

NARCÍS BONET

**LES PRINCIPES FONDAMENTAUX
DE L'HARMONIE**

En annexe
“COURS D'HARMONIE”
Texte inédit de Nadia BOULANGER

LES PRINCIPES FONDAMENTAUX DE L'HARMONIE

1ère édition française : avril 2006

Conception et dessin couverture : Hélène Giraudier

Réalisation : DINSIC GRÀFIC

© Narcís Bonet

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Imprimé à : Quality Impres

Comte Güell, 24-28, 08028-Barcelona

Dépôt légal : B-23.091-2008

ISMN: 979-0-69210-520-6

Toute reproduction d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie, microfilm ou traitement informatique, est strictement interdite sans autorisation écrite des Editeurs.

DISTRIBUTION : DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10 - E 3 – 08002 Barcelona

tel. +34.93.318.06.05 – fax +34.93.412.05.01

e-mail: dinsic@dinsic.com

<http://www.dinsic.es> <http://www.dinsic.com>

PRÉFACE

Tous les jeunes musiciens savent combien il est important de bien comprendre et maîtriser les règles de base de notre langage musical.

De Rameau à Fauré, quel étonnement de voir qu'une seule note déplacée peut faire basculer d'une tonalité à une autre !

Narcís Bonet doit être remercié d'avoir entrepris une mise à jour méthodique et claire des principes harmoniques fondamentaux, illustrée par d'innombrables exemples. Et on saluera cette merveilleuse idée de révéler en annexe, pour la première fois, le « Cours d'Harmonie » de Nadia Boulanger qui a servi à la formation de tant de grands musiciens aujourd'hui reconnus ou même célèbres.

La Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger est heureuse de cette initiative et en remercie son auteur, qui était particulièrement proche de notre incomparable Maître.

Dominique MERLET

Président de la Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger

PROLOGUE

Croire que seul le talent inné puisse donner naissance à un « maître musicien » relève du mythe ; dès que l'on cherche à mieux comprendre son parcours, on découvre inéluctablement la présence d'un guide, d'un professeur : son Maître.

Dire que l'enseignement de Nadia Boulanger est légendaire, serait un euphémisme. Elle forma plusieurs générations de compositeurs, chefs d'orchestre et musiciens parmi les plus éminents du XX^e siècle. Son immense talent comme professeur s'explique tant par sa grandeur musicale et humaine que par sa capacité à partager avec ses élèves sa vision éclairée, sa compréhension des vérités musicales. L'étude approfondie de l'Harmonie fut au coeur de sa pédagogie exceptionnelle.

Tout comme Nadia Boulanger, Narcís Bonet est un Maître. Le long travail accompli avec elle fait de lui l'un des porteurs légitimes de son héritage et de sa réflexion. Plus encore: dans son « Traité d'Harmonie », Narcís Bonet a su mettre en forme dans une méthodologie cohérente et conceptualisée les intuitions et les perceptions innombrables mais disséminées de Nadia Boulanger.

En effet, Narcís Bonet, dans un style clair et accessible, ouvre ici la voie vers une compréhension riche et intense de l'harmonie. Sa clarté et sa subtilité révèlent bien la perception juste qu'il a de l'Harmonie par sa capacité à exprimer des idées complexes dans un langage simple et concis.

Ce traité offre aux professeurs comme aux étudiants une profonde et unique connaissance de l'univers musical des accords, de la syntaxe harmonique, des doublures et des dispositions. Enseignée comme l'art d'entendre et d'écouter, l'Harmonie est ici abordée avec sensibilité et musicalité.

Partant d'une analyse minutieuse des normes et des règles des accords traditionnels et de la syntaxe musicale, ce traité mène le lecteur vers une compréhension toujours plus éclairée des outils subtils et puissants offerts à l'oreille à travers les doublures et les dispositions harmoniques. En effet, on n'a jamais élucidé de façon aussi perspicace l'accord du premier renversement et ses multiples secrets.

Ce livre est un document tout à fait rare; d'abord, en tant que source principale des enseignements fondamentaux sur l'Harmonie de Nadia Boulanger. C'est aussi une codification et une clarification de ses nombreuses intuitions sur le sujet. Enfin, c'est le fruit de la vision approfondie qu'a Narcís Bonet, renforcée par de nombreuses années dédiées à la transmission d'une pédagogie musicale dont il est l'héritier, en étant à son tour celui qui enseigne, qui guide, qui inspire...

Cette oeuvre se situe sans équivoque parmi les sources essentielles de l'étude de l'Harmonie et j'espère vivement qu'elle apportera aux jeunes musiciens une approche de l'extraordinaire enseignement musical que fut « La Boulangerie ».

Dr. Philip LASSER
Compositeur

Professeur à « The Juilliard School » de New York
Directeur de EAMA (European American Musical Alliance)

INTRODUCTION

Après « Les éléments essentiels de la Musique », voici « Les principes fondamentaux de l'Harmonie » qui complètent et résument ma pratique de l'enseignement de l'Harmonie hérité de mon maître Nadia Boulanger.

