

David Lampel

*Manuel pratique
d'harmonie tonale*

Les bases de l'écriture musicale

deuxième édition révisée

David LAMPEL

Professeur d'écriture au Conservatoire du 9^e arrondissement de Paris
et à l'E.N.M. d'Evry.

MANUEL PRATIQUE D'HARMONIE TONALE

Les bases de l'écriture musicale

Editions *Henry Lemoine*

27, Boulevard Beaumarchais • 75004 PARIS

© Copyright 2006 by Editions Henry Lemoine

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays

IMPRIME EN FRANCE

Le langage musical tonal, comme tout langage parlé et écrit, est le résultat d'une longue évolution. Ce manuel se limite à l'observation du fonctionnement de ce langage et laisse de côté toute considération sur son évolution historique.

Le terme de "système tonal classique", souvent employé ici, ne doit donc pas être pris dans un sens stylistique mais comme une expression désignant plus largement un système qui obéit aux principes de base du fonctionnement tonal.

Un travail pratique devra bien entendu accompagner la lecture de ce traité afin de se familiariser avec les éléments présentés.

L'observation d'exemples tirés de la littérature musicale est aussi indispensable pour comprendre et assimiler les différents principes énoncés dans un manuel comme celui-ci. À la fin de chaque chapitre, on pourra donc trouver des extraits d'œuvres qui illustrent ce qui a été montré auparavant de la manière la plus simple.

Voici pour finir quelques remarques concernant la lecture qui va suivre :

- Dans les exemples se rapportant aux explications, ceux en Majeur sont toujours en *Do* et ceux en mineur en *La*, sauf bien entendu, lorsqu'une autre tonalité est indiquée.
- Dans ces mêmes exemples, les indications rythmiques sont absentes partout où il n'a pas semblé indispensable de spécifier celles-ci.
- Pour une question de commodité de présentation certains de ces exemples sont notés avec trois notes dans la portée du haut et une note dans celle du bas tandis que d'autres sont notés avec deux notes dans chaque portée.
- Dans les exemples musicaux en fin de chaque chapitre, les tonalités ne sont précisées que si elles ne correspondent pas à l'armure indiquée.
- Dans ces mêmes exemples, les accords de trois sons sont chiffrés de manière conventionnelle tandis que les accords de 7^e sont signalés par un 7 et leur renversement par un, deux ou trois points, ceci afin d'en faciliter la lecture.
- Les notes étrangères à l'harmonie sont indiquées en petites lettres dans chaque exemple, le lecteur peut consulter le chapitre les concernant pour en avoir l'explication.
- Lorsque le terme "modal" est employé, celui-ci fait référence à un type d'harmonisation qui s'inscrit dans le contexte d'un mode non tonal, par opposition à une harmonisation tonale en mode majeur ou mineur (l'harmonisation modale n'étant pas abordée dans le présent ouvrage, il serait utile d'en consulter d'autres consacrés à ce sujet).

David LAMPEL

Remerciements :
Jean-Michel B., Caroline P., Jean-Louis J., Robert T., Nahoko et Sébastien
ainsi qu'à tous mes élèves auxquels ces pages sont dédiées.

Les études d'écriture, aussi bien que celles d'analyse, d'histoire de la musique, de culture sont de plus en plus largement suivies par des élèves et des étudiants des conservatoires, des universités, ainsi que par d'autres musiciens dont les formations antérieures sont souvent hétérogènes et qui souhaitent à juste titre densifier leur expérience.

En amont des traités (celui de J.Ph. Rameau et celui de A. Schoenberg*- "tombeau" du premier au sens musical - étant d'une lecture délicate de prime abord) il est indispensable de préciser systématiquement les règles de base de la mise en forme tonale.

Un "manuel" de ce type sera évidemment associé à des moyens pédagogiques susceptibles de faciliter une compréhension approfondie des répertoires stylistiques. L'un des objectifs du travail d'écriture n'est-il pas de connaître le plaisir de prendre réellement "en main" (y compris au clavier) la responsabilité de combinaisons innombrables et de plus en plus complexes : passage vers une PRATIQUE personnelle et, si possible, re-créative pour chacun ?

Jean-Michel BARDEZ

* J.Ph. RAMEAU : "Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels" (1722)

A. SCHOENBERG : "Traité d'harmonie" (1911)

	Page
1 Les modes (les intervalles)	5
2 Les accords	9
3 Les accords dans les modes	11
4 Les renversements (+ les chiffrages des accords de trois sons)	14
5 L'écriture à quatre voix	17
6 L'utilisation des trois positions de l'accord	19
7 Les degrés et leur fonction	23
8 Les cadences	29
9 Enchaînement d'accords	33
10 Mouvements de voix harmoniques	37
11 Harmonie et rythme	40
12 La modulation	43
13 La marche harmonique	47
14 Les accords de 7 ^e	50
15 L'accord de 7 ^e de dominante	53
16 L'accord de 7 ^e d'espèce	56
17 Les accords de 7 ^e de sensible et 9 ^e de dominante (+ chiffrage des accords de 7 ^e)	60
18 Marches et modulations avec les accords de 7 ^e	66
19 Les accords altérés	69
20 Notes étrangères à l'harmonie	75
21 Dispositions	79
Index	83

1. LES MODES

Les deux modes, Majeur et mineur, qui forment notre système tonal sont issus des modes anciens du plain-chant (le chant grégorien en est un exemple), qui étaient au nombre de quatre, ayant chacun un mode complémentaire.

On peut construire ces quatre modes en partant de quatre notes différentes du clavier, en n'utilisant que les touches blanches de celui-ci.

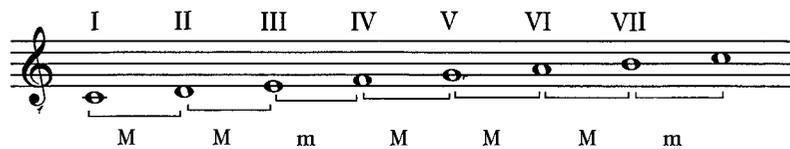
En partant de *Ré* on obtient le mode dorien, *Mi* le mode phrygien, *Fa* le mode lydien et *Sol* le mode mixolydien.

Ce sont donc ces quatre modes qui, en se transformant lentement, ont fini par se réduire à deux, le Majeur et le mineur. Cette mutation est notamment due au développement de la musique polyphonique au Moyen Âge.

Les deux modes Majeur et mineur, tout comme les modes anciens, se composent de secondes Majeures et mineures et se caractérisent par l'agencement de ces dernières, en particulier par l'emplacement des secondes mineures ou demi-tons.*

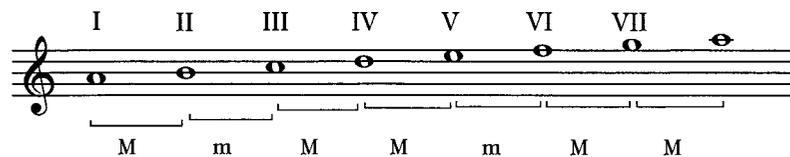
Les notes du mode portent le nom de degrés et s'indiquent en chiffres romains.

Le mode Majeur



Les demi-tons se trouvent entre les degrés III et IV ainsi qu'entre le VII et le I (à l'octave).

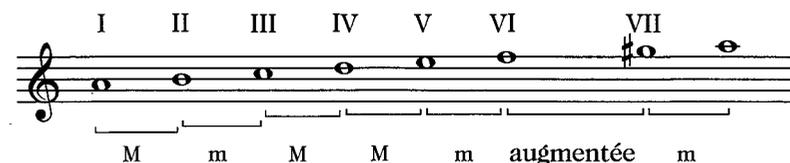
Le mode mineur (naturel)



Les demi-tons se trouvent entre les degrés II et III ainsi qu'entre les degrés V et VI.

On peut constater que dans le mode Majeur il y a un demi-ton entre le VII^e degré et le I^{er} (à l'octave), ce qui crée une attraction forte de ce VII^e degré, la sensible, vers le I^{er}, la tonique. Ceci n'est en revanche pas le cas dans le mode mineur. Afin de produire la même attraction il faut donc altérer vers le haut le VII^e degré dans ce mode.

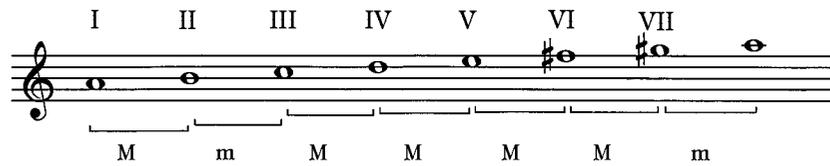
Le mode mineur harmonique



Dans ce nouveau mode on obtient une sensible mais celle-ci provoque un "trou" entre les degrés VI et VII.

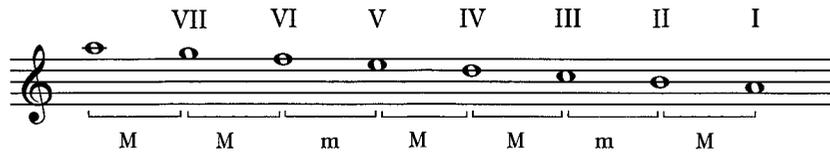
Pour combler ce vide, tout en gardant la sensible, on hausse le VI^e degré d'un demi-ton, créant ainsi un troisième mode mineur, le mode mineur mélodique ascendant.

* Sur les intervalles, voir à la fin du chapitre.



En descendant, la sensible n'est pas nécessaire, car le VII^e degré ne subit plus l'attraction montante vers la tonique. Par conséquent, le mode mineur mélodique descendant est identique au mode mineur naturel.

Le mode mineur mélodique descendant

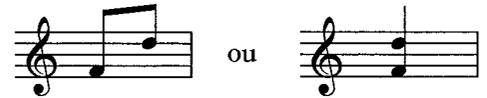


Alors que l'emploi du mode mineur mélodique ascendant pour un mouvement mélodique montant est le cas le plus fréquent en musique tonale, on trouve en revanche de nombreux exemples de lignes mélodiques descendantes n'utilisant pas le mode mineur mélodique descendant. Dans un mouvement descendant, l'emploi du mode mineur mélodique ascendant et même du mode mineur harmonique, est également assez fréquent.

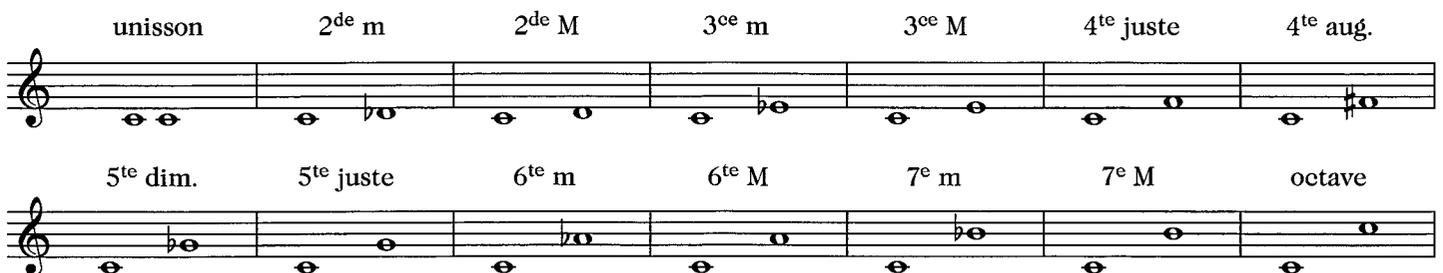
N.B. : Il faut ici faire la distinction entre notes harmoniques (celles qui forment les accords) et notes mélodiques (celles qui créent des mouvements mélodiques entre les accords). Or, nous parlons ici seulement de mouvements affectant les notes mélodiques. Concernant les notes harmoniques, voir chapitre 10.

Les intervalles

L'intervalle est la distance exprimée entre deux notes jouées successivement ou simultanément :

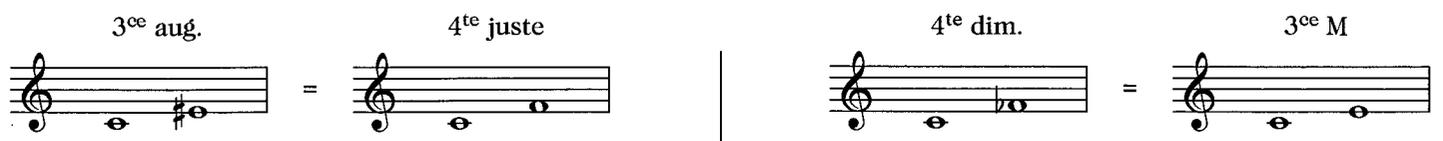


Voici tous les intervalles à partir de Do :



Il faut y ajouter l'intervalle chromatique :  À ne pas confondre avec la 2^{de} m !

Dans le système tempéré, généralisé en Occident depuis le XVIII^e siècle, tous les intervalles diminués ou augmentés sont équivalents pour l'oreille à des intervalles Majeurs, mineurs ou justes :



sauf la quarte augmentée (que l'on appelle également triton) ou la quinte diminuée qui n'ont pas d'équivalence sonore.



Voici un exemple de mode ancien, utilisé pour le plain-chant :

1a

WIPO (XI^e siècle) : Victimae paschali laudes

On peut voir que la note importante, qui commence la pièce et termine toutes les phrases (indiquées par les virgules) de celle-ci, est le Ré. On appelle cette note la finale du mode. Une autre note autour de laquelle cette mélodie est construite est le La, c'est la teneur du mode. Il s'agit ici d'un mode de Ré, ou mode dorien, dont nous allons observer la transformation à travers deux autres exemples.

L'exemple suivant est tiré d'une pièce de théâtre liturgique chanté :

1b

Étudiants de Beauvais (XII^e siècle) : Jeu de Daniel

N.B. Dans les extraits sans barres de mesures notés en rondes et blanches, ces valeurs correspondent à des notes longues et courtes et non à des valeurs rythmiques exactes.

Dans ce second exemple, le Si est bémolisé, ce qui modifie la structure du mode dorien qui se verra, comme tous les modes anciens, transformé par l'introduction d'autres notes altérées, notamment la sensible, comme dans l'exemple suivant qui est un extrait d'une chanson à trois voix :

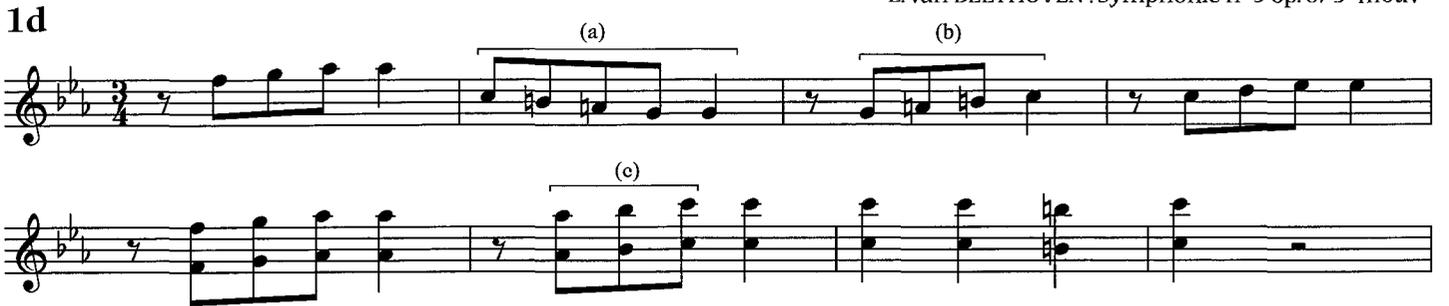
1c

G. DUFAY (XV^e siècle) : J'ai mis mon cœur, chanson

Au bout de cette longue mutation, on trouvera donc le mode mineur, tel que nous l'employons actuellement. Quant au mode Majeur il est issu des modes anciens à "caractère Majeur", comme le mode de Sol, ou mixolydien. Ce caractère Majeur ou mineur est donné à un mode par sa troisième note qui forme une tierce Majeure ou une tierce mineure avec la finale.

Alors que le mode Majeur se fixe très vite grâce à sa sensible naturelle, le mode mineur prend différents aspects selon les circonstances, comme on peut le voir dans les exemples qui suivent :

1d L. van BEETHOVEN : Symphonie n° 5 op. 67 3^e mouv^t



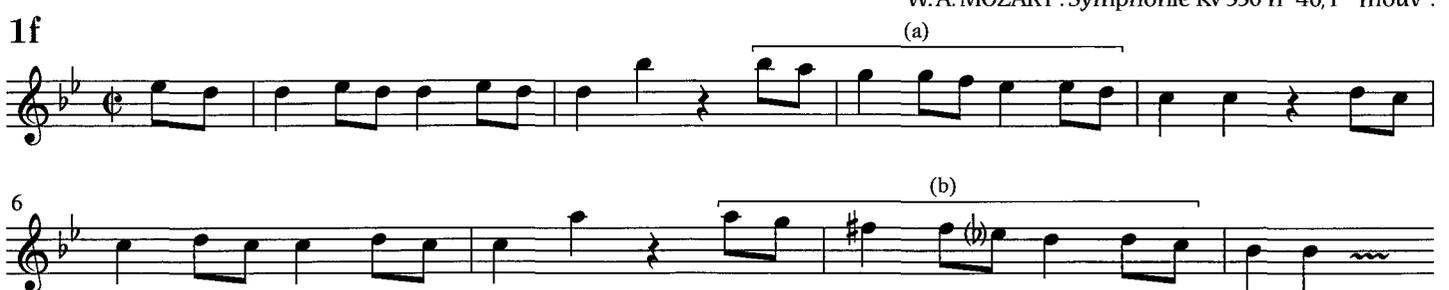
La figure descendante (a) et la figure ascendante (b) utilisent toutes deux le mode ascendant tandis que la figure ascendante (c) utilise le mode naturel.

1e J.Ph. RAMEAU : Menuet



La première figure ascendante (a) utilise le mode ascendant alors que la seconde (b) mélange les modes ascendants (Mi \flat) et descendants (Fa \flat).

1f W.A. MOZART : Symphonie Kv 550 n° 40, 1^{er} mouv^t

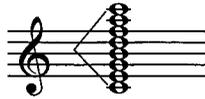


La première figure descendante (a) utilise le mode descendant tandis que la seconde (b) utilise le mode harmonique, avec le saut de 2^{de} augmentée, fréquent en descendant mais plus rarement en montant comme dans l'exemple suivant :

1g J. HAYDN : Symphonie n° 45, 1^{er} mouv^t



Un accord est une superposition d'intervalles et contient donc trois notes au moins. Dans son principe de construction, l'accord est une superposition de tierces. Ces tierces peuvent se superposer jusqu'au nombre de sept, après quoi l'on retrouve la note à partir de laquelle l'accord est construit.



On peut donc théoriquement trouver des accords de sept sons, contenant sept notes différentes superposées, mais dans de tels accords plusieurs notes sont supprimées, par souci de clarté et pour ne pas charger inutilement l'harmonie. Pour commencer, nous allons nous limiter à l'étude des accords de trois sons, dont l'analyse et la pratique servent de base aux autres.

L'accord de trois sons est une superposition de deux tierces, ce qui revient à dire la superposition d'une tierce et d'une quinte.



C'est selon ce dernier principe que l'accord s'est formé, en effet la quinte juste est d'abord apparue comme une consonance parfaite et la tierce lui a été ajoutée par la suite pour former l'entité verticale que nous appelons accord.

Nous retiendrons donc, comme formule de construction d'un accord, la suivante :

Un accord est une superposition d'une tierce et d'une quinte à partir d'une note donnée.

La tierce peut être : Majeure ou mineure.

La quinte peut être : Juste, diminuée ou augmentée.

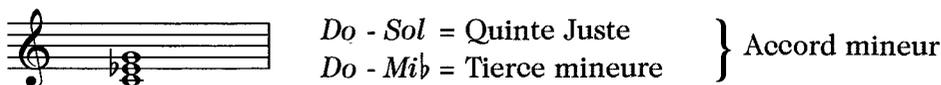
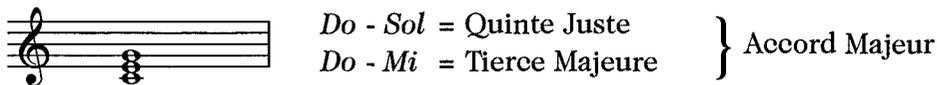
N.B. Contrairement à la quinte diminuée, la quinte augmentée n'existe pas "naturellement" dans les modes Majeurs et mineurs. C'est l'ajout de la sensible dans le mode mineur qui crée cet intervalle entre les III^e et VII^e degrés.

