

Les meilleures notes à redoubler sont donc nécessairement (lorsqu'elles se trouvent faire partie de l'accord) le premier, le quatrième et le cinquième degré : *tonique*, *sous-dominante*, *dominante*, c'est-à-dire les *notes tonales*, cordes génératrices de la gamme; quelques auteurs les appellent *les bonnes notes*.

En plus de celles-là, il est rare que le redoublement de la note *fondamentale* de l'accord soit nuisible, puisque sa fonction même lui assigne un rôle prépondérant.

Les moins bonnes notes à doubler, en principe, sont les *notes modales* (sauf exception); mais un redoublement qu'il faut toujours éviter, c'est celui du septième degré, *note sensible*, qui ne pourrait manquer d'entraîner des fautes graves de réalisation¹.

Ces données générales sont trop vagues; il convient de les préciser en prenant les accords les uns après les autres.

Dans l'*accord parfait, majeur ou mineur*, le meilleur redoublement est celui de la *basse*, d'abord parce qu'elle est la *fondamentale*, puis parce que ces accords ont leur emploi le plus fréquent, le plus logique, justement sur les notes tonales.

Accords parfaits avec basse doublée.

On peut aussi doubler leur *tierce*, et c'est même souvent d'un très bon emploi pour les accords du sixième degré, parce qu'alors la note redoublée se trouve être la *tonique*.

1. Voir page 260.

Accords parfaits avec tierce doublée.

Quant à la *quinte*, il est rare que son redoublement puisse produire un effet bien satisfaisant; on ne peut pourtant le prohiber absolument, surtout dans les cas où elle est une des *bonnes notes* du ton, une note tonale.

Accords parfaits avec quinte doublée.

Le redoublement de la basse est tellement supérieur aux autres que très souvent, plutôt que de doubler la tierce ou la quinte, il vaut mieux *tripler* la basse (la quinte est alors supprimée):

Accords parfaits avec basse triplée.

ce qui est d'ailleurs tout à fait conforme à l'ordre naturel, puisque, dans la série des dix premiers harmoniques, on voit le son fondamental, générateur, être seul répété quatre fois, tandis que la tierce et la quinte n'y figurent chacune que deux fois.

(Je ne puis m'empêcher de faire remarquer une fois de

plus la quantité d'enseignements divers que contient cette simple série des sons partiels.)

Chacun de ces redoublements, qui ne sont au fond que des renforcements d'un des éléments constitutifs des accords, possède un caractère propre :

Le redoublement de la basse rend l'accord plus puissant, plus sonore, plus vigoureux; il accentue sa base, sa fondamentale, et rend l'ensemble sonore plein et énergique. — Celui de la tierce souligne davantage la modalité, et, sauf sur le sixième degré (où il renforce la tonique), il affaiblit le sentiment tonal; il donne des accords doux, suaves, mais sans force, sans éclat, si on les compare à ceux qui ont leur basse doublée. — Tout au contraire, le redoublement de la *quinte* produit de la dureté, une sorte de raucité désagréable, qui fait qu'en principe on doit éviter le plus possible de l'employer. Il suffit de jouer les trois accords suivants, sur un harmonium ou un piano bien accordé, pour se rendre compte de ces divers caractères :



Le premier est riche, bien pondéré; le deuxième est relativement faible, mou; le troisième, par comparaison, est dur, rauque. Qu'on les transforme de majeur en mineur, en remplaçant le *mi* naturel par un *mi* bémol, l'impression restera la même.

En ce qui concerne les accords de *quinte diminuée*, on ne peut en aucun cas doubler la *quinte*, à cause de sa tendance *attractive*, qui amènerait forcément des défauts de réalisation¹. On ne peut donc doubler que la tierce ou

1. Des Octaves consécutives; voir page 263.

la basse, en évitant même ce dernier redoublement autant que possible quand la basse se trouve être la note sensible, toujours à cause de l'attraction, dont nous parlerons plus loin¹.

Donc, dans l'accord de *quinte diminuée du septième degré*, majeur ou mineur, on double de préférence la tierce; dans celui du deuxième degré en mineur, la basse.