Au cours de ma longue expérience, j'ai constaté que l'étude de l'Harmonie « sur table » et avec les quatre clés traditionnelles était souvent un obstacle pour la plupart d'élèves qui n'avaient pas le niveau de Solfège requis pour la lecture, ni l'oreille interne qui permet d'imaginer les sons. Fallait-il pour autant les empêcher d'accéder à la connaissance de l'Harmonie qui ne pouvait que leur faciliter une meilleure compréhension de la Musique et les aider aussi à la formation de l'oreille ?

Nadia Boulanger attachait une grande importance à l'Harmonie au clavier, avec la pratique des *marches harmoniques* et les « Basses de Vidal » ⁽¹⁾ dont je me sers pour aider à acquérir et développer les réflexes qui relient la perception auditive à la pensée musicale et à sa formulation mentale et digitale. C'est pourquoi je consacre le 1^{er} chapitre de mon ouvrage à l'initiation à l'Harmonie au clavier, avant d'aborder l'étude des lois qui régissent l'écriture tonale à partir de quelques principes simples basés sur une certaine conception de la *Mélobodie* par rapport à l'*Harmonie* et leur rapport avec les intervalles.

Lorsque, avec le premier renversement de l'accord, la conduite des voix devient plus complexe, l'acquisition des **réflexes** correspondants doit être précédée d'un travail de **réflexion** qui ne peut se faire que sur le papier. Je conseille alors de réaliser, d'abord par écrit, les exercices de Henri Challan ⁽²⁾, puis de travailler sur le clavier les « Basses de Vidal ». Dans le travail sur papier je recommande d'écrire les 4 voix en réduction pour piano, afin de prévoir de la place, sur la même page d'un exercice, pour envisager et comparer d'autres solutions du même problème, et de laisser encore de la place pour les corrections.

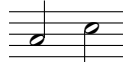
On assimile volontiers la *mélobodie* à la dimension horizontale (*succession de sons*) et l'*harmonie* à la dimension verticale (*simultanéité de sons*) ; c'est pourquoi on nous apprend que l'intervalle de seconde émis successivement :



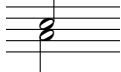
est un intervalle mélodique, et que le même intervalle de seconde, émis simultanément :



De même, on dit que l'intervalle de tierce :



est un intervalle mélodique et que le même intervalle de tierce :



Il est vrai que le phénomène *mélodique* s'explique à partir du fait que le son d'une corde monte vers l'aigu ou descend vers le grave selon la tension exercée sur la corde. Ce mouvement de tension et de détente se déroule forcément dans le temps et constitue ainsi un phénomène de *succession de sons* par micro-intervalles, alors que le phénomène *harmonique* se base sur les « sons harmoniques » qui se produisent *simultanément* à partir d'un son que nous appelons fondamental ⁽³⁾. Cette notion de *simultanéité* que l'on attribue à l'harmonie, et de *succession* que l'on prête à la mélodie, est donc justifiée, mais elle est indépendante de la notion d'*intervalle* concernant la hauteur des sons et son rapport avec la *mélobodie* et l'*harmonie*.

⁽¹⁾ Voir « Recueil de Basses et Chants » de Paul Vidal et Nadia Boulanger – Narcís Bonet. Editions DINSIC, Barcelone.

⁽²⁾ Voir « 380 Basses et Chants donnés » de Henri Challan. Alphonse Leduc. Editions Musicales. Paris

⁽³⁾ Voir *Le Son*, p. 55, dans « Les éléments essentiels de la Musique » Editions DINSIC

Ainsi, je définis *l'intervalle de seconde* (ascendant ou descendant), qu'il soit produit *simultanément* ou *successivement*, comme *unité mélodique* ⁽¹⁾ ; *l'intervalle de quinte* (ascendant ou descendant), comme *unité harmonique*, et *l'intervalle de tierce* (ascendant ou descendant), base de l'*accord*, comme jonction ou entente entre *l'ordre mélodique* et *l'ordre harmonique*. C'est pourquoi je crois qu'il est plus juste de dire que la dimension **horizontale** (le sens de la *succession dans le temps*) appartient au **Rythme** ; que la dimension **verticale** (le mouvement ascendant ou descendant de la hauteur du son) correspond à la **Mélodie**, et que l'**Harmonie** (mouvement ascendant ou descendant par intervalle de *quinte juste*) représente le sens de la **profondeur**. L'*intervalle de tierce*, point de jonction entre *l'ordre mélodique* et *l'ordre harmonique*, ⁽²⁾ forme l'**accord**, qui crée la notion de perspective et qui apparaît dans l'histoire de la musique à l'époque de la Renaissance.