5^{te} augmentée

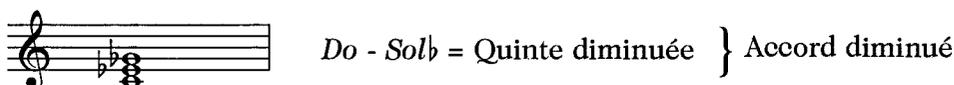
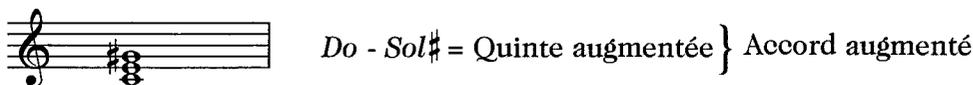


Pour qualifier (nommer) les accords, il existe deux possibilités :

1. Dans le cas où la quinte est juste, l'accord prend le qualificatif de la tierce.



2. Dans le cas où la quinte est augmentée ou diminuée, c'est elle qui donne son nom à l'accord.



Il existe donc quatre accords de trois sons différents :

- L'accord Majeur (Quinte Juste / Tierce Majeure)
- L'accord mineur (Quinte Juste / Tierce mineure)
- L'accord augmenté (Quinte augmentée / Tierce Majeure)
- L'accord diminué (Quinte diminuée / Tierce mineure)

N.B. L'accord augmenté comporte toujours une tierce Majeure et l'accord diminué une tierce mineure (voir chapitre 3).

La note, à partir de laquelle l'accord est formé, prend le nom de fondamentale (de l'accord), et l'accord dans la position que nous venons de voir (fondamentale en bas - tierce - quinte) se trouve dans sa position fondamentale.



Exemples musicaux

Dans la formation de l'accord de trois sons ou triade, la quinte précède la tierce de plusieurs centaines d'années en tant qu'intervalle consonant parfait. En effet, des superpositions de quintes parallèles apparaissent déjà dans les premiers essais polyphoniques notés, alternées avec leur renversement, la quarte, comme dans l'exemple suivant :

2a Anonyme (XI^e siècle) : Te deum

5^e-----, 4^e-----,

Il faut remarquer que toutes les quintes et quartes utilisées sont justes. La quinte diminuée, ou quarte augmentée, longtemps connue sous le nom de “diabolus in musica” (“diable en musique”), était évitée par tous les moyens. Ces intervalles pouvaient également se succéder par mouvements contraires, comme dans l'exemple qui suit. Notons la présence de l'octave, également consonance parfaite :

2b Anonyme (XI^e siècle) : Kyrie

L'exemple suivant montre une superposition de tierces, technique souvent employée dans les pays anglo-saxons et portant le nom de “gymel” (“jumeaux”), qui fait exception à la technique des quintes ou quartes superposées pratiquée sur le continent :

2c Anonyme (XII^e siècle) : Gymel

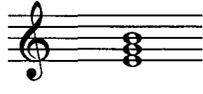
3^{ce}-----,

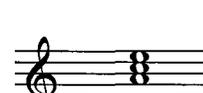
À chaque note, ou degré, des deux modes (Majeur et mineur) correspond un accord qui se construit à partir de ce degré. On dira par conséquent l'accord du I^{er} degré, du V^e degré, du II^e degré, etc. Quatre de ces degrés portent un nom car ils ont une fonction importante dans le mode :

- I^{er} degré : Tonique
- IV^e degré : Sous-dominante
- V^e degré : Dominante
- VII^e degré : Sensible

Les accords placés sur ces degrés portent par conséquent chacun le nom du degré qui leur sert de fondamentale.

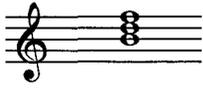
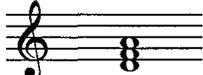
Voici les accords du mode Majeur :

	I ^{er} degré : accord Majeur L'accord de tonique
	II ^e degré : accord mineur
	III ^e degré : accord mineur
	IV ^e degré : accord Majeur L'accord de sous-dominante

	V ^e degré : accord Majeur L'accord de dominante
	VI ^e degré : accord mineur
	VII ^e degré : accord diminué L'accord de sensible

En mineur, c'est dans le mode harmonique que se construisent les accords (d'où son nom). Mais comme il a déjà été dit, le mode mineur n'est pas – comme le mode Majeur – fixe, mais change d'aspect selon les circonstances, ce qui vaut également pour les accords qui s'y placeront (voir chapitre 10 sur les mouvements de voix harmoniques).

Voici les accords du mode mineur harmonique :

	I ^{er} degré : accord mineur L'accord de tonique
	II ^e degré : accord diminué
	III ^e degré : accord augmenté
	IV ^e degré : accord mineur L'accord de sous-dominante

	V ^e degré : accord Majeur L'accord de dominante
	VI ^e degré : accord Majeur
	VII ^e degré : accord diminué L'accord de sensible

Comme on le voit, la tierce donne son identité à la plupart des accords mais c'est la quinte qui leur confère une stabilité ou, le cas échéant, une instabilité. Ainsi la quinte juste assure une stabilité aux accords Majeurs et mineurs des modes. Les accords comportant une quinte diminuée (VII^e degrés des deux modes, II^e degré en mineur) ou augmentée (III^e degré en mineur) sont en revanche des accords que l'absence de quinte juste rend instables.

12

- L'accord diminué est souvent utilisé dans le système tonal classique sous certaines formes et dans certaines conditions.
- L'accord augmenté, en revanche, n'est pas utilisé dans le système tonal classique et son apparition éventuelle n'est liée qu'à des mouvements mélodiques.

Grâce à la sensible "artificielle" en mineur, les accords de dominante (V^e degré) des deux modes sont Majeurs, et les accords de sensible (VII^e degré), diminués.

Ces accords sont donc semblables dans les deux modes et ne "personnalisent" pas chacun d'entre eux.

Les accords de tonique (I^{er} degré) et de sous-dominante (IV^e degré) sont, en revanche, mineurs dans le mode mineur, et Majeurs dans le mode Majeur. Ces accords reflètent par conséquent la "couleur" de chacun des modes.



Exemples musicaux

On trouve très tôt des superpositions de tierces et de quintes en écriture musicale. Ces superpositions de consonances parfaites (quintes justes) et imparfaites (tierces) – dans notre terminologie "accords" – donnent un sens vertical à une pensée essentiellement horizontale. Voici un exemple de ce type d'enchaînement qui mêle "accords" Majeurs et mineurs :

3a

JOSQUIN DES PRÉS (début XVI^e siècle) : Ave Maria

Notons que la tierce manque dans le dernier accord, ce qui était encore fréquent à cette époque. Néanmoins la tierce Majeure s'imposera rapidement comme consonance finale, peu avant la tierce mineure :

3b

R. de LASSUS (fin XVI^e siècle) : Bonjour mon cœur, chanson

Assez tardivement, il arrive encore que l'on trouve la tierce Majeure dans l'accord final d'une pièce en mineur, on appelle ce procédé la tierce "picarde" (terme qui trouve sans doute son origine dans le mot "pic", c'est-à-dire "point élevé", désignant l'altération ascendante de la tierce) :

3c

J. S. BACH : Von Gott will ich nicht lassen, choral

13

Ce dernier exemple nous montre que, pendant longtemps, la consonance Majeure a été préférée à la consonance mineure (d'où son nom) pour donner une stabilité parfaite à l'oreille.

L'accord diminué, de par sa quinte diminuée instable, est un accord de tension qui demande une résolution sur un accord Majeur ou mineur comme dans l'exemple suivant :

3d

W. A. MOZART : pièce pour piano Kv 15^a

L'accord augmenté, inusité dans le système tonal classique, apparaît fréquemment vers la fin du XIX^e siècle, dans les harmonisations de caractère modal :

C. DEBUSSY : Danseuses de Delphes, pour piano
(préludes, 1^{er} livre)

3e

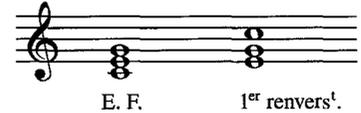
14 4. LES RENVERSEMENTS ET LE CHIFFRAGE

L'état fondamental d'un accord de trois sons est le suivant :

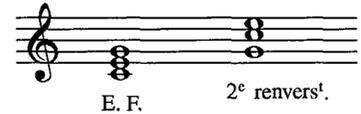
- Quinte (Juste, diminuée ou augmentée)
- Tierce (Majeure ou mineure)
- Fondamentale

Puisque l'accord contient trois notes, deux autres façons de superposer celles-ci sont possibles, ce sont les renversements de l'accord.

Le premier renversement place la fondamentale au-dessus des deux autres notes :

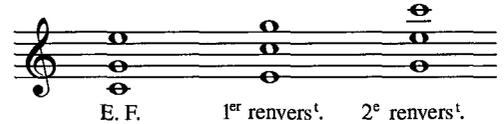


Le second renversement place la tierce et la fondamentale au-dessus de la quinte :



N.B. Dans les deux cas la fondamentale de l'accord reste Do, c'est la basse de l'accord qui change. Fondamentale et basse sont donc deux notions différentes.

L'état fondamental ainsi que les renversements peuvent se disposer de différentes manières :



N.B. L'ordre des voix supérieures n'a par conséquent pas d'importance, c'est uniquement la basse qui détermine la position d'un accord.

Les exemples sont ici notés sur une portée. Une multitude d'autres possibilités se présenteront lorsque nous placerons ces accords sur deux portées.

Nous avons déjà évoqué la stabilité donnée à un accord par sa quinte juste. Il s'agit là du rapport de quinte avec la basse et à ce sujet on peut constater que seul l'état fondamental présente cette caractéristique. Le 1^{er} renversement est constitué d'une tierce et d'une sixte et le 2^e renversement d'une quarte et d'une sixte.

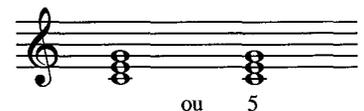
Chiffrage des accords de trois sons

Le chiffrage est une manière d'exprimer les accords au moyen d'un ou plusieurs chiffres à partir de la note la plus grave (la basse) afin d'en faciliter la lecture. Ce principe a été inventé au XVII^e siècle et s'adressait aux instruments polyphoniques tels que le clavecin, l'orgue ou le luth qui assuraient souvent des parties d'accompagnement (basse continue) et permettaient de n'indiquer que les harmonies voulues tout en laissant à l'interprète le soin de disposer celles-ci à sa guise.

On n'écrivait alors que la basse sous laquelle on indiquait les chiffres correspondant aux accords souhaités.

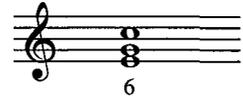
1. L'état fondamental

En principe l'état fondamental ne se chiffre pas, ainsi si l'on trouve une note de basse sans chiffrage, il faut construire l'état fondamental à partir de celle-ci. Si toutefois on veut le chiffrer, il suffit de mettre un 5 (pour la quinte avec la basse), la tierce restant sous-entendue dans tous les chiffreages.



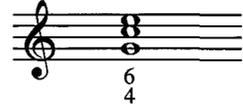
2. Le 1^{er} renversement *

Il se chiffre 6 (sixte avec la basse), la tierce est toujours sous-entendue. On appelle cet accord l'accord de sixte.



3. Le 2^e renversement

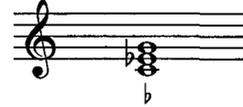
Pour différencier du 1^{er}, on le chiffre $\frac{6}{4}$ (quarte et sixte avec la basse) et on le nomme l'accord de quarte et sixte.



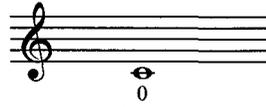
Si l'on veut altérer une note de l'accord, il faut ajouter cette altération devant le chiffre correspondant à la note en question.



Une altération seule sous une note de basse concerne automatiquement la tierce, même si celle-ci n'est pas exprimée dans le chiffrage, comme nous venons de le voir.



L'absence d'accord sur une note de basse se chiffre 0.



Un chiffre barré signifie que l'intervalle en question est diminué.



Si une tonalité est indiquée par des altérations à la clé, celles-ci n'ont pas à être indiquées par le chiffrage.



Ce ne sont là que quelques rudiments sur la question. Pour approfondir le sujet il faudrait consulter des traités de basse continue ainsi que des partitions des époques concernées (baroque, début du classicisme).



Exemples musicaux

Le premier à parler d'un accord à l'état fondamental et des renversements de celui-ci est J. Ph. RAMEAU, dans son "Traité d'harmonie selon ses principes naturels" de 1722, premier véritable manuel d'harmonie dans le sens moderne du terme. Néanmoins les superpositions verticales de tierces et de sixtes ou de quarts et de sixtes apparaissent très tôt, donnant là encore (voir chapitre 2) un aspect vertical à une musique dont la pensée était d'essence horizontale.

Le principe de tierces et de sixtes superposées à partir d'une basse (1^{er} renversement dans notre terminologie) et enchaînées portait le nom de "faux-bourdon" et on en trouve de très nombreux exemples dans toute la musique de la Renaissance :

4a

JOSQUIN DES PRÉS (début XV^e siècle) : Ave Maria

1^{er} renvers^t ————— Fond.

La superposition d'une quarte ou d'une sixte à partir d'une basse (2^e renversement dans notre terminologie) se rencontre elle aussi. Toutefois la quarte – lorsque celle-ci est en rapport avec la basse – n'est plus, comme dans les premières polyphonies, une consonance parfaite mais une suspension qui se résout sur une tierce (voir ex. 3b, avant-dernière mesure). Cela donne à cet "accord" un caractère suspensif, la quarte se résolvant sur une tierce dans un accord Majeur ou mineur.

* En analyse, on peut signaler les renversements par des points (• = 1^{er}, •• = 2^e).

Accords : dim. m m M M

renvers^t: 1^{er} 1^{er} 2^{de} Fond. Fond.

Dans ce dernier exemple, les accords à l'état fondamental s'alternent avec des renversements. Le dernier accord est un accord Majeur alors que le mode de la pièce est mineur, il s'agit donc d'une tierce dite "picarde". Notons également que le seul accord diminué se trouve au premier renversement, position fréquemment employée pour cet accord (voir chapitre 7, page 23, sur les degrés et leur fonction).

Le chiffrage

Le chiffrage est une forme de sténographie musicale dont tous les compositeurs, tout au long des XVII^e - XVIII^e siècles, se servaient pour indiquer les accords et leurs renversements à réaliser sur une ligne de basse.

En voici un exemple :

4c

Flûte et clavecin

G. F. HAENDEL : Sonate pour flûte et clavecin n° 6, 2^e mouv^t.

6 # 6 6 6 #

Et voici une réalisation proposée de la basse :

Clavecin

6 # 6 6 6 #

On voit que la réalisation d'une basse chiffrée suppose non seulement une parfaite connaissance des chiffrages mais également une certaine imagination. Sachant que ce type d'accompagnement se faisait couramment sans préparation, il faut ajouter à ces deux qualités une grande rapidité d'esprit et un profond sens musical.

Le système harmonique classique utilise pour une grande part des accords de trois sons. Néanmoins l'écriture que l'on rencontre le plus fréquemment dans l'étude de l'harmonie fait appel à quatre voix qui peuvent être disposées sur quatre portées différentes ou sur deux portées.

1. Écriture vocale (quatre portées) :

- Soprano (clé de *Sol*)
- Alto (clé de *Sol*)
- Ténor (clé de *Sol* transposée à l'octave inférieure)
- Basse (clé de *Fa*)

Cette disposition peut, pour des raisons de facilité de lecture, se résumer à une écriture sur deux portées, qui, pour cette raison, servira aux exemples présentés.

- Soprano / Alto (clé de *Sol*)
- Ténor / Basse (clé de *Fa*)



2. Écriture instrumentale au clavier (deux portées) :

- Main droite : 3 notes (Soprano / Alto / Ténor)
- Main gauche : 1 note (Basse)



D'autres types d'écriture peuvent se pratiquer dans l'étude de l'harmonie, parmi lesquels le quatuor à cordes (quatre portées : deux clés de *Sol*, clé d'*ut* 3^e ligne et clé de *Fa*) et la mélodie (chantée ou jouée à l'instrument) avec accompagnement au piano (trois portées).

Dans l'écriture à quatre voix des accords de trois sons, l'une des trois notes est nécessairement doublée. Voyons les principes de ces doublures :

1. État fondamental

Dans un accord à l'état fondamental, il vaut mieux doubler la fondamentale (la basse), car c'est la note "génératrice" de l'accord.



2. 1^{er} renversement

La fondamentale n'étant plus à la basse, il vaut mieux ne pas doubler celle-ci :



3. 2^e renversement

L'utilisation du 2^e renversement est liée à des mouvements de basse (voir chapitre 6). Pour cette raison il vaut mieux doubler celle-ci :

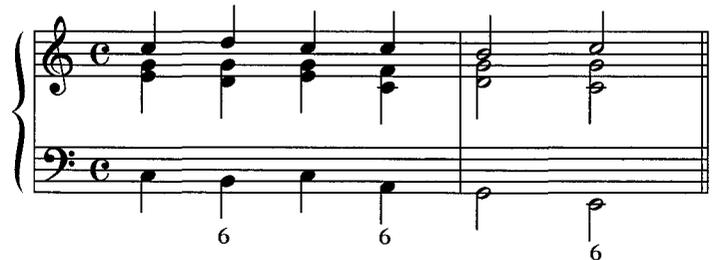


6. L'UTILISATION DES TROIS POSITIONS DE L'ACCORD

Comme nous l'avons déjà dit, la quinte juste assure une stabilité aux accords fondamentaux. L'utilisation d'accords à l'état fondamental donne donc une certaine "assise" à une harmonisation :



Le 1^{er} renversement (l'accord de sixte) ne contient pas de quinte avec la basse et est, pour cette raison, moins stable. C'est en quelque sorte un accord de "transition" qui s'alterne avec l'état fondamental :



On trouve également beaucoup de cas où des accords de sixte s'enchaînent (le "faux-bourdon" du Moyen Âge en est un exemple) :



N.B. Afin d'éviter des mouvements parallèles, la basse de certains accords est doublée dans un enchaînement d'accords de sixte (voir ex. 9c page 36).

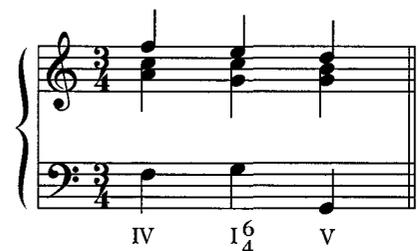
Le second renversement (accord de quarte et sixte) est un accord instable qui ne s'emploie que dans très peu de cas. Cette instabilité vient du rapport de quarte avec la basse, rapport suspensif qui demande une résolution, en principe en descendant sur la tierce. L'utilisation de l'accord de $\frac{6}{4}$ est donc toujours liée à un mouvement ou une immobilité de la basse. Voyons les deux cas :

1. L'accord de $\frac{6}{4}$ de cadence

Cet accord est un I^{er} degré au 2^e renversement qui se présente comme une préparation du V^e degré, souvent dans une formule de cadence (voir chapitre 8, page 29 sur les cadences), d'où son nom :

	Cadence conclusive			Cadence suspensive	
Analyse visuelle	$I\frac{6}{4}$	V	I	$I\frac{6}{4}$	V
Analyse auditive	V		I	V	

La basse, commune aux deux accords, leur donne une fonction unique, celle de dominante. Au niveau rythmique l'accord de $\frac{6}{4}$ de cadence se place dans la plupart des cas sur un temps fort, comme dans l'exemple ci-dessus, sauf à trois temps où il se place fréquemment sur le 2^e temps (faible) avec la résolution sur le 3^e (faible)* :



* voir chapitre 11, page 40.

Comme dans ces exemples, la basse peut effectuer un saut d'octave lors de la résolution. On voit aussi dans le dernier exemple que l'accord de $\frac{6}{4}$ de cadence est amené par un accord de sous-dominante (IV), ce qui est fréquemment le cas. Parfois la tonique le précède mais rarement la dominante, puisqu'il sert lui-même d'accord de préparation à la dominante.

Comme nous venons de le voir, l'utilisation de cet accord est liée à une basse immobile. Les deux autres cas où l'on emploie l'accord de $\frac{6}{4}$ sont liés à des mouvements de basse qui donnent à l'accord un caractère plutôt horizontal que vertical.

2. L'accord de $\frac{6}{4}$ de passage

Cet accord est amené par un mouvement conjoint de passage à la basse et généralement d'un échange de notes entre les voix extrêmes (ex. : basse : *Do Ré Mi*, soprano : *Mi Ré Do*) d'où son nom :

Cet enchaînement peut employer n'importe quels degrés mais, comme dans l'exemple, l'enchaînement tonique-dominante est fréquent. Il est également plus habituel de trouver l'accord $\frac{6}{4}$ de passage sur un temps faible.

3. L'accord de $\frac{6}{4}$ de broderie

Cet accord peut se trouver sous deux formes. Soit la basse reste en place pendant que les voix supérieures effectuent des mouvements conjoints pour ensuite revenir en place (broderies) :

Ce dernier cas de figure est fréquent dans les 1/2 cadences ou dans les cadences plagales (voir chapitre 8, page 29 sur les cadences).

Soit la basse est elle-même une broderie :

N.B. : Dans ce cas, la septième est, en général, ajoutée à l'accord.



Exemples musicaux

L'accord de $\frac{6}{4}$ de cadence *

Voici deux exemples d'accords de $\frac{6}{4}$ de cadence avec des résolutions rythmiques différentes :

6a

J. HAYDN : Sonate pour piano Hob. XVI : 37, 3^e mouv^t.

6b

* Pour des exemples d'enchaînements d'accords fondamentaux et des accords de sixtes, voir ex. 9b et 9c, page 36.

Dans le second exemple, la résolution de l'accord n'intervient que sur la dernière croche de la mesure. Remarquons que l'accord de tonique final n'est exprimé que par la tonique elle-même.