Accords de quinte diminuée avec tierce ou basse doublées.

Les mêmes raisons qui font qu'un redoublement est bon ou mauvais dans un accord à l'état fondamental, agissant de semblable manière sur ses renversements, nous n'aurons plus lieu, à l'égard de ceux-ci, d'entrer dans autant de considérations.

Pour les accords de *sixte*, provenant d'accords parfaits, l'ordre de préférence est celui-ci : *sixte*, *tierce*, *basse*. Pour ceux qui émanent de l'accord de *quinte diminuée du septième degré* : *tierce* ou *basse*; de celui du deuxième degré : *sixte* ou *basse*.

Divers redoublements des accords de sixte.

Accords fondamentaux.

1. Page 277.

Le redoublement de la basse étant toujours ici le plus défectueux, il convient d'en faire un usage des plus modérés, et surtout de ne pas le placer à la première partie, où il serait trop en évidence. Il y produit une sonorité creuse et mal équilibrée, qui n'est pas sans rapport avec celle d'un vase fêlé.



Cette règle est sujette à quelques exceptions, qui seront signalées quand nous étudierons l'enchaînement des accords¹, et qui ne doivent être appliquées qu'avec ménagement.

Nous pouvons pourtant dire dès ici que la doublure de la basse de l'accord de sixte est très admissible sur le quatrième degré, et cela, même à la première partie, parce qu'elle vient renforcer une *note tonale*, la sous-dominante.

Passons aux deuxièmes renversements.

Dans les accords *de quarte et sixte*, renversements d'accords parfaits, les meilleurs redoublements sont : *basse* ou *quarte*. Dans les accords de *quarte augmentée et sixte*, il y a lieu de distinguer : ceux qui ont pour fondamental l'accord de *quinte diminuée* du septième degré des deux modes n'ont qu'un seul bon redoublement, la *sixte*, tandis que ceux qui reconnaissent pour origine l'accord du deuxième degré de la gamme mineure en présentent deux : la *quarte* et la *sixte*.

1. Voir page 260.

Divers redoublements des accords de quarte et sixte.

Accords fondamentaux.

acc. parf. maj. - acc. parf. min. VII VII II
acc. de 5^{te} diminuée

Il est bon de remarquer que ces redoublements sont rigoureusement logiques. Tous viennent renforcer soit une *des notes tonales*, soit la *fondamentale* de l'accord, ce qui est conforme au principe énoncé précédemment ; sauf l'exception signalée ♠ dans le tableau précédent, où, étant dans l'impossibilité de redoubler ni la basse ni sa quarte (à cause de leurs tendances attractives), on est forcé d'appliquer le redoublement à la troisième note de l'accord, la sixte, qui, dans l'espèce, se trouve être le deuxième degré de la gamme, ce degré en quelque sorte *neutre*, qui n'est ni tonal ni modal, donc le moins important ou le moins caractéristique de tous.

Dans les accords *dissonants*, qui sont composés de quatre sons, on ne peut, en écrivant à quatre parties, opérer un *redoublement* qu'au prix d'une *suppression*.

Cela n'a jamais lieu que dans les accords fondamentaux, et même pas dans tous. (Les renversements sont toujours employés complets ; autrement ils ne seraient pas reconnaissables). Le seul *redoublement* admissible est celui de la *basse*, avec *suppression de la quinte*.

Il est très usité dans les accords de *septième de dominante*, de *septième majeure*, de *septième mineure* et de *septième mineure et quinte diminuée* ; plus rarement appliqué dans l'accord de *septième de sensible*, et jamais dans celui de *septième diminuée*.

Basse doublée
et
quinte
supprimée.

Accords à l'état
complet.

7^{me} Maj. 7^{me} min. 7^{me} min. 7^{me} Maj. 7^{me} de Dom. 7^{me} min. 7^{me} de sens

Basse doublée
et
quinte
supprimée.

Accords à
l'état complet.

7^{me} min. et 5^{me} dim. 7^{me} min. 7^{me} de min. 7^{me} de Dom. 7^{me} Maj. 7^{me} dim.

