

REVUE DES ARCHÉOLOGUES ET HISTORIENS D'ART DE LOUVAIN

PUBLICATION DES ANCIENS ET DES ÉTUDIANTS DU
DÉPARTEMENT D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE
L'ART DE L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

LOUVAIN-LA-NEUVE

XXIII - 1990

LA CONCEPTION FONCTIONNELLE DE L'HARMONIE DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Dans son *Harmonie simplifiée* (1893)¹, Hugo Riemann introduit dans le vocabulaire musicologique le terme de « fonction tonale » pour désigner la valeur spécifique, le rôle d'un accord dans une tonalité donnée. Certains accords marquent une tension harmonique, d'autres une détente, un repos, et leur fonction varie d'après ces données.

L'idée de tension et de repos caractérisant certaines harmonies existait cependant bien avant Riemann : on la trouve 150 ans auparavant chez Rameau, et c'est à l'étude de cette approche « fonctionnelle » des accords du théoricien français que sera consacré cet article, qui se basera sur quatre ouvrages : le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, le *Nouveau système de musique théorique*, la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* et *Génération harmonique*².

Les intervalles et les accords

Le point de départ de la théorie de Rameau est l'accord parfait, donné par les premières divisions de la corde ou par les premiers sons harmoniques. Cet accord se compose d'un son

fondamental accompagné de son octave, de sa quinte et de sa tierce, intervalles consonants donnés « par la nature ». L'octave, « réplique » du son fondamental *entre laquelle doivent être compris tous les sons qui peuvent servir aux chants et aux accords*³, fixe les « bornes » de l'harmonie : tout intervalle et tout accord qui la dépassent peuvent être réduits à une combinaison de sons située à l'intérieur de ses limites. Conformément au principe de l'identité des octaves, les accords en position large sont ramenés à la position serrée, etc.

À la différence de l'octave, qui est une « équisonance » plutôt qu'une consonance, la quinte engendre une diversité qui fonde l'harmonie : les accords qui accompagnent la basse fondamentale sont construits sur la quinte, et cette basse trouve son cheminement le plus naturel dans la chute de quinte, car ainsi, celle-ci semble retourner à son fondement harmonique. Par conséquent, si un accord ne comprend pas de quinte, c'est qu'il est renversé ou incomplet⁴.

Par rapport à la tradition, le point de vue de Rameau sur les consonances est tout à fait nouveau : il considère en effet que les quintes et les tierces sont des consonances « premières », alors que la quarte et les sixtes se trouvent reléguées au rang des consonances « secondes », car elles relèvent de la comparaison d'un des sons de l'accord parfait, non pas avec sa fondamentale, mais avec son octave.

On remarque dès lors que la relation d'une note avec l'octave de la fondamentale n'est pas aussi

1. H. RIEMANN, *L'harmonie simplifiée ou théorie des fonctions tonales des accords*, Londres-New York, 1893, trad. de l'allemand par G. Humbert, Londres, (1899).

2. J.-Ph. RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722 (abréviation : *Traité*) ; ID., *Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1726 (abréviation : *N. système*) ; ID., *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue*, Paris, 1732 (abréviation : *Dissertation*) ; ID., *Génération harmonique*, Paris, 1737 (abréviation : *Génération h.*). Tous ces ouvrages sont réimprimés dans *Jean-Philippe Rameau, Complete Theoretical Writings (Miscellanea, 3)*, sous la direction de E.R. JACOBI, American Institute of Musicology, 1967-1969.

3. *Traité*, p. 143.

4. *Traité*, p. 30-31.

parfaite que celle qu'elle entretient avec la fondamentale elle-même, ce qui semble indiquer une certaine limitation dans l'identité des octaves.

Contrairement aux accords parfaits, donnés par la nature, les accords de septième sont constitués, selon Rameau, par l'addition d'une tierce au-dessus, ou dans certains cas, en dessous d'un accord parfait. D'après ce point de vue, l'utilisation de la dissonance ne se fonde pas sur une quelconque constatation d'ordre physique ou mathématique, mais sur la nécessité esthétique de différencier les accords, ce qui mène, on le verra, à une conception fonctionnelle de la dissonance.