La manifestation de l'ambivalence *mélodique* et *harmonique* dans le rapport des sons se manifeste déjà dans la simple question que l'on peut se poser concernant l'intervalle d'*octave*. Est-ce que l'*octave juste* d'une note est le même son ou un son différent ? On est porté à affirmer que l'*octave* n'est pas le même son, mais alors, pourquoi on les nomme les deux du même nom ? Je pense que la réponse est dans la notion *mélodique* ou *harmonique* que nous avons du rapport entre les sons. Du point de vue *mélodique*, l'*octave juste* de *do* n'est pas le même son, mais du point de vue *harmonique*, l'*octave juste* de *do* est pourtant le même son !

L'étude de ce que nous appelons l'Harmonie est, en fait, l'étude du système tonal ⁽³⁾ mis en place par la découverte de l'*accord* qui relie l'*harmonie* à la *mélodie*. C'est ainsi que les études d'Harmonie débutent avec l'*accord de 3 sons à l'état fondamental* et se poursuivent avec ses deux *renversements* pour aborder ensuite l'étude de l'*accord de 4 sons* qui commence avec l'*accord de septième de dominante*, clé de voûte du système tonal.

Il est intéressant d'observer que si l'apparition de l'accord parfait à l'état fondamental marque le passage vers la Renaissance et apparaît à la même époque où la peinture découvre la perspective, son premier renversement, qui entraîne l'emploi de la *cadence imparfaite*, marque le passage vers le Baroque. En fait, plus on avance dans l'étude traditionnelle des accords et ses renversements, plus on se doit d'y intégrer la fonction mélodique, l'accord n'étant que le point de rencontre entre *Mélodie* et *Harmonie*. C'est pourquoi, à partir du 1^{er} renversement, je fais appel, pour les degrés secondaires et en ce qui concerne la *sixte* de l'accord, à la notion d'*appoggiature*, *note de passage*, *broderie*, *échappée* ou *anticipation*, ⁽⁴⁾ que j'appelle « *notes étrangères consonantes* » ou simplement *notes mélodiques*, puisqu'elles procèdent par degrés conjoints, c'est-à-dire, par *intervalle de seconde*.

La force de la pesanteur du son se manifestant dans le grave (ce qui entraîne la constitution de l'accord à l'état fondamental), à partir du 1^{er} renversement de l'accord il se produit un conflit entre la force de la pesanteur représentée par la *basse* et celle qui est attribuée à la fondamentale de l'accord renversé qui est, normalement, projetée au *soprano*. Qui, donc, assume la véritable fonction de fondamentale, la *sixte* de l'accord renversé (fondamentale apparente de l'accord) ou la *basse* (génératrice de l'*accord de quinte*) ?

Dans le système tonal la force de la pesanteur est représentée par le rapport Dominante-Tonique (tension-détente). La force de la Tonique et celle de la Dominante prévaudront donc sur la pesanteur de la *basse* lorsque leurs accords sont renversés. En revanche, les fondamentales des accords des degrés secondaires renversés céderont leur place à la *basse*.

⁽¹⁾ Voir *L'unité de mesure mélodique*, p. 67 et *Les intervalles fondamentaux*, dans « Les éléments essentiels de la Musique » p. 72.

⁽²⁾ Voir l'explication sur la *tierce*, p. 57 du même ouvrage.

⁽³⁾ Voir *L'organisation tonale*, p. 62 du même ouvrage.

⁽⁴⁾ Voir plus loin, *Analyse des accords du premier renversement*, p. 33.

En ce qui concerne la Sous-Dominante, sa double fonction d'inflexion de la détente (cadence plagale) et de passage vers la tension de la Dominante (demi-cadence), ⁽¹⁾ conditionne l'attribution de la véritable fondamentale de son accord renversé selon qu'il se dirige vers la Dominante (fonction de *passage*, de nature mélodique) ou qu'il se dirige vers la Tonique. ⁽²⁾

Avec le 2^e renversement, le mouvement mélodique de la *sixte* de la *basse* sera accompagné par la *quarte*, entraînant un double mouvement mélodique de *notes de passage*, *broderies*, *appoggiatures* ou *anticipations*.

Dans l'étude de *l'accord de septième de dominante*, qui marque historiquement l'avènement de la période Classique, on aborde simultanément l'état fondamental et ses trois renversements. La raison en est toute simple : la force tonale de sa fonction (d'où son nom) s'exprime sans équivoque aussi bien à l'état fondamental que dans ses renversements (à l'exception du 2^e renversement ⁽³⁾). Là aussi, *l'accord de septième de dominante* s'introduit mélodiquement comme *note de passage* ⁽⁴⁾ :

Issu encore des résonances harmoniques du son fondamental, *l'accord de neuvième de dominante* (avec ou sans fondamentale) bénéficie de la force tonale de la Dominante, même si l'agrégat de quatre notes conjointes conditionne un traitement mélodique encore plus exigeant.