Dans l'écriture à quatre parties, si l'on fait usage des *accords de neuvième*, qui comportent cinq sons, on est dans l'obligation de supprimer l'un d'eux; c'est toujours sur leur *quinte* (2^e degré de la gamme) que porte cette *suppression*.

Suppression
de la quinte.

Accords complets
à cinq parties.

9^{me} Majeure 9^{me} mineure

Dans les accords sur-tonique, qui contiennent déjà cinq ou six sons, il ne saurait être question de redoublements; on en supprime les notes les moins essentielles.

+7 +7/6 +7/b6 6/+7/5 b6/+7/5

Accords sur-tonique au complet, puis avec les suppressions adoptées.

Remarquer dans ce tableau que les suppressions portent le plus souvent sur le 2^{me} degré, c'est-à-dire sur la note la plus insignifiante, soit comme tonalité, soit comme modalité.

On voit que le principe est bien simple en lui-même : pour les redoublements, on doit choisir les notes qui ont le plus d'importance, soit dans le ton, soit dans l'accord : les notes tonales, ou la fondamentale (basse de l'accord à l'état fondamental); pour les suppressions, au contraire, les notes qui ont le moins d'importance, ou celles qui caractérisent le moins l'accord : un accord de neuvième dont on supprimerait la neuvième deviendrait un accord de septième; un accord de septième auquel on enlèverait sa septième ne serait plus qu'un accord parfait.

acc. de 9^{me} acc. de 7^{me} acc. parf.

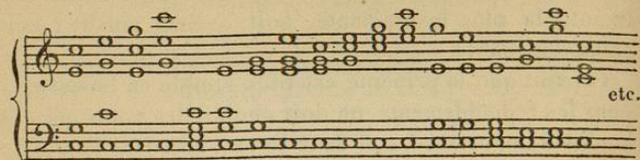
Le redoublement ne peut donc porter que sur une note déjà prépondérante; la suppression ne doit s'appliquer au contraire qu'à une note d'importance secondaire, qui sera facilement sous-entendue, devinée en quelque sorte par l'auditeur.

Tous ces accords, qu'ils soient fondamentaux, renversés, complets, incomplets, avec redoublement ou avec suppression, peuvent affecter une quantité innombrable de *positions* diverses, c'est-à-dire que les notes qui les composent peuvent être interverties au gré du compositeur, à l'exception toutefois de la basse, qui doit toujours occuper la partie grave, sans quoi on se trouverait en présence, non plus d'un changement de position, mais d'un renversement.

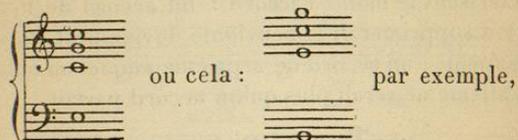
Voici un accord parfait :

De quelque façon qu'on arrange ses notes, qu'on en

redouble, supprime, qu'on en transporte à une octave ou à une autre,



il ne cesse pas pour cela d'être l'accord parfait majeur d'ut; mais qu'on vienne à déplacer sa basse, qu'on en fasse ceci :



c'est tout autre chose : l'accord change alors de caractère et de nom, il devient l'un de ses renversements, et réclame un nouveau *chiffrage*.

Ceci me conduit à expliquer ce qu'on entend en harmonie par le *chiffrage des accords*.

C'est un système abrégé, d'ailleurs très incomplet, qui consiste à n'écrire *en notes* que la basse de l'accord, et à représenter les autres sons par certains chiffres ou signes de convention.

D'un emploi général de la fin du xvi^e siècle au commencement du xviii^e, il n'est pas invraisemblable qu'il ait eu pour inventeur Vincent Galilei, père du célèbre Galilée, lequel vivait vers 1550 et composait de la musique. Après avoir longtemps servi à noter, avec une insuffisance déplorable, des partitions entières, comme au temps de Rameau, qui croyait l'avoir perfectionnée, la *basse chiffrée* fut conservée par l'école italienne pour l'accompagnement des récitatifs, consistant alors pres-

que exclusivement en accords plaqués. Actuellement, elle n'est plus guère connue que des harmonistes, auxquels elle rend des services réels comme écriture abrégée, sommaire, et surtout comme procédé d'analyse.