À 3 temps l'accord de $\frac{6}{4}$ de cadence peut se trouver sur le 1^{er} temps avec une résolution sur le 3^e :

R. SCHUMANN : Le Message, Feuillet's d'album, pour piano

6c

(Si M) I^6_4 V^7 I

Mais il peut se placer sur le 2^e temps (faible) avec une résolution sur le 3^e (voir aussi exemple 5b, mesure 5, page 18) :

F. MENDELSSOHN : Quatuor op. 44 n° 3, 3^e mouv^t.

6d

II^6 I^6_4 V^7 I

Dans cet exemple ainsi que dans le suivant, le II^e degré (sous-dominante) au 1^{er} renversement sert de préparation à l'accord de $\frac{6}{4}$ de cadence.

W.A. MOZART : Sonate pour piano Kv 284, 3^e mouv^t.

6e

I II^6 I^6_4 V

Celui-ci peut également précéder une suspension sur le V^e degré :

F. SCHUBERT : Moments musicaux, pour piano, n° 5

6f

(Ré♭M) i I^6 I^6_4 V^7 I

Dans l'exemple suivant l'accord de $\frac{6}{4}$ est précédé du I^{er} degré (tonique) :

L'exemple qui suit montre un accord de $\frac{6}{4}$ dont la présence est due à un mouvement de basse descendant et conjoint ainsi qu'à l'échange de notes entre les voix extrêmes.

W.A. MOZART : Sonate pour piano Kv 330, 2^e mouv^t.

6g

VI I⁶ V₄⁶ I

L'accord de $\frac{6}{4}$ de broderie

Voici d'abord un exemple où la basse reste en place, puis un second dans lequel la basse effectue un mouvement de broderie (à noter la présence de la 7^e, ce qui est fréquent dans ce cas de figure) :

6h

V⁷ I₄⁶ V⁷

F. SCHUBERT : Moments musicaux, pour piano, n° 2

6i

I V₄⁶ I V₄⁶ I V₄⁶ I

À remarquer le placement rythmique du 1^{er} exemple (2^e temps, faible). Dans le 2^e exemple, le premier accord de $\frac{6}{4}$ est placé sur une partie faible du temps tandis que le second se place sur le 1^{er} temps (fort) et sur une valeur rythmique longue. Ceci accentue le caractère vertical de l'accord par rapport aux deux autres accords de l'exemple qui ont un caractère plutôt horizontal.

Le système tonal est basé sur un principe fonctionnel. À chaque degré de ce système est donc assignée une, voire plusieurs fonctions qui dépendent des caractéristiques et des attirances naturelles de l'accord qui s'y place.

Dans le système tonal il existe trois fonctions : tonique (T), sous-dominante (SD) et dominante (D).

Les accords construits à partir de ces trois degrés sont donc les accords principaux d'un mode et constituent à eux seuls la charpente harmonique du système tonal.

M

I IV I⁶ IV V I
T SD T SD D T

m*

A. Les degrés principaux

Le I^{er} degré

C'est le degré stable d'une tonalité. La fondamentale de l'accord est la tonique du mode, et la tierce de l'accord, Majeure ou mineure, définit l'identité de ce même mode. Pour cette raison on commence souvent et finit quasiment toujours une pièce musicale tonale par le I^{er} degré à l'état fondamental. L'accord de tonique, étant le degré stable du mode, n'a pas une attraction naturelle vers un autre degré.

Le V^e degré

La fondamentale de l'accord est la dominante du mode et la tierce de l'accord est la sensible de ce même mode, note à forte attraction vers la tonique. L'accord de dominante a donc une attraction naturelle vers celui de tonique, et l'enchaînement de ces deux degrés suffit à lui seul pour donner une identité à une tonalité. Pour ces mêmes raisons, un arrêt sur le V^e degré sans enchaînement vers le I^{er} degré donne une impression de suspension.

Le IV^e degré

La fondamentale de l'accord est la sous-dominante du mode et la tierce de l'accord (VI^e degré du mode), Majeure ou mineure, définit l'identité de ce même mode. L'accord de sous-dominante sert souvent de degré préparatoire à la dominante et il est fréquemment employé dans son état fondamental, car la sous-dominante du mode se trouve alors à la basse.

B. Les degrés secondaires

Les accords construits sur les quatre autres degrés sont appelés par le nom un peu cavalier de "secondaires". Voyons leur rôle dans le système.

Les degrés secondaires sont en fait des remplaçants des trois degrés principaux, en quelque sorte "titulaires" des trois fonctions. Pour comprendre et mémoriser ce système on peut appliquer un principe simple qui illustre son fonctionnement :

Tout degré secondaire ayant deux notes communes avec un degré principal peut remplacer celui-ci.

Le II^e degré

Le II^e degré a deux notes communes avec l'accord principal de sous-dominante et peut donc remplacer celui-ci. Il est souvent placé au 1^{er} renversement avec la sous-dominante du mode (IV^e degré) à la basse. Celle-ci est alors fréquemment doublée bien qu'il s'agisse d'un accord en position de sixte.

M

I II⁶ I⁶ V I
T sd D T

* Les exemples en mineur sont des transpositions des exemples en Majeur, l'analyse en est donc identique.

Le II^e degré en mineur est un accord diminué et contient donc l'intervalle de quinte diminuée ou, dans son renversement, de quarte augmentée.*

La quinte diminuée a une sonorité d'une certaine dureté lorsqu'elle est en rapport avec la basse, ce qui est le cas dans l'état fondamental (a) et au second renversement (b).

Pour éviter ce rapport avec la basse, il faut employer le premier renversement de cet accord. C'est donc sous cette forme qu'on le rencontre le plus fréquemment.

Le VI^e degré

Le VI^e degré a deux notes communes avec le IV^e degré mais il partage également deux notes avec le I^{er} degré. Cette dualité lui confère un double rôle de sous-dominante et de tonique de remplacement. Le premier cas est moins fréquent, surtout parce que cet accord ne contient pas la sous-dominante du mode (IV^e degré) et s'en trouve par conséquent affaibli dans ce rôle.

C'est surtout en tant que remplaçant de l'accord de tonique que l'on trouve le VI^e degré. Par exemple dans la cadence dite "rompue", où l'arrivée en conclusion sur le I^{er} degré est remplacée par une suspension sur le VI^e degré (voir chapitre 8, page 29, sur les cadences).

Le VII^e degré

Accord formé à partir de la sensible, on l'appelle également accord de sensible. La présence de celle-ci lui confère un rôle de dominante. Il est en fait tellement assimilé au V^e degré qu'on l'appelle aussi "accord de dominante sans fondamentale"; en effet, si on lui ajoute une tierce inférieure, il se transforme en accord de 7^e de dominante (voir chapitre 15, page 53 sur les accords de 7^e de dominante).

* Également appelée "triton"

N'oublions pas que cet accord, comme le II^e degré en mineur, est diminué. Il est par conséquent employé de préférence au 1^{er} renversement. La sensible, note à résolution obligée (vers la tonique), ne se double pas. La note le plus souvent doublée dans cet accord est la basse.

VII⁶

Comme l'accord de dominante, l'accord de sensible a une attraction naturelle vers l'accord de tonique.

M

VII⁶ I
d T

VII⁶ I⁶
d T

m

VII⁶ I⁶
d T

Le III^e degré

Le rôle du III^e degré dans le système tonal est ambigu. Cette ambiguïté est due au fait qu'il contient deux notes de l'accord de tonique – dont la tierce, note qui définit la fonction de celui-ci – mais également deux notes de l'accord de dominante, dont la sensible. La présence dans l'accord de ces deux notes caractéristiques des deux pôles opposés du système tonal annule en quelque sorte sa fonction.

En mode mineur harmonique, le III^e degré est un accord augmenté, inusité dans le système tonal. Il peut en revanche s'utiliser dans le mode mineur mélodique descendant (voir chapitre sur les mouvements mélodiques). Dans les deux modes, le III^e degré peut parfois remplacer la tonique et en majeur, plus rarement, la dominante. Mais dans les deux cas son ambiguïté fonctionnelle donne une couleur modale à l'harmonisation.

M

I III IV I⁶₄ V I
T t SD D T

m

Voici un tableau récapitulatif du système tonal et de ses fonctions :

1. Le mode Majeur

M	m	m	M	M	m	dim
I	II	III	IV	V	VI	VII
T	sd	(t)(d)	SD	D	t (sd)	d

2. Le mode mineur

m	dim	aug.	m	M	M	dim
I	II	III	IV	V	VI	VII
T	sd	(t)	SD	D	t (sd)	d
		sans le sol#				



Voici quelques exemples de l'utilisation de degrés principaux ainsi que de sous-dominantes, toniques et dominantes de remplacement :

7a

W.A. MOZART : Sonate pour piano Kv 311, 2^e mouv^t.

I T II⁶ sd V⁷ D I T VI t II⁶ sd V⁷ D I T

Notons que le II^e degré est ici utilisé au 1^{er} renversement, disposition très fréquente.

Voici l'exemple d'un échange de sous-dominantes (IV-II) :

L. van BEETHOVEN : Sonate pour piano op. 26, 2^e mouv^t.

I T I⁶ np IV SD II sd V⁷ D I T Le II^e degré se trouve dans son état fondamental afin d'effectuer un changement de basse.

L'exemple suivant est en mineur. Le II^e degré est un accord diminué, le plus souvent utilisé au 1^{er} renversement :

J. HAYDN : Quatuor op. 76 n° 2, 1^{er} mouv^t.

V⁷ D I T II⁶ sd V⁷ D I T

Voici un exemple de l'emploi du VI^e degré dans la fonction de sous-dominante :

F. MENDELSSOHN : Le Songe d'une nuit d'été, ouverture

I⁶ T VI sd V D I T

Dans l'exemple suivant, le remplacement de la tonique par le VI^e degré dans une progression symétrique montre bien la similitude entre ces deux accords.

F. SCHUBERT : Quatuor op. 29, 2^e mouv^t.

7e

app. app.

v⁷ v⁷ I VI
D T t

Voici un autre exemple de progression symétrique où le VI^e degré se trouve pris entre deux accords de dominante, ce qui souligne son double rôle de tonique (résolution du premier) et sous-dominante (préparation du second) :

R. SCHUMANN : Quatuor op. 41 n° 2, 4^e mouv^t.

7f

np

(Do M) IV V VI v⁷ I
T D t/sd D T

L'exemple suivant montre le III^e degré qui prolonge l'accord de tonique vers le VI^e degré, donnant une couleur modale à ce passage :

J. BRAHMS : Intermezzo pour piano op. 119 n° 3

7g

p np np

I I III VI⁷
T t sd

Dans l'exemple qui suit, le III^e degré sert de dominante dans une cadence de type modal :

M. MOUSSORGSKI : Tableaux d'une exposition, La Grande Porte de Kiev

7h

II⁷ III I VI
sd

7i J. S. BACH : Suite française, gavotte

I V⁶ VI III⁶ IV V

Marche harm.

Voici maintenant quelques exemples de dominante sans fondamentale (VII^e degré). C'est un accord diminué, le plus souvent employé sous forme de 1^{er} renversement avec un mouvement de basse de passage :

L. van BEETHOVEN : Quatuor op. 18 n° 3, 3^e mouv^t.

7j np 7k Ech. Ech.

(Mi m) V⁷ V⁷ I⁶ VII⁶ I

(Mi m) V⁷ I VII⁶ I⁶

N.B. Dans le premier exemple, le ré[#] est absent mais sous-entendu dans l'accord de VII^e degré.

L'accord diminué apparaît parfois à l'état fondamental ou sous forme de 2^e renversement mais dans ce cas la 7^e est souvent ajoutée à l'accord, comme dans le premier des deux accords diminués de l'exemple suivant :

J. HAYDN : Quatuor op. 76 n° 3, 4^e mouv^t.

7l 7^e

VII⁶₄ I⁶ VII⁸ I I⁶

Comme tous les accords de $\frac{6}{4}$, le 2^e renversement peut aussi être amené par un mouvement de basse :

J. HAYDN : Symphonie Hob. I : 53, 2^e mouv^t.

7m

V VII⁶₄ I⁶

Comme tout langage parlé ou écrit, la musique est construite de phrases. Ces phrases musicales sont ponctuées par des formules de cadences qui peuvent être suspensives ou conclusives (ouvertes ou fermées).

1. La cadence parfaite

La cadence parfaite est une cadence conclusive qui termine la grande majorité des pièces musicales du système tonal. Elle consiste à enchaîner les deux degrés les plus importants du système, la dominante et la tonique, tous deux à l'état fondamental.

M

V I

m

V I

2. La cadence imparfaite

La cadence imparfaite utilise les mêmes accords que la cadence parfaite, mais cette fois l'un des deux se trouve dans un état de renversement, ce qui affaiblit le sentiment conclusif de la phrase. La cadence imparfaite en fin de phrase est en fait assez rare, elle marque le plus souvent un arrêt intermédiaire, suivi d'une cadence parfaite.

M

V I⁶

m

V⁶ I

3. La cadence plagale

La cadence plagale enchaîne la sous-dominante (IV^e degré) à la tonique (I^{er} degré), tous deux à l'état fondamental (*ex. a*).

Originaire des modes anciens, en particulier des modes plagaux* (d'où son nom), la cadence plagale succède dans le système tonal le plus souvent à la cadence parfaite à la fin d'une phrase musicale. Dans ce cas de figure la basse reste souvent en place cependant que deux voix supérieures effectuent des broderies (*ex. b*).

M_a

IV I

b

I IV₄⁶ I

Il arrive parfois que le mode mineur "prête" sa sous-dominante au mode Majeur mais très rarement l'inverse.

M

IV I

Le *La* est "emprunté" à Do m.

4. La demi-cadence

La demi-cadence est une suspension sur la dominante à la fin d'une phrase musicale (*ex. a*). Sans l'arrivée sur la tonique elle est donc la "moitié" de la cadence parfaite. Il arrive que dans une demi-cadence deux voix supérieures effectuent des broderies sur une tenue de dominante à la basse (*ex. b*).

M_a

(IV) V

b

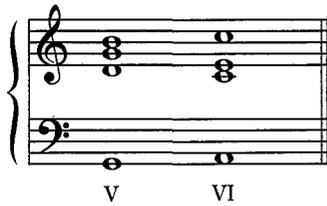
V I₄⁶ V

* voir explications page 31

5. La cadence rompue

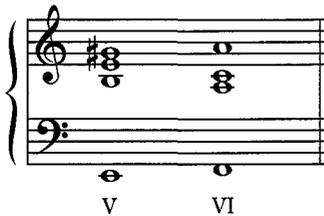
La cadence rompue consiste à enchaîner la dominante au VI^e degré. Elle suspend la fin de la phrase en substituant à la tonique (accord Majeur en mode Majeur) un accord mineur qui introduit une couleur inattendue dans le discours musical. Les deux accords sont enchaînés à l'état fondamental.

M



En mode mineur l'effet de surprise est le même avec le procédé inverse.

m



La cadence rompue est une forme de cadence évitée. Ce terme désigne toute fin de phrase faisant aboutir la dominante sur un autre accord que la tonique, évitant ainsi une fin de phrase conclusive.

Dans la littérature musicale on pourra découvrir de nombreux autres exemples de ce type de fin en suspension.

Disons pour conclure que, dans cette même littérature, on trouvera de nombreux exemples de fin de phrases ne faisant pas appel à une formule de cadence conventionnelle, surtout en observant la musique tonale plus récente.



Exemples musicaux

En dehors des nombreux exemples de cadences parfaites que nous avons déjà pu découvrir, voici deux exemples d'un caractère assez différent :

8a

W.A. MOZART : Sonate pour piano Kv 282, 2^e mouv^t.

Notons la présence de la 7^e sur le V^e degré, ce qui est le cas dans la plupart des formules de cadence utilisant cet accord, toutefois pas dans l'exemple suivant :

8b

J. BRAHMS : Rhapsodie op. 79 n° 2, pour piano

8c

II⁶ V⁷ I⁶ I II⁶ V⁷ I

c. imparfaite c. parfaite

8d

V⁷ I II⁶ V⁷ I

c. imparfaite c. parfaite

Comme on le voit dans ces exemples la cadence imparfaite ne conclut pas la phrase mais se trouve suivie d'une cadence parfaite. C'est là l'utilisation la plus fréquente de la cadence imparfaite.

La cadence plagale s'utilisait jadis dans les modes dits "plagaux". En effet, chacun des modes que nous avons pu découvrir dans le 1^{er} chapitre (dorien, phrygien, etc.) possédait son mode plagal qui se construisait avec les mêmes notes que celui-ci mais en partant une quarte plus bas. Le mode plagal est donc un autre aspect, plus grave, du mode original dit "authentique". Dans un mode plagal la cadence finale enchaînait le IV^e degré au I^{er}, avec le saut caractéristique de quarte à la basse :

G.P. da PALESTRINA : Messe du Pape Marcel (fin du XVI^e siècle)

8e

IV I

c. plagale

Dans le système tonal la cadence plagale succède en général à la cadence parfaite :

8f

I V⁷ I V⁷ I IV I

c. parfaite c. parfaite c. plagale

Notons la basse qui reste en place dans l'enchaînement des deux derniers accords.

Voici un exemple de demi-cadence :

8g

V I⁴/₄ V I⁴/₄ V I⁴/₄

demi-cadence

Dans ce dernier exemple, le V^e degré alterne avec l'accord de $\frac{6}{4}$, qui forme une double broderie sur une basse tenue (pédale).

Voici quelques exemples de cadence rompue :

8h J. HAYDN : Sonate pour piano Hob. XVI:37, 3^e mov.^t

(Ré m) I V^7 VI
c. rompue

8i

(Fa M) I V^7 VI
c. rompue

La cadence rompue est souvent amenée par un mouvement chromatique à la basse :

W.A. MOZART : Symphonie Kv 504, 1^{er} mov.^t

8j

I^6_4 V chrom. VI
c. rompue

Voici quelques exemples d'autres types de cadences évitées :

8k W.A. MOZART : Sonate pour piano Kv 279, 2^e mov.^t

8k

(Fa M) II^6 I^6_4 V^7 IV^6 V^7 I
c. évitée

Notons que le mouvement de la basse est le même que dans la cadence rompue.

F. SCHUBERT : Quatuor D 810, 4^e mov.^t

8l

(Sib M) V^7 VI II^6 V Sol m V
c. rompue c. évitée

8m J. HAYDN : Symphonie 'militaire', 4^e mov.^t

8m

II^6 V^7 La m V^7
c. évitée

Dans ces deux exemples, la résolution du V^e degré se fait sur des accords de dominante (V), de la tonalité relative pour le premier et de la tonalité de la sous-dominante pour le second. Dans ces cadences l'accord de tonique d'arrivée est donc remplacé par un accord de dominante d'une autre tonalité.

Tout enchaînement vertical est constitué d'une combinaison de mouvements horizontaux. En enchaînant les accords entre eux, dans le système tonal classique, certains mouvements sont à éviter. Mouvements qui d'ailleurs, dans d'autres systèmes, se pratiquent (ces systèmes pouvant comporter d'autres restrictions propres à leurs lois naturelles).

1. Les parallélismes

Par parallélisme on entend en musique une suite d'intervalles évoluant dans le même sens. Un parallélisme intégral est donc un enchaînement de deux accords où toutes les parties se déplacent dans le même sens avec les mêmes intervalles.

Les différentes voix d'un accord peuvent évoluer de trois manières :

1. par mouvement parallèle
2. par mouvement contraire (*ex. a*)
3. par mouvement oblique (*ex. b*)

En combinant ces trois mouvements on arrive à éviter le parallélisme intégral. Il est évident que plus il y a de notes communes dans deux accords, plus l'enchaînement est facile :

ex. a : Une note commune, un mouvement parallèle, un saut (basse).

ex. b : Deux notes communes, un mouvement contraire.

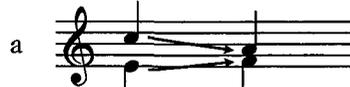
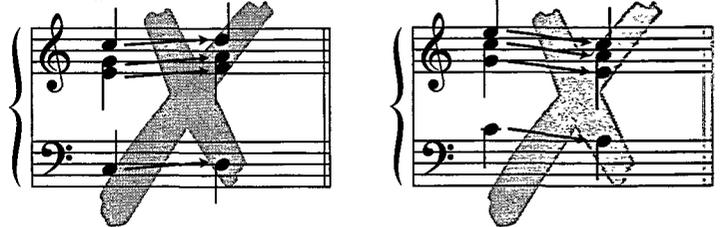
Nous venons de nous apercevoir, dans l'exemple précédent, que tous les parallélismes ne sont pas à éviter. Les deux principaux "proscrits" sont les octaves et les quintes. L'unisson étant assimilé à l'octave, on ne peut enchaîner deux unissons parallèles.

Les tierces, les quartes et les sixtes peuvent, en revanche, se pratiquer sans restriction par mouvement parallèle.

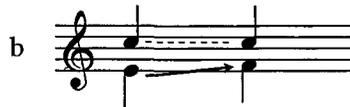
Les secondes et les septièmes parallèles sont à éviter.

Les quintes et les octaves successives entre deux mêmes parties sont également à éviter par mouvement contraire, surtout entre les deux parties extrêmes, qui sont particulièrement exposées. Les quintes sont dans ce cas beaucoup plus "passables" que les octaves.