C'est dans les *accords de septième d'espèces* que se manifeste plus clairement le conflit qui oppose la notion *harmonique* à la notion *mélodique*. Ainsi, faut-il considérer *l'accord de septième majeure*

comme un accord en soi, ou sa *septième* comme une *note mélodique*, *appoggiature* :

Si on développe la notion d'accord par la superposition de tierces jusqu'à *l'accord de treizième*, il est évident que l'harmonie envahit totalement le terrain mélodique, les sept notes de la tonalité étant ainsi absorbées par l'harmonie ! Le célèbre accord des *Danses des Adolescents* du *Sacre du Printemps* de Stravinsky nous montre *l'accord de treizième* sur le VI^e degré de *la* bémol mineur :

Faut-il l'analyser selon la théorie harmonique des accords constitués par la superposition des tierces, ou le concevoir plutôt comme un *accord de septième de dominante* (de *la* bémol mineur) avec une *triple appoggiature* ?

Pour ma part, je crois que la force tonale de *l'accord de septième de dominante*, même renversé, l'emporte sur l'accord parfait de *fa* bémol majeur (VI^e degré de *la* bémol mineur) installé sur la *basse*. A l'époque romantique on aurait écrit, et analysé, sans la moindre hésitation :

⁽¹⁾ Voir *Les Cadences*, p. 84, dans « Les éléments essentiels de la Musique »

⁽²⁾ Voir plus loin, *L'accord renversé de la Sous-Dominante*, p. 36

⁽³⁾ Voir plus loin, *L'équivoque du 2^e renversement ou accord de +6*, p. 56

⁽⁴⁾ Voir plus loin, *La résolution naturelle de l'accord de septième de dominante*, p. 55

Le but de cet ouvrage étant de définir les principes fondamentaux de l'Harmonie, il m'a semblé inutile d'aller au-delà des *accords de septième de dominante*, avec une légère incursion sur les *accords de septième de différentes espèces*, suivant ainsi la même orientation donnée par Nadia Boulanger dans son « Cours d'Harmonie » qui figure ici comme un Annexe à la présente édition.

Dans mon livre « Les éléments essentiels de la Musique » j'ai déjà signalé, dans mon Introduction, ainsi que dans ma dédicace à Nadia Boulanger et Igor Markevitch, ce que je dois à leur enseignement. Il est regrettable que Nadia Boulanger n'ait pas laissé de traces écrites de son enseignement, de même que le projet d'Igor Markevitch de rédiger un Traité de Direction d'Orchestre, auquel il m'avait associé, n'ait pas vu le jour, non plus ! Néanmoins, Nadia Boulanger avait rédigé des notes sous forme de « Cours d'Harmonie » que j'avais, comme d'autres élèves, recopié de ma main, et qui restent, certainement, le seul témoignage écrit de son enseignement.

Au sein de la *Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger*, nous nous étions posés la question de l'opportunité de publier ces « Cours d'Harmonie » et, à l'époque, il m'avait semblé que Nadia Boulanger, n'ayant rédigé ces notes que pour définir les accords comme un aide-mémoire et résumer certaines règles, leur publication risquait de donner une fausse image de son enseignement. Etant donné que mon propre enseignement est issu de celui de Nadia Boulanger, il me semble maintenant qu'il est opportun de livrer ici, en Annexe à mon travail, les textes de ces « Cours d'Harmonie » qui montrent bien les sources de ma pédagogie.

Il est intéressant de remarquer que dans ces notes, seul l'*accord de sixte* mérite des commentaires approfondis et que, faisant appel à Gevaert, elle souligne le caractère *mélodique* qui « distingue l'accord de 6^{te} parmi tous les autres accords ». Elle introduit donc ainsi la notion de *note de passage*, *échappée*, *broderie* dans les accords de 6^{te}, notion qu'elle développe dans le traitement des *accords de sixte et quarte*.

Malgré cette intuition, elle reste encore traditionnellement accrochée à la notion harmonique des accords qui lui fait analyser, dans l'exemple suivant :

l'accord de 6^{te} comme un II^e degré renversé, et la 5^{te} de l'accord du IV^e degré comme une *note de passage*, alors que je considère la 6^{te} comme *appoggiature* de la 5^{te}.