Les renversements

Contrairement à ce que Fétis affirme dans son *Traité*, le processus des renversements n'est pas une découverte de Rameau⁵. Hors de France, J. Lippius (1585-1612) le mentionne dès le début du XVII^e siècle⁶ et l'extrait suivant, emprunté à A. Werckmeister, annonce directement la basse fondamentale :

« L'harmonie n'est pas constituée d'une seule et unique chose mais de plusieurs éléments variables et mobiles l'un par rapport à l'autre. Or, comme toutes les consonances sont bonnes et que la perception y gagne en agrément, nous cherchons toutes les modifications possibles dans celles-ci mêmes, d'où il s'ensuit que nous déplaçons la tierce, qui a sa place naturelle en haut, et que nous l'utilisons en dessous, à la place de la voix de basse, calculée à partir de la note fondamentale comme la racine, et que nous plaçons toujours une sixte au-dessus ; car quand la quinte (...) ou la tierce manque, le processus habituel des nombres radicaux disparaît et il n'y a plus, pour ainsi dire, qu'une note fondamentale cachée. »⁷.

5. Fr.-J. FÉTIS, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, 5/1853, p. 209.

6. J. LIPPIUS, *Synopsis musicae novae* (Erfurt), 1612, f. 27 r^o-v^o.

7. « Die Harmonie bestehet nicht aus einem und demselbigen Ding sondern aus unterschiedenen verenderlichen und gegen einander beweglichen. Weil nun alle Consonantien gut und der Sensus durch ihre Deutlichkeit einen Gefallen daran gewinnet, so suchen wir alle möglichste Verenderung in denenselben, daher es kommt, dass wir die Tertiam, so natürlich ihren Sitz oben hat, versetzen und unterweilen anstatt der Grundstimme von dem Fundamentclave als der wurtzel an gerechnet, über welche wir allemahl eine Sextam setzen, gebrauchen ; denn wenn die Quinta (...) oder die Tertia mangelt, da ist der ordentliche Process der Radical-Zahle nicht vorhanden, sondern nur ein gleichsam erborgtes Fundament clavis ». (A. WERCKMEISTER, *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus*, Merseburg, 1687, p. 79).

L'innovation de Rameau consiste surtout en l'intégration systématique du principe du renversement dans l'interprétation des accords, et en l'élaboration d'un système en conséquence. Selon ce système, un accord renversé (« dérivé » selon la terminologie de Rameau) est un accord dont le son fondamental est substitué par son octave, substitution qui est légitime grâce à l'identité des octaves. D'après ce principe, un accord renversé peut être rétabli dans son état fondamental car l'oreille en sous-entend la fondamentale⁸. C'est dans ces affirmations qu'il faut voir l'originalité du théoricien, car c'est grâce à elles qu'il pourra postuler la basse fondamentale.

La basse fondamentale et la cadence parfaite

L'importance de la basse en tant que support de l'harmonie ne date pas de Rameau. Chez les théoriciens à partir de Zarlino, son rôle de fondement harmonique se confirme de plus en plus. La conception de la basse fondamentale en tant qu'enchaînement des notes de basse des accords successifs en position fondamentale est cependant plus qu'un quelconque aboutissement naturel de cette tendance. La basse fondamentale est en effet fictive, sous-entendue. Il ne faut par exemple pas en tenir compte lorsqu'elle crée des octaves parallèles⁹. À l'origine, Rameau l'avait pensée comme simple moyen pédagogique pour vérifier la correction des enchaînements¹⁰. Cependant, c'est grâce à elle qu'il est passé de l'enseignement de la basse continue à celui de l'harmonie proprement dite.

C'est en effet cette basse fondamentale qui marque l'apparition d'une conception véritablement fonctionnelle de l'harmonie. Ce phénomène ressort clairement dans ce que Rameau appelle l'« imitation de cadences », c'est-à-dire la relation de type cadentiel que l'on retrouve dans tout enchaînement d'accords de septième, par quintes descendantes :

Exemple 1 : *Traité*, p. 69.

La relation entre les accords de septième dans cet exemple n'est pas indifférente : les chutes de quintes successives font de chaque couple d'accords une cadence évitée, dont toute valeur conclusive

8. *Traité*, p. 8-9.