À ne pas faire !



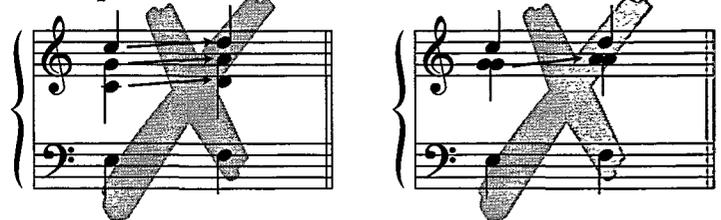
Les deux voix font un mouvement inverse.



L'une des deux voix reste en place.



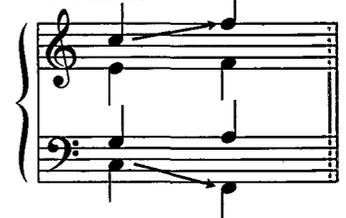
À ne pas faire !



a Quintes



b Octaves



2. Exceptions

Quelques exceptions à ces recommandations sont toutefois à signaler : précisons tout d'abord que la quinte est un intervalle dont l'enchaînement parallèle est davantage "toléré" que l'octave. En effet, la quinte est le renversement de la quarte et celle-ci n'a jamais été frappée "d'exclusion". (On trouve des exemples de quintes parallèles "interdites" chez les grands maîtres du passé).

- Les quintes diminuées parallèles peuvent se pratiquer, ainsi que l'enchaînement d'une quinte juste et d'une quinte diminuée.
- Dans une cadence parfaite on se trouve parfois dans l'obligation d'enchaîner deux octaves par mouvement contraire et dans les parties extrêmes.

3. Intervalles directs

On entend, par intervalle direct, l'arrivée directe (deux parties de la polyphonie se déplaçant dans le même sens) sur un intervalle. Il faut éviter d'arriver sur une quinte ou une octave par mouvement direct et disjoint, surtout entre deux parties extrêmes.

Pour arriver sur une quinte ou une octave, il est donc préférable que l'une des deux parties procède par mouvement conjoint. S'il s'agit des deux parties extrêmes, il est préférable que ce soit la partie supérieure.

L'arrivée par mouvement disjoint et direct sur une quinte ou une octave est atténuée par le fait que les deux voix concernées ne soient pas les parties extrêmes mais aussi par le fait que les deux accords enchaînés ont une ou plusieurs notes communes.

Raison supplémentaire pour rappeler que plus il y a de notes communes dans deux accords, plus il est facile de les enchaîner.

4. Exceptions

- Les quintes et octaves directes résultant d'un changement de position du même accord ne sont pas "fautives". Cet exemple nous montre que la répétition d'une même harmonie permet des mouvements disjoints parfois importants dans toutes les parties. À retenir !
- Dans ce même cas de figure, les octaves parallèles ne sont par contre pas "excusées" (il n'arrive jamais que des quintes s'enchaînent parallèlement dans un changement de position du même accord).
- Les quintes diminuées (ou éventuellement augmentées) peuvent être attaquées par mouvement direct.

5. Remarques

Il faut particulièrement soigner le mouvement des deux parties extrêmes et, si cela est possible, commencer une harmonisation par établir celles-ci pour ensuite la “remplir”.

Il faut, autant que possible, employer des mouvements contraires et obliques, afin d’éviter tous les “pièges” tendus par des mouvements parallèles et directs.

Lors d’un changement d’accord, il faut, tant que possible, éviter de faire de grands déplacements dans les différentes parties.

Voici un tableau récapitulatif des enchaînements d’intervalles à pratiquer ou à éviter :

X = Intervalles à éviter

Intervalles parallèles (consécutifs)

Diagram illustrating parallel intervals (consécutifs) on a treble clef staff. Intervals marked with an 'X' (to be avoided) are: 2^{de}, 5^{te}, 7^e, and 8^{ve}. Other intervals shown are: 3^{ce}, 4^{te}, 6^{te}, Unisson, 5^{te} dim., 5^{te} J / 5^{te} dim., and (5^{te} aug.).

Dans un changement de position du même accord :

Diagram illustrating parallel intervals in a chord change. Intervals marked with an 'X' (to be avoided) are: 8^{ve} and Unisson.

Intervalles directs

Diagram illustrating direct intervals on a treble clef staff. Intervals marked with an 'X' (to be avoided) are: 2^{de}, 5^{te}, 7^e, 8^{ve}, and Unisson. Other intervals shown are: 3^{de}, 4^{te}, 6^{te}, 5^{te} dim., and (5^{te} aug.).

Dans un changement de position du même accord :

Diagram illustrating direct intervals in a chord change. Intervals marked with an 'X' (to be avoided) are: 5^{te} and 8^{ve}.



Exemples musicaux

Les parallélismes se pratiquent sans restriction dans certains styles musicaux, en voici un exemple dans un contexte modal :

C. DEBUSSY : La Cathédrale engloutie, pour piano (préludes, 1^{er} livre)

Example of parallel motion in Debussy's "La Cathédrale engloutie". The score shows two staves (treble and bass clef) with a forte (ff) dynamic. The music features parallel motion in the chords, with a fermata over the final measure. The bass line includes a sequence of notes: 8^b - ... - 1.

Voici un exemple montrant des enchaînements d'accords à l'état fondamental :

9b

I VI III IV V⁷ VI V I V

À noter l'emploi des mouvements obliques (utilisation des notes communes) et contraires ainsi que les nombreux mouvements de tierces ou de sixtes parallèles.

L'exemple suivant montre des enchaînements d'accords de sixte :

G.F. HAENDEL : Concerto grosso op. 6 n° 3
(Extrait transposé à l'octave inférieure)
Ech.

9c

IV⁶ III⁶ II⁶ I⁶ VII⁶

À remarquer les mouvements disjoints du ténor pour compenser les parallélismes des trois autres voix ainsi que les doublages de la basse dans plusieurs accords.

Voici deux exemples où l'immobilité de l'accord permet des sauts relativement importants dans toutes les voix :

J.S. BACH : Wachet auf, ruft uns die Stimme, choral

9d

I V

9e

I⁶ I

Voici, pour finir, un exemple alternant des enchaînements d'accords fondamentaux, 1^{er} et 2^e renversements :

W.A. MOZART : Symphonie n° 36 Kv 425, 2^e mouv^t.

9f

I II np V[?] I^{6/4} V

À remarquer les mouvements conjoints dans toutes les voix, mis à part les sauts lors de la répétition du même accord (mes.1) ainsi que dans l'enchaînement de l'accord de septième vers l'accord de $\frac{6}{4}$ (mes. 3-4), où la note commune (Fa) atténue l'effet du saut.

Dans un enchaînement entre deux accords toutes les parties qui constituent ceux-ci sont soumises à des lois naturelles d'attraction du système tonal. Les deux parties extrêmes sont plus exposées et subissent donc plus fortement ces attractions tandis que certaines libertés sont accordées aux voix intermédiaires.

N.B. Les recommandations faites ici s'appliquent aux notes harmoniques, c'est-à-dire celles qui constituent les accords. Concernant les notes mélodiques, voir chapitre 1.

La sensible

La sensible, VII^e degré des deux modes, est une note à forte attraction vers la tonique ; elle monte donc en principe toujours vers celle-ci.



Toutefois quelques exceptions à cette règle sont à signaler, en voici les principales :

Lorsque la sensible est dans une voix intermédiaire et se trouve résolue par la voix supérieure.



Dans la voix supérieure, lorsque la résolution ne se fait pas sur un I^{er} degré et que la ligne mélodique le permet.



En mode mineur la sensible ne peut en revanche descendre, puisque sa résolution se ferait alors en descendant d'une seconde augmentée, intervalle à éviter, peu importe la voix concernée et le contexte:

À ne pas faire !



À ne pas faire !



En mode mineur la sensible ne peut donc pas non plus être amenée par le VI^e degré, pour cette même raison, à moins d'employer le mode mineur mélodique ascendant (ex. b)

Possible



Les modes mineurs mélodiques

Ce dernier exemple nous amène à parler de ces modes que l'on trouve sous forme ascendante (exemple précédent) ou descendante et qui affectent tout mouvement de voix constitutive d'un accord, qu'elle se trouve dans les parties extrêmes ou dans les parties intermédiaires.

a. Mode ascendant

Le mode mineur ascendant emprunte sa terminaison au mode Majeur et modifie essentiellement les II^e et IV^e degrés (sous-dominantes). Le VI^e degré, qui devient un accord diminué, est peu usité sous cette forme.

b. Mode descendant

Le mode mineur descendant équivaut au mode mineur dit "naturel". La sensible, nécessaire pour monter vers la tonique, est abandonnée en descendant, modifiant surtout les V^e et VII^e degrés (dominantes), mais également le III^e degré, qui devient ainsi un accord Majeur.

L'impression laissée par ce dernier exemple est plutôt celui d'un passage bref dans la tonalité relative (Do M) mais puisque la tonalité de La mineur revient aussitôt, il n'y a pas lieu d'en tenir compte dans l'analyse.

Il peut arriver que le mode descendant soit employé en montant de manière passagère mais, en musique tonale, jamais pour rejoindre la tonique.



Exemples musicaux

Voici deux exemples de sensibles descendantes, la première est résolue par la voix supérieure, mais la seconde (plus rare) ne l'est pas :

J. S. BACH : Es ist gewißlich an der Zeit, choral

10a

10b

10c J. S. BACH : Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, choral

L'exemple suivant montre une sensible descendante dans la mélodie :

La sensible peut être transférée d'une voix à une autre avant sa résolution :

10d

I⁶ V⁷ I⁶₄ V⁷

Ces exemples ne doivent toutefois pas faire oublier que dans une majorité de cas la sensible est résolue en montant de façon "régulière".

Voici des exemples de l'emploi du mode mineur mélodique ascendant à la voix supérieure et descendant à la basse.

10e

J. Ph. RAMEAU : Gavotte

I⁶ I IV V⁷ VI II⁷ V⁷ I

À noter le retour du Fa \sharp à la basse dans l'accord de VI^e degré.

10f

I V⁶ I V⁶ IV⁶ V

L'exemple suivant montre une autre utilisation du mode mineur descendant, ou "naturel" (dans la voix supérieure et les voix intermédiaires). Notons que, dans aucun cas, le septième degré "naturel" ne monte vers la tonique. Soulignons également l'impression d'incertitude entre tonalité mineure et sa relative majeure laissée par ce passage.

10g

F. CHOPIN : Nocturne op. 55 n° 1

I VII⁶ III V⁷

Dans cet exemple, le Mi \flat du III^e degré est absent mais s'il avait été ajouté à l'accord, sa résolution naturelle aurait été le Mi \sharp .

Voici un exemple inhabituel montrant l'utilisation du mode mineur harmonique, avec l'intervalle de seconde augmentée (à la basse) :

10h

F. SCHUBERT : Quatuor D 810, 3^e mouv^t.

I V⁶ IV⁶ V

L'aspect rythmique de l'écriture musicale est un vaste domaine. Nous nous limiterons toutefois ici à n'aborder que les principes rythmiques fondamentaux du système tonal. Celui-ci, étant essentiellement régi par la notion de temps fort et temps faible, c'est avant tout à cette question que sera consacré le chapitre.

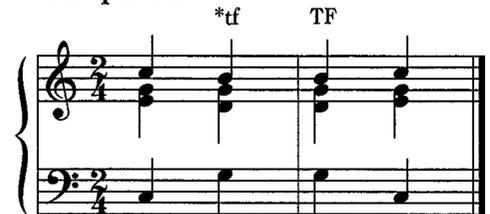
Commençons par un bref rappel :

- À 2 temps le temps fort est le 1^{er}
- À 3 temps le temps fort est le 1^{er}
- À 4 temps les temps forts sont les 1^{er} et 3^e

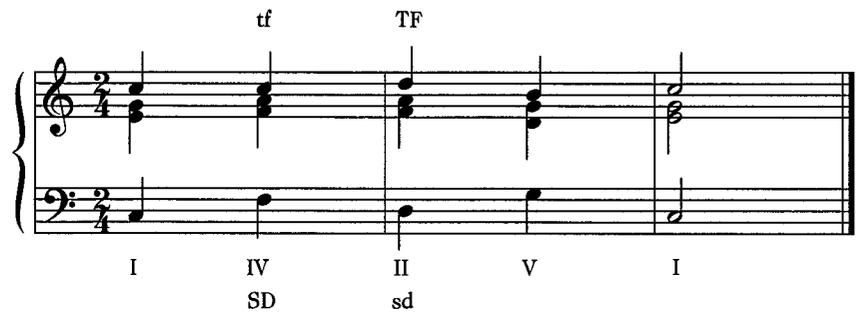
La syncope d'harmonie

Elle consiste à attaquer une harmonie sur un temps faible et la prolonger ou la répéter sur le temps fort suivant. Dans la plupart des cas ce procédé est à éviter.

À ne pas faire !



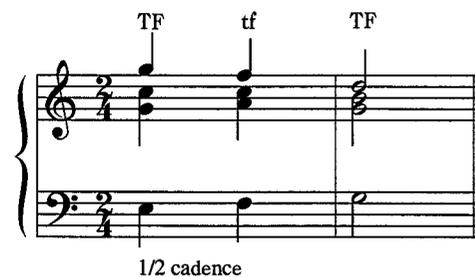
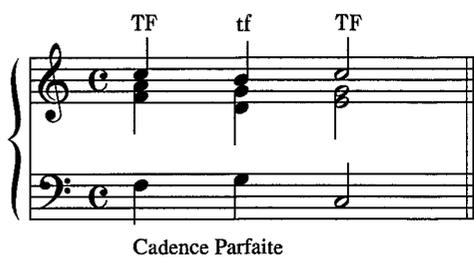
Pour produire un effet d'harmonie syncopée il suffira non seulement de répéter le même accord mais également deux accords différents ayant la même fonction tonale.



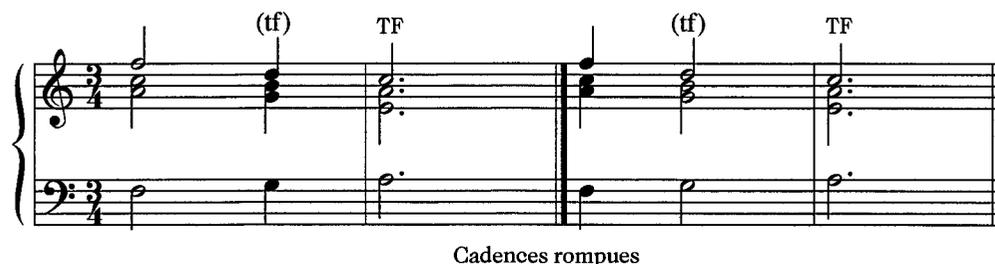
Dans ce second cas l'impression d'harmonie syncopée est nettement atténuée, notamment grâce au changement de basse.

Fin de phrases (cadences)

Une phrase musicale, qu'elle soit suspensive ou conclusive, se termine, sauf dans de rares cas, sur un temps fort. Ce qui revient en quelque sorte à s'arrêter de marcher avec les deux pieds posés par terre.



Les mesures à 3 temps sont plus ambiguës dans leur accentuation, puisque les deuxième et troisième temps, bien que faibles, peuvent se trouver accentués. Le seul temps fort n'en reste pas moins le premier.



* TF = Temps Fort, tf = temps faible

Si l'harmonie précédant immédiatement l'accord final prépare ou retarde celui-ci sur la même basse l'accord final se trouvera décalé sur le temps faible suivant.

TF tf TF (Appoggiatures) tf

I_4^6 V I

La subdivision des temps

Chaque temps peut se subdiviser en partie forte (sur le temps) et faible (entre chaque temps).

F f F f F f F

Les mesures composées

Les mesures composées fonctionnent selon le même principe que les mesures simples mais la subdivision de chaque temps est ternaire.

TF tf TF tf

La subdivision du temps est fréquente dans l'harmonisation des mesures composées. Chaque temps est alors divisé en une partie forte (sur le temps) et deux parties faibles (entre les temps).

F f F f f F f F

On peut constater qu'au niveau rythmique le placement des harmonies est très variable et que, selon le tempo et le caractère d'une musique, les changements d'accords peuvent être très espacés ou très rapprochés.



Exemples musicaux

Voici un exemple d'une syncope d'harmonie "intentionnelle" :

11a

syncope

ff

L. van BEETHOVEN : Symphonie n°1, 4^e mouv^t.

La m V VII.7 Do M V.7 I II⁶ I₄⁶ V⁷ I

Notons la répétition de la basse et le *ff* sur l'accord qui soulignent l'effet voulu par la syncope.

Dans la musique à caractère dansant les syncopes sont fréquentes à cause de l'accentuation à contretemps de certains types de danses :

11b

app. syncopes

np

II V⁷ V⁷ I I

J. S. BACH : Suite pour orchestre n° 3, gavotte n° 1

L'exemple suivant montre une syncope d'harmonie due à une répétition de fonction (SD - sd) que le changement de basse atténue :

11c

syncope

np Ech.

(La M) I IV I⁶ IV⁶ II⁶ II⁷ I₄⁶ V I

SD sd

Voici un exemple de l'accentuation du 2^e temps (faible) à 3 temps, donnant une impression de syncope d'harmonie par son prolongement sur le 3^e temps :

11d

syncope

f sfz p

I₄ IV IV V I

L. van BEETHOVEN : 32 variations pour piano, thème

Ici, l'effet de syncope est souligné par la nuance *sfz*, suivi de la nuance *p* et par les accords massifs opposés aux notes seules des dernières mesures.

L'exemple suivant montre un accord final placé sur un temps faible (le 2^e temps dans une mesure à 4 temps) :

E. GRIEG : Pièces lyriques pour piano, n° 43

11e

np

np

VI II⁷ V⁷ I

Voici un exemple d'une harmonisation dans une mesure composée à 3 temps, avec une décomposition de chaque temps en partie forte et faible :

F. MENDELSSOHN : Auf dem See, pour chœur

11f

np app.

I₄ V⁷ I I V⁷ I V⁶ I IV V⁷ I

Dans le cadre de la musique tonale, modulation veut dire changement de tonalité. Il faut distinguer les modulations vers des tonalités proches et celles vers des tonalités éloignées.

Une tonalité proche, ou voisine, d'une tonalité Majeure est une tonalité n'ayant pas plus de deux altérations de différence avec celle-ci. Les tonalités voisines d'une tonalité mineure peuvent, à cause de la sensible ajoutée, avoir jusqu'à trois altérations de différence.

Voici les accords de tonique des tonalités voisines de Do M et La m :

Altérations différentes :	2	2	1	1	1
Do M					
La m					
Altérations différentes :	1	3	3	2	2

Dans les modulations aux tonalités voisines on se sert le plus souvent d'un accord commun aux deux tonalités touchées par la modulation, accord qui permet de passer dans la nouvelle tonalité. On appelle cet accord un accord commun ou un accord pivot. L'accord commun est suivi d'un accord caractéristique de la nouvelle tonalité, le plus souvent un accord de dominante ou de sensible (V^e ou VII^e degrés), accords qui contiennent la sensible, note caractéristique dans la plupart des changements de tonalité.

Accord commun Accord caractéristique

Do M I VI V I
Sol M II

La sensible est le plus souvent la note caractéristique dans une modulation mais il arrive parfois que ce ne soit pas le cas. Il faut alors faire entendre l'accord qui contient cette autre note caractéristique, suivi de l'accord de dominante ou de la sensible qui viendra confirmer l'arrivée dans la nouvelle tonalité.

Accord commun Accord caractéristique

Do M I IV II V I
Fa M I

On peut aussi moduler par un mouvement chromatique dans l'une ou plusieurs des voix qui "glissent" en quelque sorte vers la nouvelle tonalité. La note touchée par le chromatisme est le plus souvent la sensible qui, comme il a déjà été dit, est essentielle à toute modulation.

Chromatisme

La m I Ré m V I

N.B. Dans une modulation par chromatisme il n'y a pas d'accord commun.

Lorsque la note qui effectue le chromatisme n'est pas la sensible, il faudra tout de même faire entendre celle-ci une fois le chromatisme achevé, afin "d'authentifier" l'arrivée dans la nouvelle tonalité.

Chromatisme

Do M I V I⁶₄ V I
Fa M II

Le mouvement chromatique doit s'effectuer dans la même voix et il vaut mieux ne pas doubler la note qui l'effectue, afin d'éviter la fausse relation chromatique, qui consiste à faire passer un mouvement chromatique d'une voix à une autre.

À ne pas faire

Do M I Ré m V I

La meilleure façon d'éviter la fausse relation est de ne pas doubler la note touchée par le chromatisme. Si toutefois la doublure est inévitable il est préférable de quitter la note doublée par mouvement contraire au moment d'effectuer le chromatisme.

Possible

Do M I Ré m V I

N.B. Un mouvement chromatique se poursuit en principe toujours dans le même sens (ex. : Do - Do# - Ré).

Le chromatisme est souvent employé pour moduler vers des tonalités éloignées :

Do M I Ré b M V I

Pour moduler vers une tonalité éloignée on peut aussi enchaîner plusieurs modulations par accord commun :

Do M I Fa M V II Mi b M III La b M I Ré b M V I

La modulation par chromatisme se combine souvent avec l'enharmonie (une même note portant plusieurs noms. Ex. : La b = Sol#).