Narcís BONET

INITIATION À L'HARMONIE AU CLAVIER

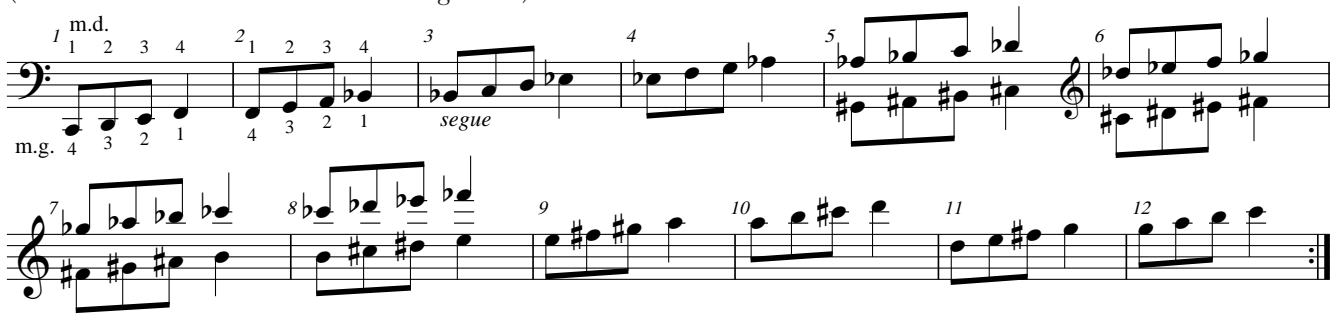
ÉTUDE DES TONALITÉS

L'étude de l'Harmonie traditionnelle étant basée sur le système tonal, nous considérons qu'il est indispensable de maîtriser la connaissance complète des 12 tonalités sur le clavier, tant sur le plan mélodique (par les gammes) que sur le plan harmonique (par les accords). C'est pourquoi nous proposons d'aborder ce travail par le tétracorde.

Le Tétracorde

Découvrir et travailler sur le clavier le **cycle de tétracordes** (succession de 4 notes conjointes formant un intervalle de *quarte juste* (2 tons et $\frac{1}{2}$ ton) à partir de *Do* :

(Avec la main droite ou avec la main gauche)



Afin de bien assimiler le **tétracorde** sur chacune des 12 notes et constater l'irrégularité du $\frac{1}{2}$ ton entre *Mi-Fa* et *Si-Do*, nous conseillons de cacher les touches blanches du clavier et de jouer le **cycle de tétracordes**, même avec un seul doigt (l'index), avant d'employer le doigté systématique de 1, 2, 3, 4 pour la main droite ou de 4, 3, 2, 1 pour la main gauche. La recherche du **tétracorde** peut être facilitée en répétant la formule *ton - ton - demi/ton* au moment de jouer les intervalles de chaque **tétracorde**.



Lorsque la première difficulté de réaliser cet exercice sera surmontée, nous recommandons vivement de nommer les notes en les jouant. Cet exercice met en évidence le problème des **dièses** et des **bémols** et les **sons enharmoniques**. Il faudra donc choisir alternativement les tétracordes des mesures 5, 6, 7 et 8, soit avec les bémols, soit avec les dièses.

Étude de la gamme majeure sur les 12 tonalités

La gamme majeure étant composée de **deux tétracordes** séparés par l'intervalle d'un ton, on abordera son étude sur le clavier en jouant d'abord le **premier tétracorde** de la gamme de *Do majeur*, avec la main gauche (*doigté* : 4, 3, 2, 1), et en ajoutant le **deuxième tétracorde** avec la main droite (*doigté* : 1, 2, 3, 4) :



LES ACCORDS DE 3 SONS À L'ÉTAT FONDAMENTAL

Avant d'aborder l'étude de l'enchaînement des accords à l'état fondamental, il est utile de comprendre pourquoi l'écriture harmonique se réalise sur 4 voix (*soprano, alto, ténor et basse*) alors que l'accord ne se compose que de 3 sons.

En fait, l'apprentissage de l'Harmonie est l'étude de l'entente entre l'**ordre mélodique** et l'**ordre harmonique** par l'intermédiaire de l'**ordre des accords** qui génère toute l'**organisation tonale**.⁽¹⁾ Dans cette organisation, le mouvement de **tension-détente** doit donc se produire aussi bien dans l'articulation harmonique **Dominante-Tonique**, confiée à la *basse*, que dans l'articulation mélodique **Sensible-Tonique**, confiée au *soprano* :

Tension-Détente

Mélodie (*soprano*)

Harmonie (*basse*)

Une troisième voix complète l'accord de la Dominante, mais sa résolution laisse l'accord de la Tonique incomplet :

Il faut donc 4 voix pour exprimer les accords de 3 sons, et de ce fait, la note fondamentale de l'accord se trouve ainsi doublée par l'une ou l'autre des voix au-dessus de la *basse* :

N.B. Ces 4 voix correspondent aussi à la division naturelle de la voix humaine en voix graves et aiguës, aussi bien pour l'homme que pour la femme.

RÈGLES GÉNÉRALES POUR LA RÉALISATION DES BASSES

Disposition des accords

L'accord étant formé de 3 sons disposés sur 4 voix, l'une d'entre elles doublera ponctuellement la *basse*.

Pour la disposition des accords, l'intervalle entre le *ténor* et l'*alto* ou l'*alto* et le *soprano*, ne doit pas dépasser l'octave. Entre la *basse* et le *ténor*, l'intervalle d'octave peut être dépassé. Ces limites sont strictement scolaires.