Voici ce système dans toute sa simplicité.

Tout *chiffre* posé sur une note de basse représente d'abord l'intervalle numériquement correspondant, et en même temps que lui, un accord dont il doit nécessairement faire partie, les autres notes restant sous-entendues; en cela réside la convention. — Un *signe d'altération*, placé à gauche d'un chiffre, agit sur lui comme sur une note de musique. Isolé, il représente toujours une tierce altérée. — Un chiffre *barré* indique un intervalle diminué.

Une *petite croix*, précédant le chiffre, désigne la note sensible. — Isolée, elle s'applique à la tierce.

Une *ligne horizontale* s'étendant à la suite du chiffre, sur deux ou plusieurs notes consécutives, fait savoir que l'accord précédemment émis doit être maintenu. On l'appelle souvent ligne de prolongation. — Le *zéro*, enfin, représente, selon qu'il est employé seul ou associé à d'autres chiffres, soit le silence complet, soit la suppression d'une note de l'accord. — On emploie toujours le moins de chiffres possible, ce qui est logique, puisqu'il s'agit d'une écriture abrégée, d'une sorte de sténographie harmonique, si incomplète qu'elle soit.

Donc, l'accord *parfait* se chiffre par un 3, un 5 ou un 8. (Quelques auteurs ne le chiffrent pas du tout, ce qui est encore plus simple.) Quand sa tierce est altérée, l'altération seule suffit, la quinte juste est sous-entendue, ainsi que le redoublement s'il y en a un.

Signification des chiffres.

Basse chiffrée.

Le chiffrage par 5 est le plus usité. (Quelques théoriciens réservent le 3 pour l'accord mineur.)

L'accord de *sixte* se chiffre par 6. Quand la sixte est altérée, ou met un accident à gauche du 6; si c'est la tierce, on place l'accident isolé au-dessous du 6.



L'accord de *quarte et sixte* se chiffre $\frac{6}{4}$.



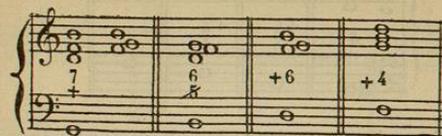
L'accord de *quinte diminuée* se distingue des accords parfaits par son 5 barré (5̄), mais ses renversements se chiffrent de la même manière que les précédents,



sans qu'il puisse jamais exister de fausse interprétation : d'abord parce que les degrés sur lesquels ils sont placés indiquent leur nature, leur origine, puis parce que les signes d'altération font connaître clairement, s'il y a lieu, les intervalles qui les composent.

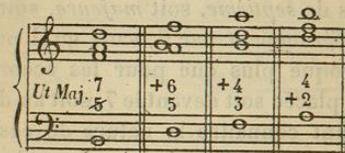
L'accord de *septième de dominante* se chiffre $\frac{7}{+}$, ce qui indique que la tierce en est note sensible; ses renverse-

ments, $\frac{6}{5}$, *quinte diminuée et sixte*; $+6$, *sixte sensible*; $+4$, *triton* :

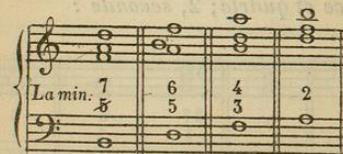


Ici l'intervention des altérations est inutile, chaque accord ayant ses chiffres et signes caractéristiques.

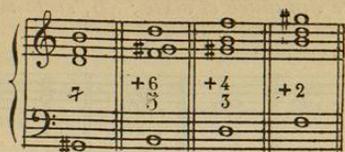
L'accord de *septième de sensible*, et l'accord de *septième mineure et quinte diminuée*, formés d'intervalles semblables, se chiffrent tous deux $\frac{7}{5}$; leurs renversements, $+6$, *quinte et sixte sensible*; $+4$, *triton avec tierce majeure*; $+2$, *seconde sensible*, pour le premier :