Enharmonie

Fa m I Do# m V I

Un changement de mode (Do M - Do m) n'est pas une modulation.

Do M I V Do m I

Ajoutons qu'il n'y a modulation que lorsqu'on s'installe, du moins provisoirement, dans une nouvelle tonalité. Dans le cas d'un ou deux accords étrangers isolés, il s'agit d'un emprunt à une tonalité étrangère (voir chapitre 19 page 69).



Voici deux exemples de modulations par accord commun :

L. van BEETHOVEN : Six variations faciles pour piano, thème

12a

Sol M I II⁶ V⁷ I V Ré M IV I₄⁶ V⁷ I

W.A. MOZART : Symphonie n° 36 Kv 425, 3^e mouv^t.

12b

Do M I Sol M I V V I

En mineur les modes mélodiques descendants ou ascendants sont souvent employés pour moduler :

R. SCHUMANN : Berceuse, Feuilletts d'album, pour piano

12c

Sol M I I⁶ V La m IV VII⁶ I IV⁶ IV I⁶ I

Voici un exemple de modulation par chromatisme affectant la sensible de la tonalité d'arrivée :

J. S. BACH : Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, choral

12d

Sib M II⁷ V I Sol m VII⁶ I II⁷ V VI I₄⁶ V I

Remarquons que la note qui effectue le chromatisme n'est pas doublée.

Voici une modulation par chromatisme affectant la sensible de la tonalité de départ :

12e E. SCHUBERT : Moments musicaux, pour piano, n° 6

app. chrom. app. app.

Fa m V Lab M V⁷ I II⁶ V⁷ I

L'exemple qui suit montre un chromatisme provoquant une fausse relation :

12f R. SCHUMANN : Davidsbündler, pour piano, n° 11

np np Fausse relation

Ré M I V⁶ I chrom. Si m VII⁷ I V

N.B. Les parallélismes à l'octave des deux derniers exemples sont des doublures d'une voix à l'octave et ne créent pas une partie supplémentaire. Ce qui explique aussi la doublure du chromatisme du premier exemple.

Voici un exemple de modulations chromatiques successives vers des tonalités éloignées :

12g J. BRAHMS : Intermezzo pour piano, op. 116, n° 6

chrom. chrom. Ech.

Sib m V⁷ Sol m V⁷ Mi m V⁷ I V Mi M I

L'exemple suivant montre une modulation par enharmonie :

12h E. SCHUBERT : Sonate pour piano, op. 42, 3^e mouv^t.

Enharmonie

Lab m I V⁶ I V⁶ I = III V⁷ Mi m I

À noter le changement de mode sur le dernier accord dans ces deux exemples (m - M dans le premier exemple et M - m dans le second).

Ces derniers exemples nous montrent que le chromatisme offre des possibilités quasi illimitées en matière de modulation. Toutefois l'étude du chromatisme nous ferait rapidement sortir du cadre fixé par ce livre, c'est-à-dire l'étude du système fonctionnel tonal (voir Ex. 18f).

13. LA MARCHÉ HARMONIQUE

La marche harmonique consiste à enchaîner plusieurs accords de manière symétrique, en montant ou en descendant.

Les marches qui enchaînent deux accords sont les plus fréquentes et l'intervalle entre les deux accords peut varier d'une marche à l'autre.

Two measures of a harmonic march. The first measure shows a 2^{de} interval between two chords, and the second measure shows a 3^{ee} interval between two chords. The bass line consists of a simple eighth-note melody.

Dans le système tonal classique les marches que l'on rencontre le plus fréquemment sont construites sur des enchaînements de quintes ou leur renversement, la quarte.

Two measures of a harmonic march. The first measure shows a 4^{te} interval between two chords, and the second measure shows a 5^{te} interval between two chords. The bass line consists of a simple eighth-note melody.

La distance entre un enchaînement et le suivant peut varier, mais la réalisation doit toujours rester symétrique.

Two measures of a harmonic march. The first measure shows a 4^{te} interval between two chords, and the second measure shows a 3^{ee} interval between two chords. The bass line consists of a simple eighth-note melody.

Le 1^{er} renversement est souvent employé dans la marche harmonique, en revanche le 2^e renversement l'est très rarement.

Two measures of a harmonic march. Both measures show a 6^{te} interval between two chords. The bass line consists of a simple eighth-note melody.

Dans une marche harmonique en mineur, en raison de la 2^{de} augmentée entre les 6^e et 7^e degrés, la sensible n'est jamais employée. La marche se déroule donc en partie dans la tonalité Majeure relative et on ne retrouve la sensible qu'à la fin de celle-ci.

En descendant

Two measures of a descending harmonic march. The chords descend stepwise, and the bass line consists of a simple eighth-note melody.

En montant

Two measures of an ascending harmonic march. The chords ascend stepwise, and the bass line consists of a simple eighth-note melody.

Sur le plan rythmique, il arrive qu'une marche harmonique soit placée de manière asymétrique, surtout dans les mesures à 3 temps.

(voir exemple musical 18b page 67)

Two measures of an asymmetric harmonic march. The chords are placed asymmetrically within the measures, and the bass line consists of a simple eighth-note melody.

Une marche harmonique peut être non modulante - dans ce cas les degrés employés sont différents et la tonalité est la même - ou modulante - les degrés sont alors les mêmes mais la tonalité change d'un enchaînement à l'autre.

Marche non modulante Marche modulante

Do M I IV II V I IV I IV
Do M Ré M

Une marche harmonique, qu'elle soit non modulante ou modulante, peut se construire avec des enchaînements de plus de deux accords :

Do M I III IV VII II III I III IV I III IV
Do M Si b M



Exemples musicaux

Les deux exemples suivants montrent des marches harmoniques enchaînant des accords fondamentaux en Majeur (ascendante) et mineur (descendante) :

G.F. HAENDEL : Musique pour les feux d'artifice royaux, bourrée

13a np

Fa M I IV II V III VI

13b np

Ré m I IV VII III VI II V⁷ I

Notons l'absence de la sensible dans la marche en mineur et sa réapparition une fois celle-ci terminée.

R. SCHUMANN : Quatuor op. 41 n° 2, 3^e mouv^t.

Voici un exemple de marche harmonique avec un renversement :

13c np

IV I⁶ II VI⁶

13d F. SCHUBERT : Mouvement de quatuor D 703

Do M I V, Sib m I V, Sib M I V, Lab M I V

À noter le changement de mode m-M (mes. 2-3).

L. van BEETHOVEN : Quatuor op. 18 n° 6, 4^e mouv^t.

13e

Mib m V⁶ I, Sib m V⁶ I, Fa m V⁶ I

Dans l'exemple suivant, la marche harmonique non modulante est construite avec des enchaînements de 4 accords de sixtes :

J. HAYDN : Quatuor op. 17 n° 4, 1^{er} mouv^t.

13f

II⁶ IV⁶ VII⁶ II⁶ I⁶ III⁶ VI⁶ I⁶ VII⁶ II⁶ V⁶ VII⁶ I

14. LES ACCORDS DE 7^e

Les accords de 7^e se forment en ajoutant une tierce supplémentaire à un accord de trois sons. Cette septième peut être Majeure, mineure ou diminuée.



En raison des combinaisons multiples entre les quatre types d'accords de trois sons et ces trois intervalles de septième, il existe un grand nombre d'accords de septième dont certains sont usuels en harmonie classique, d'autres seulement sous certaines formes et d'autres encore pas du tout.

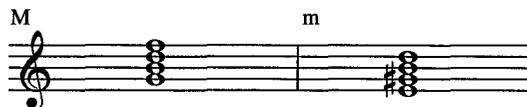
Il existe trois catégories d'accords de septième :

- Les accords de 7^e de dominante, qui se construisent sur la dominante.
- Les accords de 7^e de sensible, qui se construisent sur la sensible.
- Les accords de 7^e d'espèce : tous les autres, sauf deux d'entre eux, qui constituent une catégorie à part :
- Les accords de 7^e non classés, qui ne sont pas pris en compte en harmonie classique.

Les accords de 7^e de dominante

Ces accords se construisent sur le V^e degré (dominante) et ils sont identiques dans les deux modes :

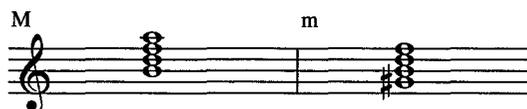
- Accord Majeur avec une 7^e mineure.



Les accords de 7^e de sensible

Ces accords se construisent sur le VII^e degré (sensible).

- En Majeur, c'est un accord diminué avec une 7^e mineure : l'accord de 7^e mineure et 5^e diminuée ou, nom que nous lui donnerons ici, accord de 7^e demi-diminuée.*
- En mineur, c'est un accord diminué avec une 7^e diminuée : l'accord de 7^e diminuée. (Ce dernier est entièrement diminué par rapport au premier qui ne l'est qu'à moitié, d'où son nom).



Les accords de 7^e d'espèce

Il y a trois sortes d'accords de 7^e d'espèce :

- L'accord mineur avec une 7^e mineure : l'accord de 7^e mineure. Cet accord se construit sur les II^e, III^e et VI^e degrés dans le mode Majeur et sur le IV^e degré dans le mode mineur.



- L'accord de 7^e demi-diminuée (voir VII^e degré en Majeur). Cet accord se construit sur le II^e degré dans le mode mineur et il a la même structure que l'accord de 7^e de sensible en Majeur mais pas le même rôle tonal, ce qui fait que les deux accords se classent dans deux catégories différentes.



* Terme emprunté au jazz.

- L'accord Majeur avec une 7^e Majeure : l'accord de 7^e Majeure. Cet accord se construit sur les I^{er} et IV^e degrés dans le mode Majeur et sur le VI^e degré dans le mode mineur.



Les accords de 7^e non classés

Il y a deux sortes d'accords qui ne sont pas classés dans le système tonal classique :

- L'accord mineur avec une 7^e majeure : l'accord de 7^e majeure et parfait mineur. Il se construit sur le I^{er} degré dans le mode mineur.



- L'accord augmenté avec une 7^e Majeure : l'accord de 7^e Majeure et 5^e augmentée. Il se construit sur le III^e degré dans le mode mineur.



Exemples musicaux

La 7^e ajoutée à l'accord de trois sons apparaît d'abord sous forme de note de passage, comme dans l'exemple suivant :

14a S. SCHEIDT : Wie schön leuchtet uns..., choral (début XVII^e siècle)

Il s'agit ici du cas de figure le plus fréquent, la 7^e sur l'accord de dominante.

L'exemple suivant montre deux types de 7^e d'espèce, dont l'apparition est également due à l'utilisation de notes de passage :

14b C. MONTEVERDI : L'Orfeo, opéra (début XVII^e siècle)

Dans notre terminologie, la première 7^e forme un accord de 7^e mineure et la seconde un accord de 7^e demi-diminuée. Mais dans les deux cas il s'agit ici de notes de passage.

Voici un tableau récapitulatif des accords de 7^e :

Mode Majeur

7^e M 7^e m 7^e m 7^e M 7^e de dom. 7^e m 7^e 1/2 dim.

I II III IV V VI VII

Mode mineur

7^e M
Parfait m 7^e 1/2 dim. 7^e M
5^e aug. 7^e m 7^e de dom. 7^e M 7^e dim.

I II III IV V VI VII

7^e de dominante

M m

V V

7^e de sensible

M m

VII VII

7^e d'espèce

M m

I II III IV VI II IV VI

7^e non classé

m

I III

Voici d'abord quelques généralités sur la réalisation des accords de 7^e :

- Toutes les 7^e se résolvent en principe en descendant.
- Il faut donc éviter de doubler la 7^e dans un accord de 7^e, à cause de cette résolution quasi obligatoire.
- Dans l'accord de 7^e de dominante, il faut éviter de doubler la tierce, car c'est la sensible du mode qui a, elle aussi, une résolution quasi obligatoire.
- Pour cette même raison on ne double pas non plus la fondamentale de l'accord de 7^e de sensible.
- Si l'on veut enlever une note d'un accord de 7^e, il est préférable que ce soit la quinte.

L'accord de 7^e de dominante contient deux notes à forte attirance mélodique : la sensible et la 7^e. La sensible, on le sait déjà, monte vers la tonique et la 7^e descend conjointement.

On constate que, dans la cadence parfaite, l'un des deux accords est toujours incomplet si les bonnes résolutions sont pratiquées. La note manquante est toujours la quinte dont on se passe fréquemment dans l'accord de 7^e de dominante.

Les renversements

Le 1^{er} renversement est un accord de sixte avec une 7^e, il se résout le plus souvent sur le 1^{er} degré à l'état fondamental.

Le second renversement est un accord de quarte et sixte et fonctionne généralement selon les mêmes principes que ce même accord de 3 sons, avec une basse conjointe montante ou descendante.

N.B. Dans le cas de la basse montante la 7^e est entraînée par le mouvement de la basse et monte avec elle. C'est une résolution exceptionnelle de la 7^e.

En descendant elle suit le mouvement descendant.

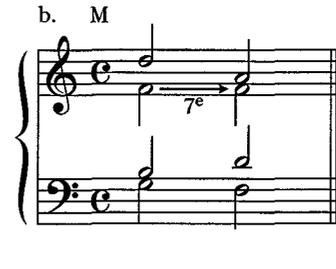
Le troisième renversement place la 7^e à la basse.

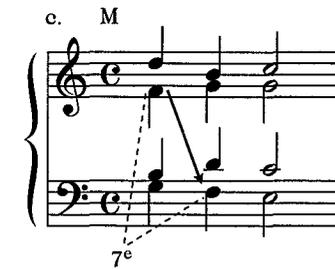
Sa résolution se fait en général sur un 1^{er} degré en position de sixte.

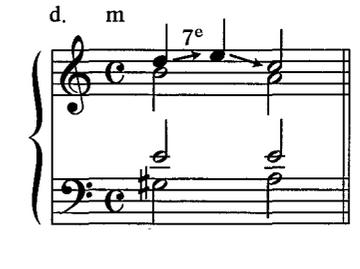
Autres résolutions fréquentes de l'accord de 7^e de dominante

- Il peut se résoudre sur le VI^e degré (cadence rompue).
- Si, dans l'accord de résolution, la note conjointe descendante est absente, la 7^e peut rester en place.
- La 7^e peut être «transférée» d'une voix à une autre avant la résolution.
- La 7^e peut «transiter» par une autre note de l'accord avant de se résoudre.

a. m 

b. M 

c. M 

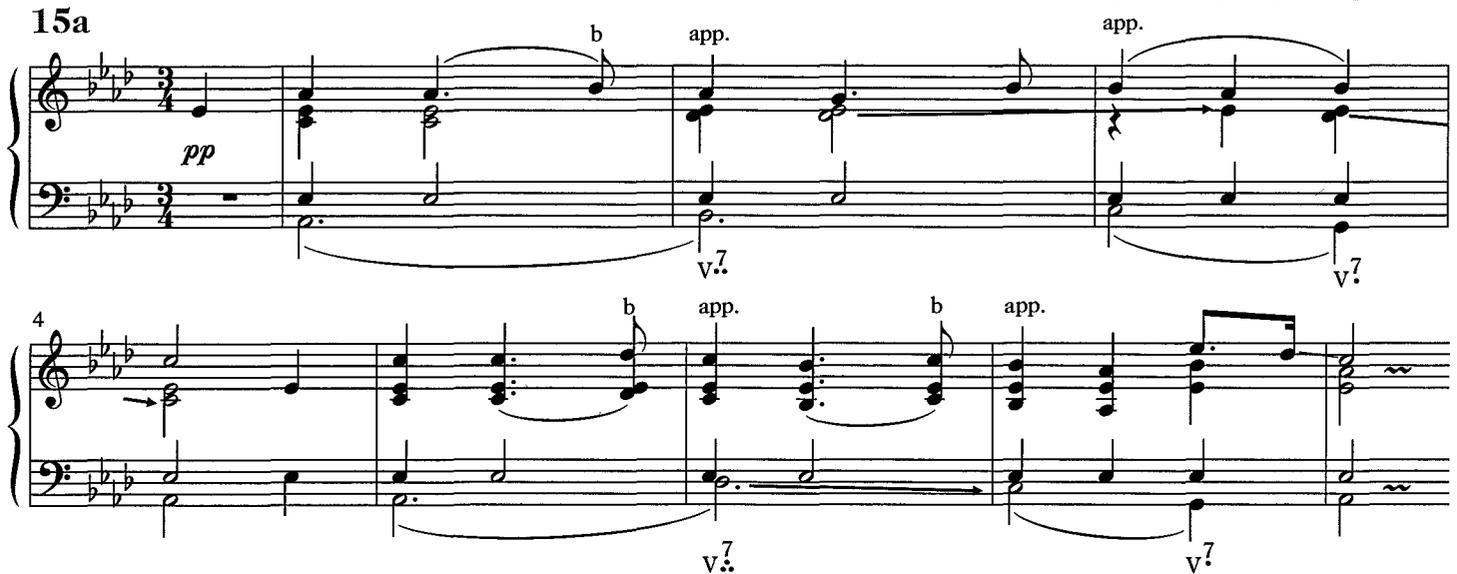
d. m 



Exemples musicaux

Voici quelques 7^{es} de dominante placées de manières différentes et résolues sur des 1^{ers} degrés :

F. SCHUBERT : Impromptu pour piano op. 142 n° 2

15a 

W.A. MOZART : Sonate pour piano Kv 330, 1^{er} mouv^t.

15b 

Notons les résolutions montantes des 7^e (1^{er} exemple mes. 2-3, 2^e exemple mes.1), qui suivent le mouvement de la basse.

Il est rare de trouver une 7^e dans l'accord de dominante lors d'une demi-cadence. Celle-ci étant un "repos" sur la dominante et la 7^e faisant appel à une résolution, cette dernière "dérange" en quelque sorte ce repos.

Il ne faut donc pas y ajouter la 7^e, à moins de souhaiter l'impression de suspension qu'elle donne à la dominante, comme dans l'exemple suivant :

J. HAYDN : Quatuor op. 64 n° 5, 1^{er} mouv^t.

15c 

Ici l'accord de dominante se trouve en plus au 1^{er} renversement, ce qui accentue cette impression suspensive.

La 7^e est, par contre, fréquente dans la cadence rompue, en voici un exemple :

15d

F. MENDELSSOHN : Drei Volkslieder, pour chœur, n° 1

Musical score for example 15d, showing a broken cadence with a 7^e degree in the bass. The score is in G major, 6/8 time, and consists of two staves. The bass line shows a V⁷ chord resolving to a VI chord. The 7^e degree of the V⁷ chord is marked with a 1⁶ above it.

L'exemple suivant montre une cadence imparfaite avec la 7^e de l'accord de dominante à la basse :

15e

F. SCHUBERT : Quatuor D 173, 1^{er} mouv^t.

Musical score for example 15e, showing an imperfect cadence with the 7^e degree of the dominant chord in the bass. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of two staves. The bass line shows a V⁷ chord resolving to a I⁶ chord. The 7^e degree of the V⁷ chord is marked with a V⁷ below it.

Voici un exemple d'un échange de la 7^e de dominante avant la résolution :

15f

L. van BEETHOVEN : Sonate op. 49 n° 1, 1^{er} mouv^t.

Musical score for example 15f, showing an exchange of the 7^e degree of the dominant chord before resolution. The score is in B-flat major, 2/4 time, and consists of two staves. The bass line shows a V⁷ chord resolving to a I chord. The 7^e degree of the V⁷ chord is marked with a V⁷ below it.

L'exemple suivant montre une 7^e transitant par une autre note de l'accord de dominante avant la résolution :

15g

F. MENDELSSOHN : Romance sans paroles n° 36, pour piano

Musical score for example 15g, showing a 7^e transiting through another note of the dominant chord before resolution. The score is in G major, 3/8 time, and consists of two staves. The bass line shows a V⁷ chord resolving to a I chord. The 7^e degree of the V⁷ chord is marked with a V⁷ below it. The word 'Ech.' is written above the treble staff.

Voici un exemple rarissime d'une 7^e qui se résout en montant, sans suivre un mouvement de basse, lors de la résolution de l'accord de dominante :

15h

F. MENDELSSOHN : Drei Volkslieder pour chœur, n° 2

Musical score for example 15h, showing a 7^e resolving upwards without a bass movement. The score is in G major, 4/4 time, and consists of two staves. The bass line shows a V⁷ chord resolving to a I chord. The 7^e degree of the V⁷ chord is marked with a V⁷ below it.

Cette licence est due au mouvement montant de la voix supérieure qui est suivi par la 7^e afin d'éviter l'arrivée sur la doublure de la tierce de l'accord de résolution. Mais ce cas de figure est encore une fois extrêmement rare.

16. LES ACCORDS DE 7^e D'ESPÈCE

On appelle 7^e d'espèce tout accord de 7^e n'ayant pas de rapport avec la fonction de dominante (V^e et VII^e degrés). L'ajout de la 7^e est courant dans certains de ces accords, ce qui ne modifie en rien leur fonction tonale. Dans tous les accords de 7^e d'espèce utilisés dans le système tonal classique, la 7^e est généralement préparée dans un accord précédent et en principe résolue en descendant conjointement.

