gamme de D mineur harmonique à partir de son cinquième degré pour A7 #5 (autrement dit le mode de A Mixolydien b9 b13).
- pour ma part, j'ai un faible pour la gamme altérée de A sur A7 #5

Mesures 13 et 14

Nous voilà revenu à D7 et au motif mélodique de départ.

C'est comme si on n'avait pas réussi à atteindre le centre tonal et qu'il faille se préparer à réitérer l'essai pour une seconde tentative.

Résumé partiel d'analyse

ii majorisé	
II7	II7
13	14
D7/A / / /	D7/A / / /

bis repetita, pour le solo on joue

- D Mixolydien
- ou D Lydien b7

Mesures 15 et 16

Pour les deux dernières mesures de la Section A on se rapproche (sans l'atteindre) du centre tonal de C Majeur.

C'est encore une phrase semi-conclusive qui finit avec la note C.

C'est une fausse cadence qui associe à l'accord de sous-dominante (Dm7) non pas son relatif de dominante (G7) mais un succédané (G#°7) : un accord diminué ayant la fonction d'accord de dominante.

Résumé partiel d'analyse

D.S. du vi

fausse cadence	
ii	VII°7 / VI
15	16
D-7 / / /	G#°7 / / /

On joue

- D Dorien sur Dm7
- le mode de G# dominant altéré diminué sur G#°7 (vii de A mineur harmonique)

## Section B

Les 8 premières mesures de la Section B sont une reprise du début de la Section A (mesures 17 à 24).

A partir de la mesure 25 la mélodie joue des segments de gamme descendante sur 2 mesures jusqu'à la résolution finale sur le centre tonal dans le Coda.

En cas de boucle pour relancer le morceau, on retourne à la première mesure après la mesure 34.

### Mesures 17 à 24

The musical score for measures 17 to 24 is presented in four systems, each with a treble clef staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The time signature is 2/4.

- Measure 17:** Chord  $D7/A$ . The melody consists of quarter notes:  $A_4$ ,  $G_4$ ,  $F_4$ ,  $E_4$ . The TAB shows fret numbers 5, 3, 5, 3.
- Measure 18:** Chord  $D7/A$ . The melody consists of quarter notes:  $A_4$ ,  $G_4$ ,  $F_4$ ,  $E_4$ . The TAB shows fret numbers 5, 3, 5.
- Measure 19:** Chord  $A\flat 7(b13)$ . The melody consists of quarter notes:  $A_4$ ,  $G_4$ ,  $F_4$ ,  $E_4$ . The TAB shows fret numbers 5, 3, 5, 3.
- Measure 20:** Chord  $A\flat 7(b13)$ . The melody consists of quarter notes:  $A_4$ ,  $G_4$ ,  $F_4$ ,  $E_4$ . The TAB shows fret numbers 5, 3, 5.
- Measure 21:** Chord  $Gm7$ . The melody consists of quarter notes:  $A_4$ ,  $G_4$ ,  $F_4$ ,  $E_4$ . The TAB shows fret numbers 3, 5, 3, 5, 3.
- Measure 22:** Chord  $C9$ . The melody consists of quarter notes:  $A_4$ ,  $G_4$ ,  $F_4$ ,  $E_4$ . The TAB shows fret numbers (3), 5, 6, 5, 5.
- Measure 23:** Chord  $F\circ 7$ . The melody consists of a half note:  $A_4$ . The TAB shows fret number (5).
- Measure 24:** Chord  $F6$ . The melody consists of a half note:  $A_4$ . The TAB shows fret number 3.

L'analyse faite dans le section A sur les 8 premières mesures est applicable aux mesures 17 à 24.