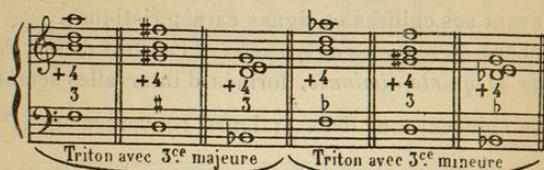
$\frac{6}{5}$, *quinte et sixte*; $\frac{4}{3}$, *tierce et quarte augmentée*; 2, *seconde*, pour le deuxième :



L'accord de *septième diminuée* se chiffre 7; et ses renversements $+6$, *quinte diminuée et sixte sensible*; $+4$, *triton avec tierce mineure*; $+2$, *seconde augmentée* :



Quand il y a lieu, on ajoute les altérations nécessaires :



En l'absence de toute altération, un chiffre est toujours considéré comme représentant une note naturelle.

Les accords de *septième*, soit *majeure*, soit *mineure*, se chiffrent indifféremment par 7, sans qu'il puisse en résulter d'équivoque plus que pour les accords parfaits, une altération placée soit devant le 7, soit au-dessous pour la tierce, faisant connaître la nature de ces intervalles quand c'est nécessaire; la quinte reste toujours juste, ce qui dispense de la chiffrer; leurs renversements, $\frac{6}{5}$, *quinte et sixte*; $\frac{4}{3}$, *tierce et quarte*; 2, *seconde* :

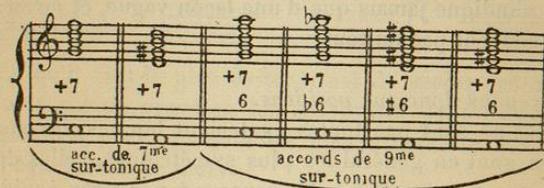


Les accords de *neuvième* sont les seuls qui exigent trois signes; ils se chiffrent 9, avec un signe d'altération placé +

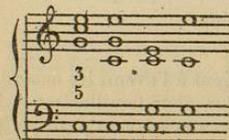
devant le 9, s'il le faut, pour faire distinguer les accords de *neuvième majeure* de ceux de *neuvième mineure* :



Les accords de *septième de dominante sur-tonique* et les accords de *neuvième de dominante sur-tonique*, que dans certaines écoles on appelle accords de *onzième tonique* et de *treizième tonique*, sont ainsi représentés :



Quand on accumule les chiffres les uns sur les autres, ou qu'on les présente dans un ordre insolite, cela a pour but de *préciser* une position, but qui n'est que très imparfaitement rempli. Ainsi, le groupe $\frac{3}{5}$ fait bien pressentir que la tierce doit se trouver au-dessus de la quinte, à la première partie, mais il peut être traduit de ces diverses manières et d'autres encore :



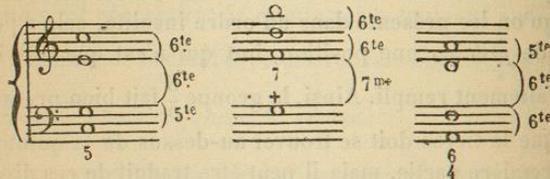
La forme $\frac{3}{5}$, quoique mieux déterminée, laisse encore le choix entre ces trois traductions :



On voit donc que le chiffrage, s'il fait connaître avec clarté les accords et leur composition, laisse une très grande latitude à l'interprète pour le choix des positions, qu'il n'indique jamais que d'une façon vague, et même le plus souvent pas du tout.

Revenons donc aux *positions*.

Elles ne sont pas toutes également bonnes; les meilleures sont en général les plus symétriques, celles dont les notes sont étagées à des espaces à peu près équidistants, tels que :



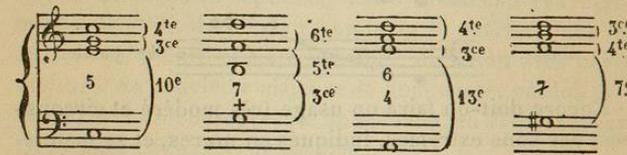
Un seul accord permet une symétrie absolue; c'est l'accord 7 (septième diminuée)¹, qui est formé de trois tierces mineures superposées.

1. Je désignerai souvent à l'avenir les accords par leur chiffrage, autant pour abrégé que pour familiariser le lecteur avec ce procédé d'écriture, ingénieux et souvent pratique pour le compositeur.