I^{er} degré (Majeur)

La présence de la sensible du mode en opposition avec l'accord de tonique crée une instabilité qui exclut son utilisation en tant qu'accord dans le système harmonique classique. La 7^e sera traitée comme une note étrangère.

Rappelons que le I^{er} degré en mode mineur est un accord de 7^e non classé.

II^e degré (Majeur / mineur)

Ces accords, qui ont une fonction de sous-dominante, s'utilisent souvent au premier renversement, car la sous-dominante du mode est alors placée à la basse. La 7^e est en général préparée et résolue en descendant.

Sous cette forme, ces accords peuvent remplacer le IV^e degré dans la cadence plagale.

(Le Lab est un emprunt mineur)

Quelle que soit la position utilisée, ils se résolvent, en général, sur le V^e degré.

Suivant l'accord de résolution, la 7^e peut parfois rester en place.

III^e degré (Majeur)

Nous connaissons déjà l'instabilité tonale de l'accord du III^e degré. Cette instabilité est accentuée par l'ajout de la 7^e, qui n'est par conséquent jamais traitée comme une note faisant partie de l'accord, mais comme une note étrangère.

Rappelons que le III^e degré en mode mineur est un accord de 7^e non classé.

IV^e degré (Majeur / mineur)

La 7^e peut s'ajouter à ces accords en étant préparée et résolue en descendant. La résolution se fait souvent sur le II^e degré qui prolonge la fonction de sous-dominante du IV^e degré.

La 7^e peut aussi se faire directement sur le V^e degré.

La 7^e peut parfois rester en place dans l'accord de résolution.

VI^e degré (Majeur / mineur)

La 7^e peut être ajoutée à l'accord avec une préparation dans un accord précédent et une résolution descendante.

La 7^e peut parfois rester en place dans l'accord de résolution.



Exemples musicaux

Voici un exemple où la 7^e apparaît en note de passage dans l'accord du I^{er} degré, d'abord au 1^{er} renversement, puis à l'état fondamental :

16a J. S. BACH : Aus tiefer Not schrei ich zu dir, choral

L'exemple suivant montre un II^e degré avec la 7^e, au 1^{er} renversement* :

16b J. BRAHMS : Der tote Knabe, pour chœur

(Sol m) II⁷ V

np

Voici un exemple d'un changement de position de l'accord de 7^e du II^e degré. Il est d'abord placé au 1^{er} renversement puis à l'état fondamental avec, entre les deux, un accord de passage :

16c J. BRAHMS : Sonate n° 1 pour piano, 1^{er} mouv^t.

II⁷ II⁷ V⁷

En mineur, la 7^e est souvent ajoutée à l'accord diminué du II^e degré, afin d'employer celui-ci à l'état fondamental, comme dans cet exemple :

16d R. SCHUMANN : Kinderszenen pour piano, n° 1

(Mi m) II⁷ V

np

L'exemple suivant montre une 7^e à la basse dans un accord de II^e degré :

16e L. van BEETHOVEN : Bagatelle op. 126 n° 3, pour piano

péd. II⁷ V

np

* Les flèches montrent les préparations et résolutions des 7^e.

Voici un exemple de l'emploi de la 7^e dans le II^e degré, d'abord en majeur à l'état fondamental, puis en mineur au 2^e renversement :

16f E. GRIEG : Pièces lyriques pour piano, n° 2

Do M IV I II⁷ La m II⁷ V

Tous les accords de 7^e du II^e degré, que nous venons d'observer, s'enchaînent au V^e degré avec des résolutions descendantes de la 7^e. Voici un exemple où ce même accord s'alterne avec le I^{er} degré à l'état fondamental avec une 7^e qui reste en place lors de la résolution.

16g J. BRAHMS : In stiller Nacht, pour chœur

II⁷ I II⁷ I

Le Do^b dans l'accord du II^e degré est ici emprunté au mode mineur. L'emploi des 7^e sur les IV^e et VI^e degrés est généralement dû à des notes étrangères et souvent à des notes pédales qui restent en place lors de l'enchaînement avec l'accord précédent. En voici deux exemples :

16h F. CHOPIN : Prélude n° 20 pour piano

IV⁷ I IV⁷ I

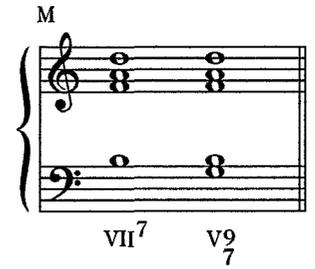
16i R. SCHUMANN : Kinderszenen pour piano, n° 12

VI⁷ I VI⁷ I

Notons ici l'emploi du mode mineur mélodique descendant.

17. LES ACCORDS DE 7^e DE SENSIBLE

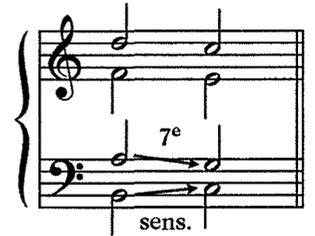
De la même façon que le VII^e degré à 3 sons est assimilé à la fonction de dominante du V^e degré (voir chapitre sur les degrés et leurs fonctions), les accords du VII^e degré à 4 sons le sont également. Il suffit en effet de leur ajouter une tierce inférieure pour obtenir des accords de dominante avec une 7^e et une 9^e : les accords de 9^e de dominante, que nous allons donc traiter dans ce même chapitre.



VII^e degré en Majeur

Rappelons tout d'abord que cet accord a la même structure que le II^e degré en mineur mais que ce dernier a une fonction de sous-dominante et s'utilise donc d'une manière totalement différente du même accord placé sur le VII^e degré en Majeur, qui a une fonction de dominante. Le chiffrage est aussi différent puisque l'un contient une sensible (VII^e degré) tandis que l'autre pas.

Comme le VII^e degré à 3 sons, l'accord de sensible en Majeur se résout en principe sur le I^{er} degré. La sensible monte et la 7^e descend conjointement.



Pour mettre en valeur la sensible il faut toujours placer la 7^e au-dessus de celle-ci dans cet accord (ce qui explique son chiffrage inversé). Cette dernière recommandation rend impossible l'utilisation du 3^e renversement de l'accord puisque la 7^e se trouve alors à la basse et que la sensible se placerait forcément au-dessus de celle-ci.

À ne pas faire !

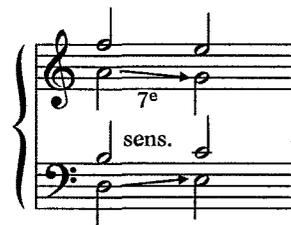


3^e renvers^t.

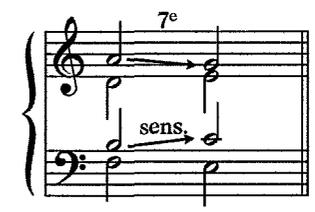


Les deux autres renversements peuvent en revanche se pratiquer avec les mêmes résolutions que l'état fondamental.

1^{er} renvers^t.

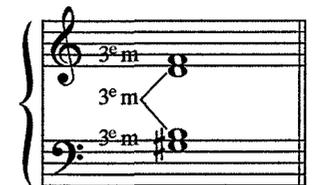


2^e renvers^t.



VII^e degré en mineur

En mineur l'accord du VII^e degré à 4 sons est un accord entièrement diminué (5^e diminuée, 7^e diminuée). C'est donc un accord qui est constitué de trois intervalles identiques (3^{es} mineures). Dans le système tonal classique, il est le seul dans ce cas (l'accord augmenté de 3 sons, qui n'en fait pas partie, l'est également).

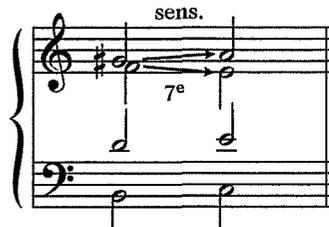


Cet accord est traité comme l'accord de sensible en majeur, avec une résolution sur le I^{er} degré. La 7^e descend conjointement et la sensible monte. La sensible peut se mettre au-dessus de la 7^e, ce qui fait que tous les renversements peuvent être pratiqués. Le 3^e renversement se résout généralement sur un accord de dominante, car avec les bonnes résolutions, il s'enchaînerait à un I^{er} degré au 2^e renversement ($\frac{6}{4}$) dont il n'a pas une fonction de préparation.

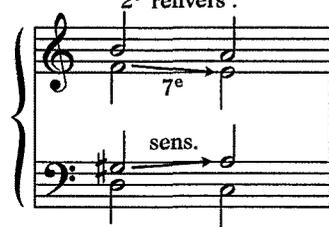
État fond.



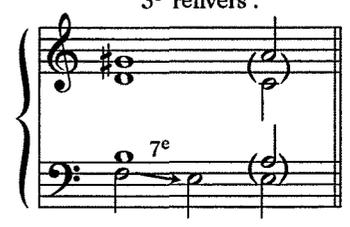
1^{er} renvers^t. sens.



2^e renvers^t.



3^e renvers^t.



De par sa symétrie, unique dans le système tonal, cet accord est également d'un grand intérêt pour les modulations aux tonalités éloignées. C'est en effet le seul accord du système dont la sonorité ne change pas lorsqu'on le renverse (le renversement de la 7^e diminuée est une 2^{de} augmentée, qui sonne comme une tierce mineure).

État fond. 1^{er} renvers^t. 2^e renvers^t. 3^e renvers^t.

2^{de} aug. 2^{de} aug. 2^{de} aug.

Cette équivalence sonore permet donc de transformer les renversements de l'accord en états fondamentaux par l'utilisation de l'enharmoine. Les états fondamentaux ainsi obtenus vont appartenir chacun à une tonalité différente.

État fond. 1^{er} renvers^t. 2^e renvers^t. 3^e renvers^t.

enharm. enharm. enharm.

La m VII Do m VII Mi b m VII Sol b m VII

Chaque état fondamental peut ensuite se transformer de la même manière en un renversement d'un autre accord appartenant à son tour à une nouvelle tonalité. On peut comparer cet accord à un kaléidoscope avec une polyvalence quasi infinie, ce qui en fait bien entendu un accord clé en matière de modulation.

Exemple :

Mi m I VII = Si b m VII I

Il arrive que le mode Majeur "emprunte" cet accord au mode mineur en baissant le VI^e degré (en *Do*, le *La* devient *Lab*).

Les accords de 9^e de dominante (Majeur / mineur)

Comme nous venons de le voir, l'ajout d'une tierce supplémentaire inférieure transforme ces accords en accords de 9^e, donc en accords de 5 sons. Dans une écriture à quatre voix il faut par conséquent éliminer une note, de préférence la quinte. La résolution de ces accords se fait en principe sur le I^{er} degré et de même que la 7^e, la 9^e descend conjointement.

Quatre renversements de ces accords sont possibles. Le 4^e renversement ne se pratique dans aucun des deux. Dans l'accord du mode majeur ce renversement placerait la sensible au-dessus de la 9^e, ce qui est une mauvaise disposition (voir accord de 7^e de sensible en majeur). Dans l'accord du mode mineur il placerait la fondamentale au-dessus de la 9^e, ce qui est également à éviter. Le 2^e renversement des deux accords est aussi peu fréquent puisqu'il a pour basse la quinte, note qui est le plus souvent absente de l'accord. C'est donc aux 1^{er} et 3^e renversements que l'on trouve généralement ces accords.

M 9^e 7^e

m 9^e 7^e

m 1^{er} renvers^t. 9^e 7^e

M 3^e renvers^t. 9^e 7^e

- Il arrive souvent que l'accord de 9^e de dominante, avant sa résolution, se «rétracte» pour devenir un accord de 7^e de dominante. La 9^e fait alors un mouvement descendant vers l'une des notes de l'accord de dominante, souvent vers la 7^e.
- Comme la 7^e de l'accord de dominante, la 9^e peut s'échanger entre deux voix avant la résolution. Dans ce cas aussi, la 9^e descend sur une autre note du même accord.
- Suivant l'accord de résolution il peut arriver que la 9^e reste en place.
- L'accord de 9^e de dominante n'est en général pas employé dans les cadences parfaites.



Exemples musicaux

Voici un exemple qui montre la similitude entre l'accord de VII^e degré avec ajout de la 7^e et l'accord de 9^e de dominante :

17a F. MENDELSSOHN : Romance sans paroles n° 48 pour piano

VII⁷ V⁹₇ I

L'accord de sensible avec 7^e en mode Majeur se trouve souvent sous forme renversée. En voici deux exemples, d'abord un 1^{er} renversement puis un 2^e renversement :

17b F. MENDELSSOHN : Herbstlied, pour chœur

VII⁷ I⁶

17c C. P. E. BACH : Rondo pour clavier

VII⁷ V⁷ I⁶

Dans ce dernier exemple, l'accord de sensible transite par l'accord de 7^e de dominante avant la résolution.

Le VII^e degré en mode mineur se trouve par contre fréquemment à l'état fondamental, en voici un exemple :

17d J.S. BACH : Jesu Leiden, Pein und Tod, choral

(Fa#m) VII⁷ I

L'exemple suivant montre le même accord au 2^e renversement :

17e F. MENDELSSOHN : Romances sans paroles n° 23, pour piano

VII⁷ VII⁷ I⁶

L'exemple suivant montre le 3^e renversement de l'accord de 7^e diminuée alternant avec l'accord de 7^e de dominante :

17f W.A. MOZART : Sonate pour piano Kv 457, 3^e mouv^t.

V⁷ VII⁷ V⁷ VII⁷ V⁷

Voici un exemple de transformation de l'accord de 7^e diminuée par enharmonie :

17g E. GRIEG : Pièces lyriques pour piano, n° 4

Si m VII⁷ np VII⁷ Ré m VII⁷ np VII⁷

L'exemple suivant montre un accord de 7^e diminuée en mode Majeur :

17h F. SCHUBERT : Quatuor op. 29, 4^e mouv^t.

VII⁷ I

L'accord de 7^e diminuée est souvent utilisé comme accord suspensif, sans la résolution immédiate sur le 1^{er} degré :

L. van BEETHOVEN : Sonate op. 57, 3^e mouv^t.

17i

ff

VII 7

Voici un exemple d'accord de 9^e de dominante mineure employé en mode Majeur et à l'état fondamental :

L. van BEETHOVEN : Variations Diabelli pour piano, var. 5

17j

sf *sf* *sf* *sf*

(Fa M) V⁹ I

L'accord de 9^e de dominante est souvent employé sous forme renversée, comme dans l'exemple suivant qui montre un 3^e renversement :

R. SCHUMANN : Kinderszenen, pour piano, n° 2

17k

b *b* *b*

b *b* *b*

V⁹ I⁶ *b*

Voici un exemple de 9^e de dominante qui se «rétracte» pour se transformer en accord de 7^e de dominante :

F. MENDELSSOHN : Vier lieder op. 100 pour chœur, n° 1

17l

V⁹ V⁷

Notons le mouvement descendant de la 9^e vers la 7^e, ainsi que l'absence de la 5^e (de même que dans l'exemple précédent), dans l'accord de 9^e.

Accords de 7^e de dominante (V^e degré)

Les accords de 7^e qui contiennent une sensible à résoudre sont signalés par le signe + indiquant la distance de cette sensible par rapport à la basse.

- a. Ce chiffrage signifie que la sensible est à distance de la tierce de la basse. Le chiffre de la tierce (3) étant sous-entendu, on ne laisse que le + qui signifie en fait +3.
- b. La basse étant elle-même la sensible, on chiffre la 5^e diminuée et la 6^e.
- c. La sensible est à distance de 6^e.
- d. La sensible est à distance de 4^e.

Diagram showing four dominant 7th chords (a, b, c, d) on a treble clef staff. Below each chord is its figured bass notation: a. 7+, b. 6/5, c. +6, d. +4.

Accords de 7^e d'espèce

Les accords de 7^e d'espèce n'ayant pas de sensible, on chiffre leurs intervalles caractéristiques par rapport à la basse. Tous ces accords se chiffrent de la même manière, qu'ils soient mineurs, Majeurs ou demi-diminués.

Ex : Acc. m

Diagram showing four minor 7th chords on a treble clef staff. Below each chord is its figured bass notation: 7, 6/5, 4/3, 2.

Accords de 7^e de sensible (VII^e degré)

Ces accords ont une sensible et se chiffrent donc en employant le +. Les chiffres inversés signifient que les intervalles en question doivent être placés dans cet ordre.

Diagram showing major (M) and minor (m) 7th chords with a leading tone. The major chords are labeled 'M' and the minor 'm'. The fourth chord is labeled 'Inusité'. Figured bass notations are: M: 7+, 5/+6, 3/+4, 4/+2; m: 7, +6/5, +4/3, +2.

Accords de 9^e de dominante

Même remarque que pour les accords de sensible. Le quatrième renversement des deux accords est inusité, donc pas chiffré.

Diagram showing major (M) and minor (m) 9th dominant chords. Figured bass notations are: M: 9+, 7/6, 5/+6, 3/+4; m: b9, 7/6, +6/5, +4/b2.

N.B. En analyse on peut signaler ces renversements par des points (• = 1^{er}, •• = 2^e, ••• = 3^e).

18. MARCHES ET MODULATIONS AVEC LES ACCORDS DE 7^e

Les accords de 7^e divers peuvent être utilisés dans le cadre de la marche harmonique et de la modulation. Toutefois la 7^e ajoute un intervalle à l'accord de 3 sons, ce qui limite les possibilités pour un accord d'appartenir à plusieurs tonalités. Pour cette raison les modulations par accord commun avec des 7^e sont plutôt rares, y compris dans les marches harmoniques. Pour moduler avec ces accords il est donc plus fréquent de faire intervenir le chromatisme. La 7^e demande en plus les traitements particuliers que nous connaissons, ce qui réduit la mobilité des enchaînements d'un accord à un autre.

Les 7^e s'emploient couramment dans les marches harmoniques non-modulantes, aussi bien dans les accords à l'état fondamental que dans les renversements.

Do M I IV VII III

La m I IV VII III

Les accords de 7^e de dominantes à l'état fondamental ou renversés peuvent s'enchaîner de manière à créer une marche harmonique modulante chromatique.

Chrom.

Do V FaV SibV MiV

Chrom.

La V RéV Sol V Do V

Dans l'enchaînement des états fondamentaux, l'un des deux accords manquera toujours de sa quinte. À noter aussi la résolution descendante de la sensible.

Nous connaissons les propriétés particulières qui font de l'accord de 7^e diminuée un accord modulant par excellence. Ces accords peuvent eux aussi s'enchaîner de façon chromatique dans une marche harmonique, à l'état fondamental ou renversés.

Ré mVII Sib mVII Do mVII Lab mVII

Ré mVII Sol mVII Do mVII Fa mVII

Notons, dans le premier exemple, la résolution descendante de la sensible et montante de la 7^e, et dans le second exemple, la résolution descendante de la sensible.

Il est aussi fréquent que d'autres accords de 7^e se résolvent en modulant par des mouvements chromatiques, souvent avec des résolutions exceptionnelles aussi bien de la 7^e que de la sensible. En voici quelques exemples :

La m I IV Ré♭ M V I

Do M I IV VII Mi M V I

Do M V Si m I⁶/₄ V I



Exemples musicaux

Voici deux exemples de marches harmoniques non modulantes avec des accords de 7^e :

18a

E. GRIEG : Pièces lyriques pour piano, n° 31

18b

C. M. von WEBER : Symphonie n° 1, 3^e mouv^t.

Notons, sur le plan rythmique, le placement asymétrique de cette marche.

L'exemple suivant montre une marche harmonique modulante avec l'accord de 7^e de dominante :

F. MENDELSSOHN : Romances sans paroles pour piano, n° 34

Fa M Ré m Do M

Voici un exemple d'une marche harmonique modulante enchaînant des accords de 7^e de dominante de manière chromatique :

L. van BEETHOVEN : Quatuor op. 74, 4^e mouv^t.

18d

Do m V Fa M V Si♭ M V Mi♭ M V

La marche harmonique modulante de l'exemple suivant enchaîne des accords de 7^e diminuée par chromatisme :

18e

L. van BEETHOVEN : Quatuor op. 18 n° 5, 4^e mouv^t.

Musical score for example 18e, showing a harmonic progression of diminished seventh chords in G major. The bass line contains five chords: Mi M, Si m VII, Mi m VII, La m VII, and Ré m VII. The treble clef part has a melody starting on G4, moving chromatically down to E3. Dynamics include *pp*.

L'exemple qui suit montre une série de modulations par chromatisme utilisant des accords de 7^e divers :

18f

F. CHOPIN : Prélude n° 4 pour piano

Musical score for example 18f, showing a series of chromatic modulations using various diminished seventh chords. The bass line contains chords: Mi m, (Ré m), Mi m, (Sol M), and Mi m. The treble clef part has a melody with chromatic descents and accidentals (b, Ré#). Dynamics include *App.* and *Ret.*

Notons, dans les deux exemples précédents, combien le chromatisme déstabilise la tonalité. Si l'on commence et finit le second extrait dans le même ton (Mi), toutes les modulations intermédiaires ne sont que passagères et ne permettent pas, pour la plupart d'entre elles, d'identifier une tonalité.