On appelle *disposition étroite* celle où les trois voix supérieures sont le plus rapprochées, et *disposition large* celle où les voix sont plus espacées.

Exemples:

dispositions étroites :

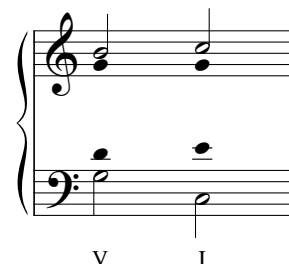
dispositions larges :

⁽¹⁾ Voir *L'organisation tonale*, p. 62 ; *Les intervalles fondamentaux* et *La mélodie*, p. 72 ; *Les accords fondamentaux*, p. 78, dans « Les éléments essentiels de la Musique ».

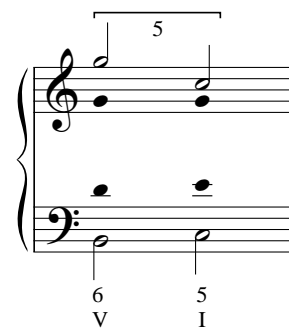
LE PREMIER RENVERSEMENT DE L'ACCORD OU ACCORD DE SIXTE

Avec le 1^{er} renversement de l'accord nous laissons la Renaissance et entrons de plein pied dans le Baroque : un grand pas en avant dans l'évolution de la musique, comparable à celui qui sépare l'âge modal de l'âge tonal, car si la mise en marche de l'ordre harmonique renverse le sens de la détente mélodique qui, au lieu d'être descendant devient ascendant par la résolution de la **Sensible** vers la **Tonique**,⁽¹⁾ la mise en place du 1^{er} renversement de l'accord est aussi un véritable **renversement de situation**. C'est pourquoi il est, sans doute, le plus difficile à maîtriser dans l'apprentissage de l'Harmonie.

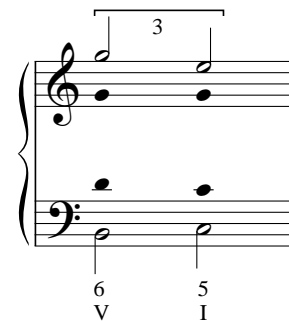
En effet, dans l'accord à l'état fondamental, le mouvement de tension-détente est exprimé **harmoniquement** par la *basse* (*intervalle de quinte*) dans l'articulation **Dominante-Tonique**, et **mélodiquement** par le *soprano* (*intervalle de seconde*) dans l'articulation **Sensible-Tonique**, ce qui produit la **cadence parfaite** conclusive :



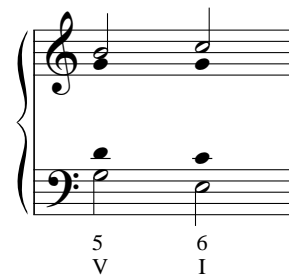
En renversant les rôles, c'est-à-dire, en confiant l'articulation mélodique à la *basse* et l'articulation harmonique au *soprano*, on devrait aboutir à :



Or, ce renversement de situation amène l'entrée en jeu de l'*intervalle de tierce*, qui avait été tenu à l'écart, et qui prendra désormais un rôle prépondérant dans la résolution naturelle de la **cadence imparfaite** :



L'introduction de l'*intervalle de tierce* permet de renverser à son tour la nouvelle situation et, par l'échange du *soprano* avec la *basse*, donner lieu à l'autre forme de **cadence imparfaite** :



Ces « renversements de situation » vont créer un système d'échanges entre les voix, notamment entre la *basse* et le *soprano*.

⁽¹⁾ Voir *Le Son*, p. 58 et *L'organisation mélodique des sons*, p. 66, dans « Les éléments essentiels de la musique »

LE DEUXIÈME RENVERSEMENT OU ACCORD DE SIXTE ET QUARTE

Par rapport au 1^{er} renversement, le 2^e renversement de l'accord souligne encore davantage le caractère apparent de la fondamentale renversée. Si, dans l'*accord de sixte*, la *sixte* assume, en général, un rôle mélodique, dans l'*accord de sixte et quart* ce rôle mélodique est assumé simultanément par deux voix. Ainsi, cet accord se manifeste sous la forme de :

1 – double *appoggiature* (consonante):

ou

6 5
4
I V

6 5
4
IV I

2 – double *broderie* (consonante):

ou

5 6 5
4
V I

5 6 5
4
I IV

3 – doubles *notes de passage* (consonantes):

ou

5 6 5
4
I IV V

5 6 5
4
IV VII I

4 – double *anticipation* (consonante):

5 6 5
4
V I I

5 – doubles *notes de passage* et *broderie* (consonantes) :

ou

6 6 5 6 6
4
I V V

6 6 5 6 6
4
IV I I

6 – *accord de passage* dans un *double échange* :

6 6 6 (5)
4
IV I II IV

7 – double *pédale* (donnant lieu à des imitations) :