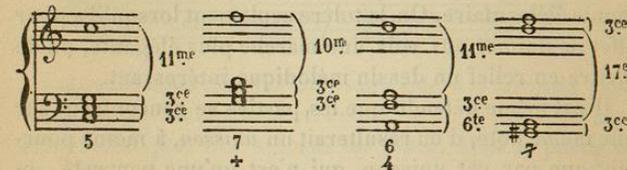


(Il est encore rigoureusement symétrique si on intervertit l'ordre des notes ci-contre, ce qui produit un accord de 2^{de} augmentée en position espacée, au lieu de l'accord fondamental en position serrée. On a alors la superposition de trois sixtes majeures).

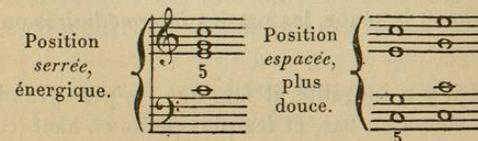
Plus on s'écarte de la symétrie complète, et moins la position est satisfaisante; pourtant des groupements comme ceux-ci sont encore très acceptables :



Ce qu'il faut le plus éviter, c'est de serrer les notes dans la région grave en les éparpillant dans l'aigu; de semblables positions sont les plus mauvaises, les plus mal équilibrées de toutes :



Dans la musique *chorale*, les plus grands effets de force sont obtenus par le groupement des sons en masses compactes, *serrées*; et la sonorité pleine, nourrie, par les positions symétriques et *espacées*.



Or, en harmonie, on considère toujours écrire pour des voix. Les quatre voix théoriques, ou parties, sont limitées à l'étendue moyenne que voici :

Soprano. 1^{re} partie.

Contralto. 2^{me} partie.

Ténor. 3^{me} partie.

Basse. 4^{me} partie.

Encore doit-on faire un usage très modéré et circonspect des sons extrêmes, indiqués en noires, et se maintenir le plus possible dans le médium de chaque voix.

De plus, les parties doivent rester échelonnées selon leur ordre normal, de telle sorte qu'aucune d'elles ne vienne chevaucher sur une de ses voisines, ce qui s'appelle un *croisement*; le croisement est interdit dans l'harmonie élémentaire. On le tolère seulement lorsqu'il a pour effet de donner aux voix une marche plus élégante, ou de mettre en relief un dessin mélodique intéressant.

Il est même défendu que les parties se rencontrent sur une même note, d'où résulterait un *unisson*, à moins pourtant que par cet unisson, qui n'est qu'une pauvreté, on évite d'autres fautes plus graves; en pure théorie, elles ne doivent pas plus se confondre que s'entre-croiser; chacune d'elles doit toujours conserver son rang : le soprano et la basse sont les parties *extrêmes* ou *extérieures*; le *contralto* et le *ténor*, les parties *intermédiaires* ou *intérieures*.

Quand il y a inégalité, il faut que les plus grands intervalles soient en bas, et les plus petits en haut (comme

dans la série des harmoniques, — toujours le modèle naturel), sous peine d'obtenir une sonorité molle, lourde, ou dure et crue, parfois les deux à la fois, comme dans le quatrième des exemples précédents. Certaines autres considérations doivent encore influencer sur le choix d'une position. Ainsi on doit toujours, de préférence, placer à la *première partie*, qui est la plus en évidence, une des meilleures notes de l'accord; dans certains accords, cela constitue même une obligation : les 7^{mes} majeures, 7^{mes} mineures et 7^{mes} de sensible n'admettent guère au soprano que la tierce ou la septième; leurs troisièmes renversements, accords de 2^{de}, la seconde ou la quarte. Dans les accords de quinte et sixte sensible, de triton avec tierce majeure, de neuvième majeure de dominante, on doit éviter le *frottement* désagréable de seconde, en disposant certains sons *en rapport de septième*.