19. LES ACCORDS ALTÉRÉS

Ces accords se forment en introduisant dans un mode une ou plusieurs altérations chromatiques ascendantes ou descendantes, créant ainsi des degrés altérés. Les accords constitués par ces altérations n'impliquent aucun changement de tonalité car leur présence n'est que passagère. Sauf exception rare les altérations ascendantes sont résolues en montant et les altérations descendantes en descendant.

Les altérations ascendantes

L'altération ascendante élève un degré d'un demi-ton, créant ainsi une sensible passagère d'une tonalité secondaire et formant un accord de dominante (V) ou de sensible (VII) secondaire, ou emprunt (voir chapitre sur les modulations). L'accord sur lequel l'emprunt est résolu est l'accord de tonique de la tonalité secondaire qui se trouve aussi être un accord de la tonalité principale.

M

IV (V⁷/II) II

M

I₄⁶ (VII⁷/VI) VI

En majeur, les II^e, III^e, IV^e, V^e et VI^e degrés peuvent "recevoir" des accords de dominante ou de sensible secondaires, mais pas le VII^e, puisque celui-ci, étant un accord diminué, ne peut être accord de tonique d'une tonalité secondaire. En mineur, seul les IV^e, V^e et VI^e degrés remplissent cette condition puisque les II^e et VII^e degrés sont diminués et le III^e degré est augmenté.

m

I (V⁷/V) IV

Comme dans les exemples précédents et suivants, l'accord d'emprunt est généralement amené par un ou plusieurs mouvements chromatiques et la 7^e lui est souvent ajoutée. En analyse sa présence passagère peut être signalée par une parenthèse.

L'emprunt le plus fréquent est celui du V^e degré, qui est formé par le IV^e degré altéré ascendant. Cette altération porte le nom de sensible de la dominante et elle forme les accords de dominante de la dominante ou sensible de la dominante qui se résolvent directement sur le V^e degré ou «transitent» par le I₄⁶.

M

(V⁷/V) V

M

(VII⁷₃/V) I₄⁶ V

En mode mineur, cet accord peut se construire dans le mode ascendant ou dans le mode descendant. Dans le dernier cas l'altération du IV^e degré crée un intervalle de 3^e diminuée entre le IV^e degré et le VI^e degré.

m ascendant

(V⁷/V) V

m descendant

(VII⁷/V) I₄⁶ V

3^{de} dim.

Le VI^e degré du mode ascendant (Fa#) dans ce cas de figure une résolution descendante.

Dans le mode descendant, l'accord se trouve généralement sous forme de 1^{er} renversement, faisant de la 3^{ème} diminuée une 6^{ème} augmentée qui donne son nom à l'accord : l'accord de sixte augmentée. Il s'utilise aussi en mode Majeur où il faut pour l'obtenir utiliser une altération descendante du VI^e degré (voir plus loin).

L'accord de sixte augmentée peut prendre différents aspects qui portent chacun un nom :

- a) sixte dite "italienne"
- b) sixte dite "française"
- c) sixte dite "allemande"

L'accord de 7^{ème} diminuée s'utilise souvent comme accord de sensible de la dominante en mode mineur et en mode Majeur :

Dans le dernier exemple le *Mib* est une altération descendante du III^e degré qui, dans ce cas de figure a une résolution montante.

Les altérations descendantes

L'accord de sixte augmentée s'utilise également en Majeur avec une altération descendante du VI^e degré (dans l'exemple suivant le *Lab*).

Le VI^e degré altéré descendant peut aussi s'utiliser dans la cadence plagale en Majeur (voir chapitre 8 sur les cadences).

Le II^e degré altéré descendant en mineur forme l'accord auquel on donne le nom de sixte napolitaine. Il se trouve le plus souvent au 1^{er} renversement, d'où son nom (l'école napolitaine du début XVIII^e l'utilisait fréquemment). C'est un accord de sous-dominante qui se résout sur le V^e degré (celui-ci pouvant être précédé du I⁶₄).

Cet accord peut aussi servir d'accord modulant vers des tonalités éloignées.

a)

(VII/V) V

b)

(V/V) V

c)

(VII/V) I₄⁶ V

m

(VII/V) V

M

(VII/V) I₄⁶ V

7^e

(V/V) I₄⁶ V

m alt.

bII⁶ I₄⁶ V

La M I bII⁶ I I

 Mi^b M V La^b M V

On trouve parfois l'accord de sixte napolitaine à l'état fondamental et il arrive que le mode Majeur «l'emprunte» au mode mineur, auquel il appartient.

Le VII^e degré apparaît souvent sous forme altérée descendant dans le mode Majeur. Inutile de dire que le mode mineur utilise fréquemment ce degré (mineur mélodique descendant). En Majeur cette altération donne une 7^e m à l'accord de tonique formant ainsi un accord 7^e de dominante du IV^e degré.

Pour obtenir le même accord en mineur, il faut employer un III^e degré altéré ascendant (voir exemple au début du chapitre, page 69).

I (V⁷/IV) IV

5^{te} altérée ascendante ou descendante (accord Majeur)

Dans l'accord Majeur, on peut utiliser l'altération ascendante de la 5^e, surtout sur le I^{er} ou le V^e degré dans le mode Majeur ; parfois avec une 7^e.

I IV

V I

On utilise également l'altération descendante de ce même intervalle sur le V^e degré dans les deux modes.

I V I

I V I

En observant les exemples de ce chapitre on constate que les altérations dont il a été question peuvent également être analysées comme des glissements chromatiques de passage ou des broderies. La plupart des altérations d'un mode peuvent par conséquent s'analyser comme des mouvements chromatiques horizontaux ascendants ou descendants.

Lorsqu'une note altérée est attaquée sans mouvement horizontal, c'est le plus souvent par la basse.

I (V⁷/V) V



Exemples musicaux

Voici quelques exemples d'accords d'emprunt courants :

L'accord de dominante ou de sensible du VI^e degré en mode Majeur :

19a

L. van BEETHOVEN : Sonate pour piano op. 14 n° 2, 2^e mouv^t.

(V/VI) VI

Pour l'accord de sensible du VI^e degré, voir l'exemple 8j, page 32.

L'accord de dominante du IV^e degré sur une pédale de tonique en mode Majeur :

F. MENDELSSOHN : Quatuor op. 44 n° 1, 2^e mouv^t.

19b

(V/IV) IV

N.B. Le Fa \sharp est absent de l'accord altéré, mais il est sous-entendu dans l'harmonie.

L'accord de dominante ou de sensible du II^e degré en mode Majeur :

W.A. MOZART : Fantaisie Kv 475 pour piano

19c

(VII/II) II (V/II) II

Dans cet exemple, la 7^e n'est pas ajoutée aux accords altérés.

L'accord de dominante du IV^e degré en mode mineur :

J. HAYDN : Andante con variazioni pour piano, thème

19d

(V/IV) IV

À noter la pédale de tonique supérieure à la mesure 1-2

L'accord de dominante ou de sensible du V^e degré en mode Majeur :

F. SCHUBERT : Impromptu op. 142 n° 3 pour piano

19e

(V/V) V

19f

(VII/V) V

19g

(VII/V) I_4^6 V

L'accord de sensible du V^e degré en mode mineur :

19h

J. S. BACH : Es stehn vor Gottes Throne, choral

(Sol m) (VII/V) V (VII/V) I_4^6 V

Notons les deux résolutions du même accord, l'une sur le V^e degré, l'autre sur le I_4^6 .

L'accord de sixte augmentée en mode mineur et Majeur :

L. van BEETHOVEN : Trio op. 9 n° 3, 1^{er} et 3^e mouv^t.

19i

(VII/V) V

19j

(VII/V) V

Voici un exemple de sixte napolitaine en mode mineur :

19k

L. van BEETHOVEN : Sonate op. 27 n° 2 pour piano, 1^{er} mouv^t.

$4II^6$ V

Les deux exemples suivants montrent des modulations avec ce même accord :

F. SCHUBERT : Mouvement de quatuor D 703

19l

Do m I bII^6 V^7 I

Lab M IV

Il s'agit ici d'une modulation vers une tonalité voisine.

J. HAYDN : Symphonie n° 93, 1^{er} mouv^t.

19m

Ré M I (V/V) V bII^6 V

Mib M I

Dans ce dernier exemple, la sixte napolitaine permet une modulation soudaine vers une tonalité éloignée.

F. CHOPIN : Prélude n° 20 pour piano

Dans l'exemple suivant, l'accord de sixte napolitaine se trouve à l'état fondamental :

19n

Do m VI bII V I

Voici deux exemples de quintes altérées ascendantes dans un accord Majeur :

19o

19p

L. van BEETHOVEN : Bagatelle op. 119 pour piano, n° 1

5 ↑ 5 ↑

L'exemple qui suit montre une quinte altérée descendante :

19q

E. GRIEG : Pièces lyriques pour piano, n° 52

(LabM) Do m 5 ↓

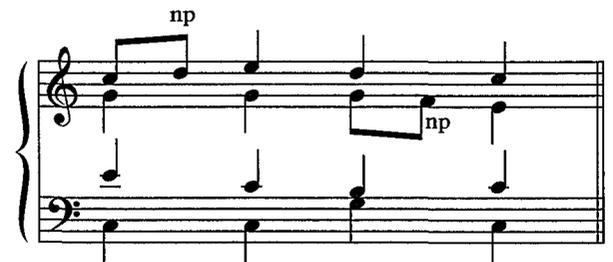
Dans ce dernier exemple la note altérée est attaquée sans mouvement chromatique par la basse (voir également l'exemple c, mes. 2, de ce même chapitre, qui montre une note altérée ascendante à la basse attaquée par un mouvement disjoint).

Les notes étrangères à l'harmonie sont, comme leur nom l'indique, des notes qui ne font pas partie des accords. Ce sont des notes mélodiques (nom qu'on leur donne également) qui forment le tissu mélodique autour des notes harmoniques. Elles peuvent se placer entre les accords (notes de passage, broderies), avant les accords (anticipations) ou sur les accords (retards et appoggiatures). Sont aussi classées parmi ces notes étrangères, les pédales, qui ne sont pas des notes mélodiques mais des notes tenues pendant un enchaînement d'accords.

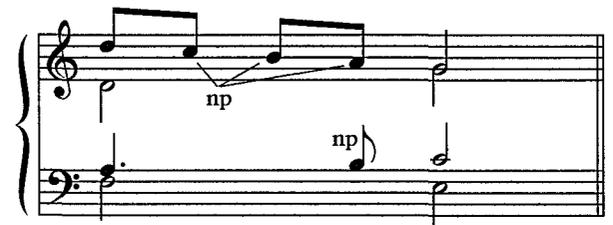
Voici les caractéristiques principales de ces notes étrangères :

1. La note de passage (np)

Ce sont une ou plusieurs notes qui passent conjointement entre deux notes harmoniques du même accord répété ou de deux accords différents.



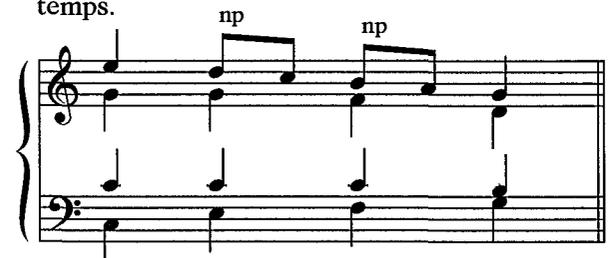
Plusieurs notes de passage peuvent se suivre et elles peuvent également être simultanées dans différentes voix.



Les notes de passage peuvent être chromatiques.

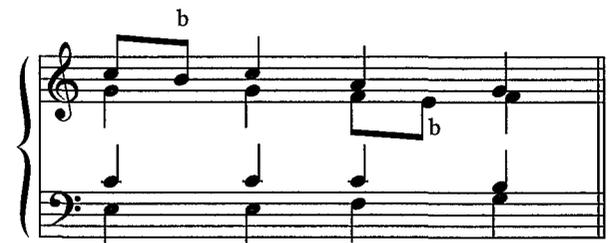


Les notes de passage peuvent se placer sur le temps.

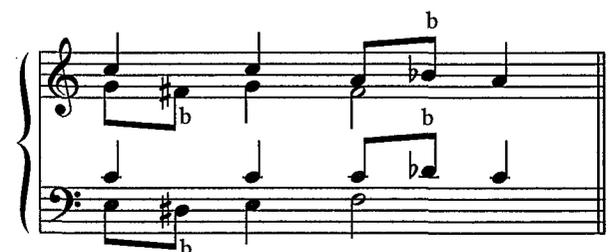


2. La broderie (b)

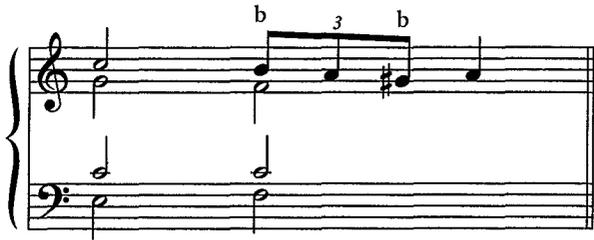
Ce sont une ou plusieurs notes qui quittent un accord de manière conjointe pour ensuite retourner à leur place dans le même accord ou dans un accord différent.



Les broderies peuvent être étrangères à la tonalité et simultanées.



Les broderies peuvent «tourner autour» d'une note harmonique.

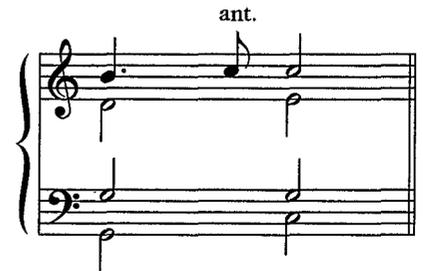


La note harmonique peut parfois être «oubliée». Il s'agit alors d'une broderie «tronquée».



3. L'anticipation (ant.)

Ce sont une ou plusieurs notes d'un accord qui annoncent celui-ci à l'avance.

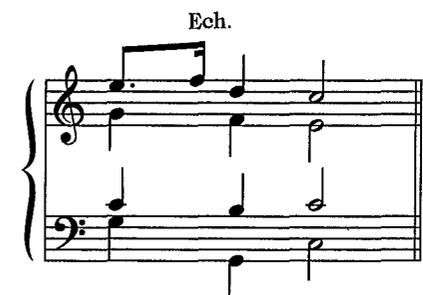


Les anticipations peuvent être disjointes, simultanées et ne se placent que très rarement à la basse (dans ce cas l'accord entier est anticipé).



4. L'échappée (Ech.)

C'est une note (les échappées sont rarement simultanées) qui quitte un accord pour rejoindre un autre de manière disjointe.



L'échappée peut quitter l'accord de manière disjointe et se trouve rarement ailleurs que dans la voix supérieure.

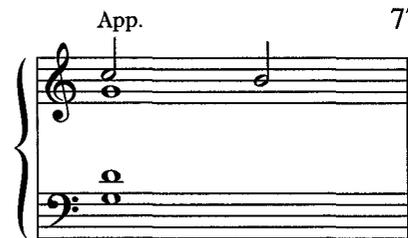


5. Le retard / l'appoggiature (Ret. / App.)

Le retard est une ou plusieurs notes d'un accord qui sont retardées par une liaison dans l'enchaînement avec l'accord suivant.



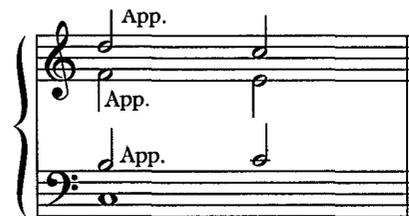
Dans le cas de l'appoggiature, ces notes ne se trouvent pas préparées dans un accord précédent.



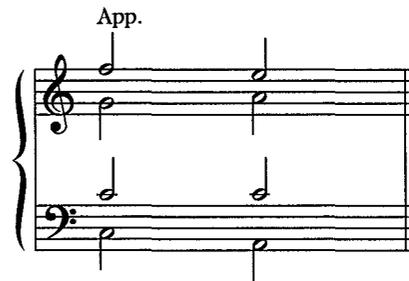
Les appoggiatures peuvent être simultanées et étrangères à la tonalité. Les retards et les appoggiatures sont toujours à distance de ton ou de demi-ton de leurs notes de résolution. Des exceptions à cette règle existent toutefois (voir en bas de page).



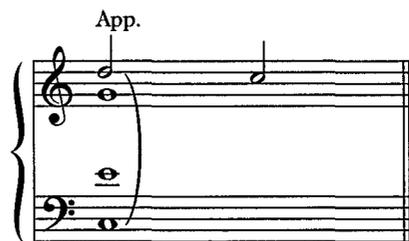
Un accord entier peut être retardé ou appoggiaturé par rapport à une basse.



Lors de la résolution d'un retard ou d'une appoggiature, l'accord peut déjà avoir changé.



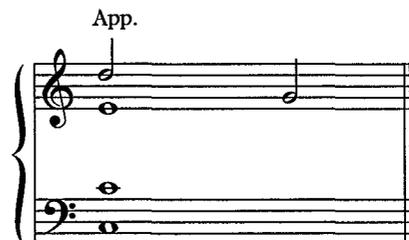
On peut faire entendre la note retardée ou appoggiaturée en même temps que le retard ou l'appoggiature mais toujours en dessous de celles-ci.



L'appoggiature est généralement placée sur un temps fort ou une partie forte du temps mais il arrive aussi qu'elle soit rythmiquement faible.

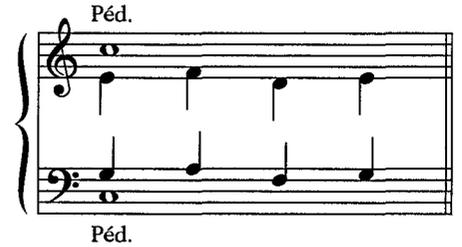
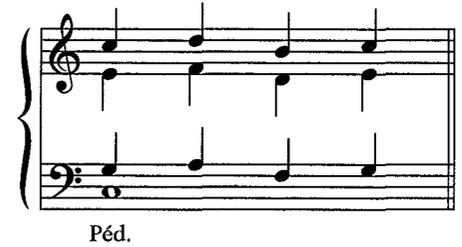


Il peut arriver que l'appoggiature se résolve en faisant un saut vers une autre note de l'accord que la note conjointe qui serait sa résolution "normale".



6. La pédale (Péd.)

Une pédale est une note tenue pendant que des harmonies évoluent au-dessus, au-dessous ou autour d'elle.



La pédale peut donc être inférieure, supérieure ou intermédiaire ou encore simultanée.

Exemples musicaux

Pour les exemples musicaux concernant les notes mélodiques, le lecteur est invité à consulter les extraits musicaux des chapitres précédents et suivants, où ces notes sont indiquées en petites lettres.

Voici quelques suggestions d'exemples à consulter pour chacune d'entre elles :

Notes de passage

- Notes de passage simples ainsi que broderies simples : *Ex.* 5a page 18
- Notes de passage multiples : *Ex.* 15c page 54 + 19l et 19p page 74
- Notes de passages simultanées : *Ex.* 7b page 26
- Notes de passage chromatiques : *Ex.* 6d page 21 + 12a page 45
- Notes de passages sur le temps : *Ex.* 7f page 27 + 16f page 59

Broderies

- Broderies simples : *Ex.* 18c page 67 + 18f page 68
- Broderies autour d'une note : *Ex.* 7c page 26 + 16f page 59
- Broderies simultanées : *Ex.* 7d page 26
- Broderie «tronquée» : *Ex.* 10h page 39 + 18f page 68

Anticipations

- Anticipation simple : *Ex.* 6a page 20 + 9f page 36

Échappées

- Echappée simple : *Ex.* 7k page 28 + 9c page 36
- Echappées doubles : *Ex.* 15g page 55
- Echappée sur le temps : *Ex.* 7i page 28 + 12g (à la basse) page 46

Retards et appoggiatures

- Appoggiature simple : *Ex.* 3b page 12, 15a et 15b page 54 et 7e page 27
- Appoggiatures simultanées : *Ex.* 3d page 13, 12e page 46 et 16h page 59
- Appoggiature à la basse : *Ex.* 8m page 32
- Appoggiature avec résolution «irrégulière» : *Ex.* 19e page 72
- Retard : *Ex.* 14a et 14b page 51 et 18a (à la basse) page 67

Pédales

- Pédale à la basse : *Ex.* 8g (dominante) page 31 et 16e (tonique) page 58
- Pédale de tonique à la voix supérieure : *Ex.* 19d page 72

Voici quelques recommandations concernant les dispositions à utiliser en écriture musicale à quatre voix. Plus les valeurs sont longues, plus la disposition sonne bien.

○ = bonne disposition

♪ = disposition passable

♩ = moins bonne disposition

Disposition au clavier

Une main de taille moyenne représente un écart d'une octave sur un clavier, il ne faut donc pas dépasser cet intervalle dans l'accord de la main droite.

Accord Majeur / mineur

État fondamental

1^{er} renversement

2^e renversement

Accord diminué

Rappelons que cet accord se trouve sur deux degrés : le VII^e dans les deux modes et le II^e dans le mode mineur. Dans le premier cas, l'accord contient une sensible qu'il ne faut jamais doubler. L'utilisation de l'état fondamental de cet accord est, par ailleurs, peu fréquente en dehors des marches harmoniques. Le 2^e renversement est peu usité (voir chapitre 7, page 23).