6 6 5 6 6 6
4

La double *pédale* permet d'utiliser aussi la *basse* d'un *accord de sixte et quart* comme *broderie* ou *note de passage* (consonantes) :

5 6 5 6 5
4
VI VI IV
I

L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE

Comme son nom l'indique, cet accord, issu des résonances harmoniques du son et constitué par la superposition d'une *tierce majeure* et de deux *tierces mineures*, correspond à la fonction de **Dominante** du système tonal, dont il est la clef de voûte.⁽¹⁾

La tension produite par le **triton** formé par la **Sensible** et la **Sous-Dominante** (notes extrêmes de la Tonalité) demande à être résolue par le mouvement ascendant de la **Sensible** vers la **Tonique** et le mouvement descendant de la *septième* de la **Dominante** vers la *tierce* de la **Tonique**, que nous appelons **résolution naturelle** :



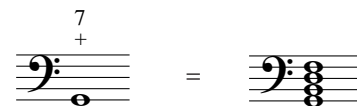
Cette double résolution mélodique fait partie de ce que l'on pourrait appeler l'une des lois fondamentales de la « Constitution de la République Tonale ».

Constitué par 4 sons, l'**accord de septième de Dominante** peut donc se présenter à l'état fondamental et sur trois renversements. Il est intéressant d'observer que l'étude de cet accord se fait simultanément à l'état fondamental et sur ses trois renversements, alors que pour les accords de 3 sons, on aborde séparément l'état fondamental et chacun des deux renversements. Ceci est dû au fait que le traitement particulier de l'**accord de septième de Dominante** est pratiquement le même pour l'état fondamental que pour ses renversements.

Le chiffrage de l'accord de septième de Dominante

Le chiffrage de cet accord adopte un signe conventionnel (le signe +) pour désigner la **Sensible**, à l'usage exclusif des **accords de septième et de neuvième de Dominante**, avec ou sans fondamentale.

Ainsi, à l'**état fondamental**, l'accord étant constitué par la *tierce* (majeure), la *quinte* (juste) et la *septième* (mineure) de la *basse*, on indique la *septième* par le chiffre 7 ; il n'est pas nécessaire d'indiquer la *quinte* (qui est sous-entendue) et à la place du chiffre 3 correspondant à la *tierce*, il suffit de préciser, par le seul signe +, que la *tierce* de la *basse* est la **Sensible** d'un **accord de septième de Dominante**. Ainsi :



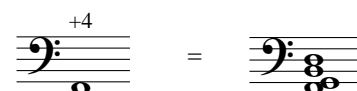
Dans le **1^{er} renversement**, la **Sensible**, étant elle-même placée à la *basse*, ne peut pas être indiquée dans le chiffrage. La *tierce* de la *basse* étant sous-entendue, on signale la *quinte diminuée* et la *sixte* :



Dans le **2^e renversement** il suffit d'indiquer, avec le signe + placé devant le chiffre 6, que la *sixte* de la *basse* est la **Sensible** d'un **accord de septième de Dominante** (cette *sixte* étant, évidemment, *majeure*) :



Dans le **3^e renversement**, il suffit d'indiquer, avec le signe + placé devant le chiffre 4, que la *quarte* de la *basse* (*quarte augmentée*) est la **Sensible** d'un **accord de septième de Dominante** :



⁽¹⁾ Voir « Les accords de septième, p. 87, « Le Triton », p. 65 dans « Les éléments essentiels de la Musique »

ANNEXE

COURS D'HARMONIE DE NADIA BOULANGER

ACCORDS À L'ÉTAT FONDAMENTAL

1 - Accords majeurs

en majeur :

I IV V I IV V I V VI IV V I

en mineur
harmonique :

V VI IV V I VI IV V I

en mineur
mélodique
ascendant :

IV II V I IV I V IV II V I IV I

en mineur
mélodique
descendant :

VII IV V I VI III IV V I III IV V I

(1) La doublure du IV^e degré renversé provoque des quintes directes entre le ténor et la basse

(IV) (V)

que l'on évite en doublant la Tonique (Voir
L'accord renversé de la Sous-Dominante, p. 49)

VII IV VI I V

TABLE DES MATIÈRES

Préface	3
Prologue	5
Introduction	7

INITIATION À L'HARMONIE AU CLAVIER 11

ÉTUDE DES TONALITÉS	11
Le Tétracorde	11
Étude de la gamme majeure sur les 12 tonalités	11
Cycle des tonalités à dièses	12
Cycle des tonalités à bémols	13
ÉTUDE DES ACCORDS	13
ÉTUDE DES CADENCES	14
Les changements de disposition	16
Introduction de l'accord de la Sous-Dominante	16
Résumé des cadences	17
ÉTUDE DES PRINCIPALES MARCHES HARMONIQUES	17
Marche ascendante de <i>quarte</i> et <i>tierce</i>	17
Marche descendante de <i>quinte</i> et <i>quarte</i> (dite <i>marche de quintes</i>)	18
Marche descendante et ascendante de <i>quarte</i> et <i>seconde</i>	19