3^e 7^e 2^{de} 4^{te} 7^e 7^e 7^e

7 7 2 2 +6 5 +4 9 7 3 7

Jusqu'ici nous n'avons envisagé que des accords considérés individuellement. C'est ce qu'on appelle, en langage technique, des accords *au repos*. Mais la partie la plus intéressante des études d'harmonie consiste dans la mise *en mouvement* de ces mêmes accords, dans la façon de les enchaîner, de les souder les uns aux autres, de les grouper pour former avec eux des phrases, des périodes, et enfin des discours musicaux complets. En termes du métier, on appelle cela *réalisation*, par opposition à ce que laisse dans le vague le système du chiffre. Les règles de réalisation sont donc celles qui concernent l'*enchaînement des accords*.

RÈGLES GÉNÉRALES DE RÉALISATION

I. — Tout *mouvement mélodique* difficile à chanter ou désagréable à entendre est défendu; restent donc seuls permis les mouvements mélodiques suivants :

Demi-ton chromatique ;
 Secondes majeure et mineure ;
 Tierces majeure et mineure ;
 Quarte juste ;
 Quinte juste ;
 Sixte mineure ;
 Octave juste ;

et, exceptionnellement, la seconde augmentée, dans le mode mineur, en montant seulement, et à la condition qu'elle soit suivie de la tonique.

D'une façon générale, les plus petits mouvements sont les meilleurs. (Quelques auteurs tolèrent le saut de sixte majeure, surtout en montant.)

Bon.

Mauvais et défendu.

en min. en montant

exception

Naturellement, tous les intervalles composés sont défendus.

De plus, il faut éviter de faire entendre une septième ou une neuvième en trois notes, quand ces notes marchent dans le même sens, à moins que celle du milieu ne soit en rapport conjoint avec l'une des notes extrêmes.

Bon.

Mauvais.

2^{de}

7^e

9^e

Un autre contour mélodique à éviter, c'est la quarte augmentée en trois notes, dans la même direction, ascendante ou descendante, en tenant toutefois compte de cette exception : la quarte augmentée en trois notes cesse d'être défective si la dernière note du groupe, se trouvant être la plus haute, monte ensuite d'un demi-ton diatonique ; ou encore si la dernière note, se trouvant être la plus basse, descend ensuite d'un demi-ton diatonique ; en un mot, si cette dernière note, quelle qu'elle soit, obéit ensuite à sa tendance attractive¹.

Bon.

Mauvais en principe.

$\frac{1}{2}$ ton

4^e aug.

II. — Plusieurs mouvements mélodiques simultanés constituent le mouvement *harmonique* ; il est *direct, droit*

1. La note sensible doit monter, la sous-dominante descendre.

ou *semblable*, lorsque toutes les parties se meuvent selon la même direction, ascendante ou descendante.

Le mouvement direct est peu gracieux, et de plus il occasionne souvent d'autres fautes; il faut donc ne l'employer que rarement; même, à quatre parties, on doit le considérer comme totalement défendu, à moins que l'une des parties ne procède chromatiquement, ce qui peut être apprécié comme un mouvement mélodique *presque* nul, puisqu'il n'y a pas changement dans le nom de la note.

Il est encore toléré lorsqu'il aboutit au quatrième degré portant accord de sixte.

Le *mouvement contraire* a lieu lorsque les diverses parties se meuvent en sens opposé, les unes montant pendant que les autres descendent.

Ce mouvement est excellent; il faut le rechercher et en faire un emploi fréquent.

Encore meilleur que lui est le *mouvement oblique*, caractérisé par l'immobilité d'une ou plusieurs des parties, pendant que les autres ou l'autre exécutent des mouvements mélodiques dans une direction quelconque.

Quand le choix est libre, il doit être préféré au mouvement contraire

En résumé, il n'y a à éviter que le mouvement direct des quatre voix, sauf les restrictions signalées.

III. — Lorsque deux parties procèdent par mouvement harmonique direct, il est très mauvais et absolument défendu qu'elles fassent entendre consécutivement *deux quintes justes* ou *deux octaves justes*.

Si même, de deux quintes, la première est diminuée, la défense est maintenue; mais si c'est la deuxième, l'impression produite n'a plus rien de désagréable, et conséquemment l'interdiction est levée.

Pour les octaves il n'y a pas d'exception