VII^e degré Majeur / mineur

1^{er} renversement

II^e degré mineur

1^{er} renversement

État fondamental

1^{er} renv.

Dispositions vocales et instrumentales à quatre voix égales

Avant de parler de ces dispositions il faut déterminer leurs champs d'utilisation. L'écriture à quatre voix concerne bien sûr le chœur, qu'il soit *a cappella* (sans accompagnement instrumental) ou accompagné. Mais l'écriture à voix égales pourrait aussi se pratiquer avec quatre instruments différents (quatuor à cordes, quatuor à vent, etc.). Dans les deux cas, il faut tenir compte de la tessiture de chaque voix ou instrument. Nous allons donc commencer par là.

Écriture vocale

Écriture instrumentale

Les tessitures instrumentales sont plus difficiles à définir dans la mesure où il peut s'agir, comme on vient de le voir, de quatre instruments de natures très différentes. Pour simplifier les choses nous allons nous inspirer des tessitures vocales en ajoutant simplement quelques notes dans le grave et dans l'aigu.

On appelle à quatre voix égales ce type d'écriture car, contrairement à l'écriture au clavier, les quatre voix sont disposées à peu près à distance égale. Si les quatre voix sont rapprochées les unes des autres la position est serrée, si au contraire elles sont éloignées, la position est large. Voici quelques recommandations concernant ces positions :

- Il faut éviter d'éloigner de plus d'une octave l'une des trois voix supérieures par rapport à une autre.
- Les deux voix du bas peuvent en revanche s'éloigner l'une de l'autre au moins jusqu'à la 12^e (La 5^{te} redoublée à l'octave).
- Dans le cas d'une grande distance entre deux voix, il faut équilibrer les trois autres.
- Dans le grave, les tessitures larges sonnent mieux que dans l'aigu où il vaut mieux limiter les écarts entre les voix.
- Les croisements de voix sont à éviter sauf exception rare.

En tenant compte de ces observations, nous pouvons donc donner quelques suggestions de dispositions qui ont une sonorité équilibrée. Cette liste n'est bien entendu pas exhaustive étant donné que les possibilités sont bien plus nombreuses que dans l'écriture au clavier.

Ne sont données que de bonnes dispositions, en prenant comme départ une position serrée entre les deux voix graves, puis en augmentant progressivement l'espace entre ces deux mêmes voix.

Accord Majeur / mineur ou diminué

État fondamental

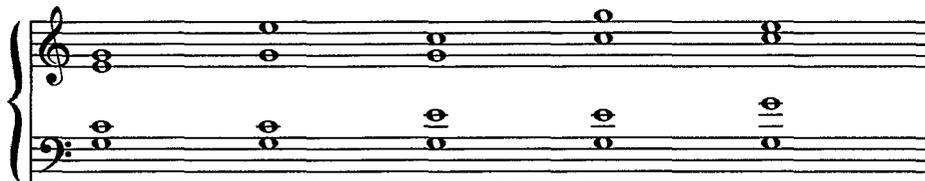
Observations :

- Dans de nombreux cas la 3^{ce} ou la 5^{te} sont doublées.
- La quinte peut être omise, surtout dans un accord final, mais très rarement la tierce.

1^{er}renversement

Observations :

- Dans de nombreux cas la 3^{ce} ou la 5^{te} sont doublées.
- L'unisson peut être pratiqué si l'accord est complet.



Observation :

- Il faut éviter de doubler une autre note que la basse.

N.B. Tout ce qui a été dit sur l'accord diminué au début du chapitre reste valable. Certaines positions présentées ci-dessus ne pourront par conséquent pas s'appliquer à cet accord, selon qu'il se trouve être accord de sous-dominante ou accord de sensible.

Les accords de 7^e

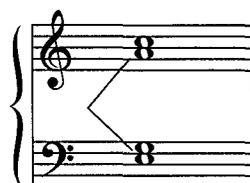
La disposition à quatre voix d'un accord de 7^e peut se faire avec l'accord complet ou en enlevant la 5^{te} de l'accord (dans de très rares cas la 3^{ee}) avec, dans ce cas, la doublure d'une note :

- Il ne faut jamais doubler la 7^e.
- Il ne faut jamais doubler la sensible des accords de 7^e qui en possèdent une.

Recommandation générale pour tous les accords de 7^e :

Dans l'écriture à quatre voix égales, il faut éviter de faire entendre la 9^e (7^e renversée) entre deux voix voisines autres que le ténor et la basse.

À éviter



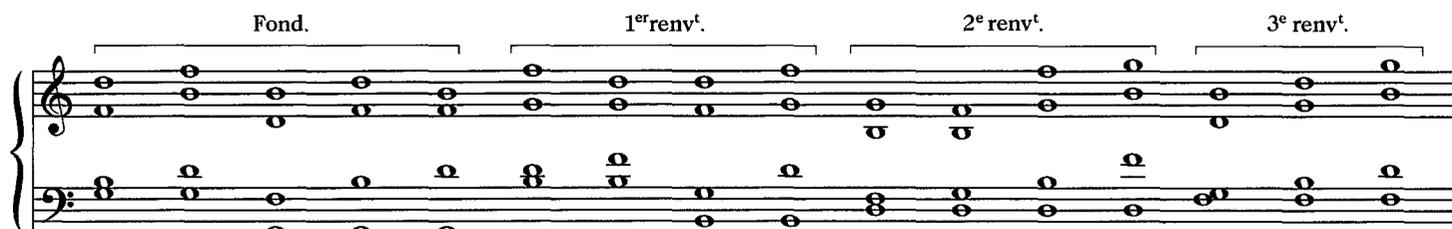
Possible



L'unisson peut se pratiquer, à condition bien sûr d'enlever une note de l'accord.



Voici quelques unes parmi les nombreuses possibilités de dispositions de l'accord de 7^e. L'exemple montre l'accord de dominante mais concerne aussi les autres accords de 7^e, et commence par l'état fondamental puis les renversements, en augmentant toujours la distance entre les deux voix du bas.



Ajoutons qu'un accord pris de manière isolée et verticale n'a pas en soi beaucoup de sens, et que le choix d'une disposition dépend toujours de l'enchaînement avec l'accord précédent, mais aussi avec l'accord suivant. Dans ce chapitre nous n'avons donc considéré que l'aspect vertical des accords.

L'écriture à quatre voix, qu'elle soit pour clavier, vocale ou instrumentale n'est qu'une façon d'écrire la musique parmi tant d'autres qui se sont succédé à travers les siècles. Le lecteur est donc une nouvelle fois invité à consulter les exemples précédents du livre, pour observer les dispositions très nombreuses et variées qui s'y trouvent.

Voici quelques suggestions selon le genre ou le nombre de voix employées :

Dispositions vocales ou instrumentales à quatre voix :

Ex. 3a et 3b page 12

Ex. 9b, 9c, 9d, 9e et 9f page 36

Ex. 10a, 10b, 10c et 10d pages 38-39

Ex. 13c, 13d, 13e et 13f pages 48-49

Ex. 16a, 16b et 16g pages 57 à 59

Dispositions instrumentales à trois voix :

Ex. 7b, 7f et 7i pages 26 à 28

Ex. 13a et 13b page 48

Ex. 19i et 19j page 73

Dispositions pianistiques diverses :

Ex. 6a, 6b, 6c, 6e, 6f, 6g, 6h et 6i pages 20-22

Ex. 7a, 7g et 7h pages 26-27

Ex. 12a, 12c, 12e, 12f, 12g, 12h pages 45-46

Ex. 15a, 15b, 15f, 15g pages 54-55

Ex. 16c, 16d, 16e, 16f, 16h et 16i pages 58-59

Cette liste n'est, bien entendu, pas exhaustive et pourra être complétée selon les goûts et les intérêts de chaque lecteur.

Cette dernière remarque concerne, d'ailleurs, l'ensemble des exemples proposés dans ce recueil, qui sont présentés comme de simples illustrations, très sommaires, des principes énoncés dans chaque chapitre. Une lecture plus approfondie d'extraits plus vastes est nécessaire pour replacer tous ces éléments dans leur contexte.

- Accords 9-13, 19-22, 33-36, 50-68
- Accord de 3^{ce}
 - Accord de 3^{ce} majeure 9, 10, 12, 13
 - Accord de 3^{ce} mineure 9, 10, 12
 - Accord de 3^{ce} picarde (3^{ce} maj. en mode min.) 13, 16, 19
 - Accords de 3^{ces} parallèles 33, 36
 - Superposition de 3^{ces} ("gymel") 10
 - Accord de 4^{te}
 - Accords de 4^{te} augmentée 24
 - Accords de 4^{tes} parallèles 10, 33
 - Accord de 5^{te}
 - Accord de 5^{te} altérée 71, 74
 - Accord de 5^{te} augmentée 9, 10, 35
 - Accord de 5^{te} diminuée 9, 10, 24, 34, 35
 - Accord de 5^{te} juste 9, 10, 35
 - Accords de 5^{tes} diminuées parallèles 34
 - Accords de 5^{te} parallèles 10, 33, 34
 - Accord de 6^{te}
 - Accord de 6^{te} augmentée 70, 73
 - Accord de 6^{te} allemande, française, italienne 70
 - Accord de 6^{te} napolitaine 73-74
 - Accord de 7^e
 - Accord de 7^e d'espèce 52, 65
 - Accord de 7^e demi-diminuée 50, 51
 - Accord de 7^e de dominante 50, 52, 53-55, 66, 67
 - Accord de 7^e de sensible 52, 65
 - Accord de 7^e diminuée 52, 67-70
 - Accord de 9^e
 - Accord de 9^e de dominante 61-62
 - Accord de 4/6 15, 17, 19-22, 36
 - Accord de 4/6 de cadence 19-21
 - Accord de 4/6 de passage 20, 22
 - Accord de 4/6 de broderie 20, 22
 - Accord de sensible 11
 - Accords altérés 69-74
 - Accords dans les modes 11-13
 - Accord diminué de sensible 11
 - Accord de dominante 11
 - Accord de sous-dominante 11
 - Altérations ascendantes 69-70
 - Altérations descendantes 70-71
 - Enchaînements d'accords 33-36
 - État fondamental 14, 17, 36
 - Positions de l'accord 19-22
 - Renversements 14-16
 - Premier renversement : Voir Accord de 6^{te}.
 - Deuxième renversement : Voir Accord de 4/6, voir aussi Chiffrage des accords
- Altérations : Voir Accords altérés
- Anticipation 53
- Appoggiature 51, 54
- BACH, C.P.E., Rondo pour clavier** 62
- BACH, J.S. :**
- *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (BWV 38), choral 57
 - *Es ist gewißlich an der Zeit*, choral 38
 - *Es stehn vor Gottes Throne*, choral 73
 - *Freu dich sehr, o meine Seele*, choral 18
 - *Herrslich lieb hab ich dich, o Herr*, choral 38
 - *Jesu Leiden, Pein und Tod*, choral 63
 - *O Herr Gott, dein göttlich Wort*, choral 36
 - *Suite anglaise* 8
 - *Suite française*, gavotte 28
 - *Suite pour orchestre n°3*, gavotte n°1 42
 - *Von Gott will ich nicht lassen*, choral 13
 - *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, choral 36
 - *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, choral 45
- Basse tenue : Voir Pédale
- Beauvais, étudiants de, *Jeu de Daniel* 7
- BEETHOVEN, L. van :**
- Bagatelles pour piano :
 - Bagatelle op. 119 n°1* 74
 - Bagatelle op. 126 n°3* 58
 - Quatuors :
 - Quatuor op. 18 n°3* 28
 - Quatuor op. 18 n°5* 68
 - Quatuor op. 18 n°6* 49
 - Quatuor op. 74* 67
 - Sonates pour piano :
 - Sonate op. 14 n°2* 71
 - Sonate op. 26* 26
 - Sonate op. 27 n°2* 73
 - Sonate op. 49 n°1* 55
 - Sonate op. 57* 64
 - Symphonies
 - Symphonie n°1* 41
 - Symphonie n°5 op. 67* 8
 - Trio op. 9 n°3 73
 - Variations :
 - Variations Diabelli pour piano* 64
 - Variations sur "God save the King"* 18
 - Six variations faciles pour piano* 45
 - Trente-deux variations pour piano* 42
- BONI, G. (Ni les dedains)** 16
- BRAHMS, J. :**
- *Der tote Knabe*, pour chœur 58
 - *In stiller Nacht*, pour chœur 59
 - Intermezzi pour piano :
 - Intermezzo op. 116 n°6* 46
 - Intermezzo op. 119 n°3* 27
 - *Rhapsodie op. 79 n°2* 30
 - *Sonate n°1 pour piano* 58
 - *Symphonie n°4* 31
- Broderie 75-76, 78
- Cadences 19, 24, 29-32, 40
- Voir aussi Accords de 4/6
- Cadence conclusive 19
 - Cadence évitée 32
 - Cadence parfaite 29-30, 62
 - Cadence plagale 29, 31, 56
 - Cadence rompue 24, 30, 32, 55
 - Cadence suspensive 19
 - Demi-cadence 29, 31
- Chant grégorien 5
- Chiffrage des accords 14-16, 19-22
- Voir aussi Accords
- CHOPIN, F. :**
- *Nocturne op. 55 n°1* 39
 - Préludes pour piano :
 - Prélude n°4* 68
 - Prélude n°20* 59, 74
- Chromatisme 43-46
- DEBUSSY, C. :**
- *Danseuses de Delphes*, Préludes pour piano, 1^{er} livre .. 13
 - *La Cathédrale engloutie*, Préludes pour piano, 1^{er} livre 35
- Degrés 23-28
- Degrés principaux
 - I^{er} degré 23
 - IV^e degré 23, 26
 - V^e degré 23
 - Degrés secondaires
 - II^e degré 23, 26
 - III^e degré 25, 27-28
 - VI^e degré 24, 26, 27
 - VII^e degré (accord de sensible) 24-25, 28
- "Diabolus in musica" 10
- Voir aussi Accords de 5^{te} diminuée, 4^{te} augmentée
- Dispositions 79-82
- Dominante : Voir Accords de 7^e de dominante, 9^e de dominante
- DUFAY, G., J'ai mis mon cœur** 7
- Échappée 76, 78
- Écriture à quatre voix 17-18
- Enharmonie 44, 46

Étrangères : Voir Notes étrangères

"Faux-bourdon" 15, 19

Grégorien : Voir Chant grégorien

GRIEG, E., *Pièces lyriques pour piano* :

n° 2 59

n° 4 63

n° 31 67

n° 43 42

n° 52 74

Gymel (Anonyme du XII^e siècle) 10Voir aussi 3^{es} (superposition de)

HAENDEL, G.F. :

• *Concerto grosso op. 6* 36• *Musique pour les feux d'artifice royaux*, bourrée. 48• *Sonate pour flûte et clavecin n° 6* 16

HAYDN, J. :

• *Andante con variazioni* pour piano, thème 72• *Quatuor op. 17 n° 4* 49• *Quatuor op. 64 n° 5* 54• *Quatuor op. 76 n° 2* 26• *Quatuor op. 76 n° 3* 28• *Sonate pour piano Hob. XVI:37* 20, 32• *Symphonie « militaire »* 32• *Symphonie Hob. I:53* 28• *Symphonie n° 45* 8• *Symphonie n° 93* 74

Intervalles 5-8, 35

• Intervalles directs 35

• Intervalles parallèles (ou consécutifs) 35

JOSQUIN DES PRÉS, *Ave Maria* 12, 15Kyrie (Anonyme du XI^e siècle) 10LASSUS, R. de, *Bonjour mon cœur*, chanson 12, 15

Marche harmonique 47-49, 66-68

Voir aussi Accords de 7^e

• Marche harmonique modulante 67-68

• Marche harmonique modulante chromatique 66

• Marche harmonique non-modulante 66-67

MENDELSSOHN, F. :

• *Auf dem See* pour chœur 42• *Drei Volkslieder* pour chœur : n° 1 55• *Drei Volkslieder* pour chœur : n° 2 55• *Frühseitiger Frühling* pour chœur 73• *Herbstlied* pour chœur 62• *Le Songe d'une nuit d'été*, ouverture 26• *Neujahrslied* pour chœur mixte 39• *Quatuor op. 44, n° 1* 72• *Quatuor op. 44, n° 3* 21• *Romances sans paroles pour piano, n° 23* 63• *Romances sans paroles pour piano, n° 34* 67• *Romances sans paroles pour piano, n° 36* 55• *Romances sans paroles pour piano, n° 48* 62• *Vier Lieder op. 100* pour chœur 64

Modes :

• Mode dorien 7

• Mode lydien 5

• Mode majeur 5, 8, 25

• Mode mineur 5, 8, 25

• Mode mineur harmonique ascendant 6, 37-39

• Mode mineur harmonique descendant 6, 38-39, 59

• Mode mineur harmonique 5, 39

• Mode mixolydien 7

• Mode phrygien 5

• Mode plagal 29, 31

Modulations 43-46, 66-68

Voir aussi Accords de 7^e (Modulations avec les accords de7^e)MONTEVERDI, C., *L'Orfeo*, opéra 51MOUSSORGSKI, M., *Tableaux d'une exposition, La Grande**Porte de Kiev* 27

Mouvements de voix harmoniques 37-39

MOZART, W.A. :

• *Don Giovanni*, ouverture 31• *Fantaisie Kv 475* pour piano 72• *Pièce pour piano KV 15^a* 13• *Quatuor Kv 465* 31

• Sonates pour piano :

Sonate Kv 279 32*Sonate Kv 282* 30*Sonate Kv 284* 21*Sonate Kv 311* 26*Sonate Kv 330* 22, 54*Sonate Kv 457* 63

• Symphonies :

Symphonie Kv 425 n° 36 36, 45*Symphonie Kv 504 n° 38* 32*Symphonie Kv 550 n° 40* 8

Note de passage 51, 75, 78

Notes étrangères 59, 75-78

Octaves 33-34

Octaves parallèles 33-34

PALESTRINA, G.P. da, *Messe du pape Marcel* 31

Parallélisme 33-34

Voir aussi aux différents Accords

Pédale 31, 59, 75, 78

Pédale de tonique 72

Plain-chant 5, 7

RAMEAU, J.Ph. :

• *Gavotte* 39• *Menuet* 8• *Traité d'harmonie* 15

Renversement : Voir Accords

Retard 76-78

Rythme (harmonie et rythme) 40-42

SCHEIDT, S., *Wie schön leuchtet uns*, choral 51

SCHUBERT, F. :

• *Écossaise D 781* pour piano 42• *Impromptu op. 142 n° 2* pour piano 54• *Impromptu op. 142 n° 3* pour piano 72• *Moments musicaux* pour piano :

n° 2 22

n° 5 21

n° 6 46

• *Mouvement de quatuor D 703* 49, 74• *Quatuor D 173* 31, 55• *Quatuor D 810* 32, 39• *Quatuor op. 29* 27, 63• *Sonate op. 42* pour piano 46

SCHUMANN, R. :

• *Berceuse, Feuilletts d'album* pour piano 45• *Davidsbündler* pour piano n° 11 46• *Le Message, Feuilletts d'album* pour piano 21• *Kinderszenen n° 1* pour piano 58• *Kinderszenen n° 2* pour piano 64• *Kinderszenen n° 12* pour piano 59• *Quatuor op. 41 n° 2* 27, 48

Sensible : Voir Accord de sensible

Septième : Voir Accord de 7^eSixtes : Voir Accord de 6^{te}

Syncope d'harmonie 40-42

Te Deum (Anonyme du XI^e siècle) 10

Temps forts et temps faibles 19-22, 40-42

Triton 24

Unisson 81

WEBER, C. M. von, *Symphonie n° 1* 67WIPO, *Victimae paschali laudes* 7

"Voilà un manuel simple et complet qui devrait faire le bonheur de ceux qui s'intéressent à l'harmonie tonale et aux études dites d'écriture.

Ce manuel reprend à la base les notions de théorie traditionnelle sur les modes et intervalles, et développe les différents chapitres avec beaucoup de clarté et de bon sens.

Chaque chapitre comporte un nombre important d'exemples musicaux qui font de ce livre une invitation au voyage dans le répertoire.

Il pourra prendre la relève des traités classiques ou servir d'aide-mémoire commode et pertinent."

(Magazine L'Éducation musicale).

David Lampel est né en 1959 à Stockholm. Après des études en Suède, en Suisse et en France, il poursuit actuellement une activité musicale essentiellement partagée entre la France et la Suède.

Il enseigne l'écriture musicale à l'E.N.M d'Évry ainsi qu'au Conservatoire du IXe arrondissement de Paris.

En 2002 il a fondé "Les sons d'une nuit d'été" festival de musique franco-suédois qui a lieu chaque année en Suède et, depuis 2005, également à Paris. Un CD consacré à ses œuvres de musique de chambre réalisé en collaboration, entre autres, avec le quatuor Parisii, Henri Demarquette, Régis Pasquier et Emmanuel Strosser, est sorti en 2006 aux éditions Fairwood music.

HEXA
W
MUSIC

ISBN 978-0-2319-7452-3



9 790230 974523