LES ACCORDS DE 3 SONS À L'ÉTAT FONDAMENTAL 20

RÈGLES GÉNÉRALES POUR LA RÉALISATION DES BASSES	20
Disposition des accords	20
Enchaînement des accords	21
1 ^{re} Règle	21
2 ^e Règle	21
3 ^e Règle	22
EXERCICES	24
Exception à la 3 ^e Règle (<i>la Cadence Rompue</i>)	25
EXERCICES	28
Exception à la 2 ^e Règle (<i>le rapport entre la Sous-Dominante et le II^e degré</i>)	29
La fausse relation de triton	31

CADENCES ET MARCHES HARMONIQUES	33
Les marches harmoniques (non modulantes)	33
La marche de <i>quarte</i> et <i>tierce</i>	33
La marche de <i>quarte</i> et <i>quinte</i> , dite <i>marche de quintes</i>	34
La marche de <i>quarte</i> et <i>seconde</i>	35
Les marches harmoniques modulantes	36
La marche de <i>quarte</i> et <i>tierce</i>	36
La marche de <i>quintes</i>	39
La marche de <i>quarte</i> et <i>seconde</i>	40
Autres réalisations (plus complexes) des marches	40
La marche de <i>quarte</i> et <i>tierce</i>	40
La marche de <i>quintes</i>	41
La marche de <i>tierce</i> et <i>seconde</i>	42
Succession de <i>tierces</i>	44
RÈGLES GÉNÉRALES POUR LA RÉALISATION DES CHANTS DONNÉS	45

LE PREMIER RENVERSEMENT DE L'ACCORD OU ACCORD DE SIXTE	47
Le rôle du <i>soprano</i>	48
Exceptions au principe de la <i>sixte</i> au <i>soprano</i>	49
Les échanges	50
ANALYSE DES ACCORDS DU PREMIER RENVERSEMENT	51
L'accord renversé de la Sensible	51
L'accord renversé de la Sous-Dominante	53
L'enchaînement d'une disposition large avec une disposition étroite	57
Le rythme harmonique	57
Les notes doublées	58
EXERCICES	58
Résumé des enchaînements	58
Marches harmoniques	59
La marche de <i>quarte</i> et <i>tierce</i>	59
La marche de <i>quintes</i>	63
La marche de <i>quarte</i> et <i>seconde</i>	66
La succession de <i>sixtes</i>	67
RÈGLES GÉNÉRALES POUR LA RÉALISATION DES CHANTS DONNÉS	70
LE DEUXIÈME RENVERSEMENT OU ACCORD DE SIXTE ET QUARTE	71
Résumé des enchaînements	72
ÉTUDE DES ACCORDS	73
L'accord de sixte et quarte considéré comme un véritable renversement de l'accord	74
La marche de <i>quarte</i> et <i>tierce</i>	75
La marche de <i>quarte</i> et <i>seconde</i>	76
La marche de <i>quintes</i>	77
L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE	78
Le chiffrage de l'accord de septième de Dominante	78
ÉTUDE DES ACCORDS	79
La résolution naturelle de l'accord de septième de Dominante	80
L'équivoque du 2 ^e renversement ou accord de +6	82
EXERCICES	84
Marches harmoniques	85
La marche de <i>quintes</i>	85
La marche de <i>quarte</i> et <i>tierce</i>	88
La marche de <i>quarte</i> et <i>seconde</i>	88
L'accord de « septième de Sous-Dominante » et les résolutions exceptionnelles	89
RÉALISATION DES BASSES CHIFFRÉES	91
RÉALISATION DES CHANTS DONNÉS	93
LES ACCORDS DE SEPTIÈME DE DIFFÉRENTES ESPÈCES	94
Le chiffrage des accords de septième (majeure et mineure)	94
Le chiffrage des accords de septième de Sensible et de septième diminuée	95
Marches harmoniques	96
EXERCICES	97
RÉALISATION DES BASSES CHIFFRÉES	97

ANNEXE : COURS D'HARMONIE DE NADIA BOULANGER	98
ACCORDS À L'ÉTAT FONDAMENTAL	98
1 - Accords majeurs	98
2 - Accords mineurs	99
3 - Accords diminués	99
4 - Accord augmenté	100
5 - Cadences	100
ACCORDS DE SIXTE	101
Remarques générales	101
I – Basse immobile	102
II – Basse par $\frac{1}{2}$ ton chromatique	103
III – Basse par mouvement conjoint	104
IV – Basse par tierce	107
V – Basse par quarte	109
ACCORDS DE SIXTE ET QUARTE	110
A – comme <i>appoggiature</i>	110
B – comme <i>broderie</i>	111
C – comme <i>note de passage</i>	112
LES ACCORDS DE SEPTIÈME DE DOMINANTE	112