Résumé partiel d'analyse

**B**

**C**

ii majorisé		accord de passage	
II7	II7	bVI°	bVI°
17	18	19	20
D7/A / / / /	D7/A / / / /	Ab°7 / / / /	Ab°7 / / / /

D.S. du IV

Cadence		Centre tonal temporaire	
ii de la D.S.	V7 /IV	IV° IV Δ	IV Δ
21	22	23	24
G-7 / / / /	C9 / / / /	F°7 F Δ / / / /	F 6 / / / /

mesures 17 et 18  
mode D mixolydien et/ou D Lydien b7

mesures 19 et 20  
Gamme diminuée de Ab

mesure 21  
mode G Dorien

mesure 22  
mode C Mixolydien

mesures 23 et 24  
gamme diminuée de F (sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure 23)  
mode F Ionien (sans Quarte) ou mode F Lydien

Mesures 25 à 26

On retrouve la cadence ‘backdoor’ déjà analysée aux mesures 9 et 10, mais cette fois la gamme de F mineur mélodique est clairement annoncée par la présence de la note E en mesure 26 (le mode éolien de C jouerait la note Eb).

Résumé partiel d'analyse

emprunt à C mineur naturel

Cadence		
<b>ivm</b>	<b>bVII7</b>	<b>iii</b>
25	26	27
<b>F-7</b> / / /	<b>Bb7 b5</b> / / /	<b>E-7</b>

Mesures 25 et 26  
Gamme de F mineur mélodique

Mesures 27 et 28

Em7 est le degré 'iii' (mode phrygien) et Am7 est le degré 'vi' (mode éolien) dans la gamme de C Majeur

Résumé partiel d'analyse

Approche du centre tonal principal	
	<p><b>iii</b></p> <p>27</p>
	<p><b>vi</b></p> <p>28</p>
/	<p><b>E-7</b> / / /</p>
	<p><b>A-7</b> / / /</p>

mesure 27

gamme de C Majeur (mode Phrygien à partir de la note E)

mesure 28

gamme de C Majeur (mode éolien à partir de la note A)

Mesures 29 et 30

Bien que la mélodie ne fasse entendre que des notes non altérées cette cadence mixe la gamme de C Majeur en mesure 29 avec la gamme de C mineur harmonique en mesure 30.

Le C mineur harmonique prépare au passage par le D mineur harmonique des deux mesures suivantes.

Résumé partiel d'analyse

emprunt à C mineur harmonique

Cadence		
ii	V7 b9	ii de la D.S.
29	30	31
D-7 / / /	G7 b9 / / /	E-7 /

mesure 29  
mode de D Dorien

mesure 30  
mode G Mixolydien b9 b13 (Gamme de C mineur harmonique à partir de la note G)

Mesures 31 et 32

Ces deux mesures sont essentiellement à vocation harmonique (pas de mélodie).

Elles servent à renforcer la résolution finale qui arrive d'ici 3 mesures en se détournant temporairement du but pour mieux y revenir.

A7 #5 est le 'V7' en D mineur harmonique et peut tout à fait être altéré. Son 'ii' relatif est Dorien.

Résumé partiel d'analyse

D.S. du ii

Approche du centre tonal principal	
<p><b>ii de la D.S.</b></p>	<p><b>V7 /ii</b></p>
31	32
/ <b>E-7</b> / / /	<b>A7 #5</b> / / /

mesure 31  
mode de E Dorien

mesure 32  
Mode de A Mixolydien b9 b13 (gamme de D mineur harmonique à partir de la note A)  
mode de A altéré (gamme de Bb mineur mélodique à partir de la note A)

Mesures 33 à 36

D.C. al Fine

33 Dm7 34 G7

5 8 6 5 7 5 4 5 7 5

35 C6 36

(5)

Et pour finir, une bonne vieille cadence ‘ii . V7 . I’ en C Majeur qui établira enfin la tonalité en servant de conclusion.

La mélodie ne joue que des notes de C Majeur.

Résumé partiel d'analyse

D.C. al Fine

Cadence conclusive	
ii	V7
33	34
D-7 / / / /	G7 / / / /

Centre tonal principal

Centre tonal principal	
I	I
35	36
C6 / / / /	C6 / / / /

mesure 33  
mode de D Dorien

mesure 34  
mode de G Mixolydien

mesures 35 et 36  
mode de C Ionien (sans Quarte)