9. *Traité*, p. 135.

10. Voir à ce sujet R. SUAUDEAU, *Introduction à l'harmonie de Rameau*, Clermont-Ferrand, 1960, p. 12.

est exclue par l'absence de sensible et surtout d'un accord consonant. Ce n'est que par l'enchaînement de la septième de dominante avec la tonique qu'on obtient une conclusion.

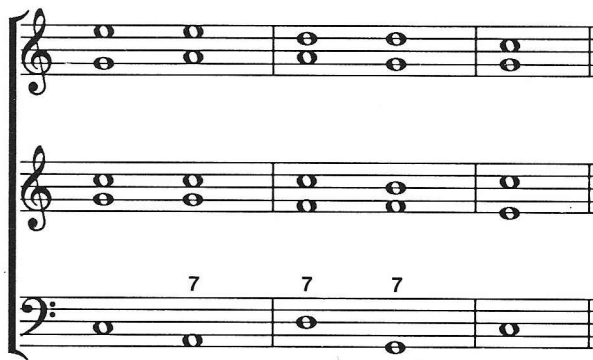
Or, c'est sur le modèle de la cadence que Rameau base pour une bonne part les règles de l'harmonie. Il n'a certes jamais été aussi loin que certains théoriciens du milieu du XVIII^e siècle (J.-L. de Béthizy, Levens¹¹), selon lesquels la basse fondamentale ne pouvait fonctionner que par quarts ou par quintes ascendantes suivant le schéma très étriqué « tonique — sous-dominante — tonique — dominante — tonique »¹². Rameau acceptait à la basse fondamentale tous les enchaînements par intervalles consonants, ceux donnés « par la nature ». Il se référait pour cela à Zarlino, qui avait posé la même exigence, quoique pour la basse réelle au lieu de la basse fondamentale¹³. Toutefois, pour Rameau, les tierces sont des intervalles moins parfaits que les quintes et, comme on le verra par la suite, les enchaînements à la tierce ne sont praticables qu'après les accords consonants. Chaque dissonance implique automatiquement une cadence réelle ou imitée.

Cette opinion est reprise par J.-J. Rousseau, qui définit la cadence comme suit :

« Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque ; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de cadence. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences. »¹⁴.

Les accords-toniques et les accords-dominantes

C'est au niveau de la cadence qu'intervient la distinction que Rameau établit entre les accords



Basse fondamentale

Exemple 1. *Traité*, p. 69.

de tonique et ceux de dominante. Au début du XVIII^e siècle, ces termes avaient plusieurs significations, et leur emploi n'était pas encore fixé dans la langue¹⁵.

Chez Rameau, ils ne sont pas non plus univoques : dans ses ouvrages, la « dominante » désigne parfois le cinquième degré de la gamme, et en tant que telle, elle peut porter l'accord de septième ou l'accord parfait, alors qu'à d'autres moments, elle se réfère à n'importe quel accord de septième placé sur un degré quelconque de la gamme, accord qui doit toujours être suivi de celui situé une quinte plus bas. Pour parer un peu à cette ambiguïté, Rameau distingue l'accord de septième du cinquième degré (celui que nous appelons septième de dominante) par le nom de « dominante tonique », appellation qui est restée en vigueur pendant plusieurs décennies¹⁶. Quant au terme « tonique », il est étroitement lié à l'idée d'accord parfait. En effet, Rameau affirme à plusieurs reprises que tout accord consonant est tonique.

Cette association accord parfait-tonique d'une part, et accord dissonant-dominante d'autre part, donne à penser que Rameau considère d'une certaine manière chaque nouvelle consonance comme un premier degré, et donc comme une modulation. Dans sa *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*, on lit d'ailleurs :

11. J.-L. DE BÉTHIZY, *Exposition sur la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1754 ; LEVENS, *Abrégé des règles de l'harmonie, pour apprendre la composition*, Bordeaux, 1743.

12. Voir à ce sujet L. CHEVAILLIER, *Les théories harmoniques*, dans *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, II.1, sous la direction de A. LAVIGNAC et L. DE LA LAURENCIE, Paris, 1925, p. 552 et p. 557.

13. *Traité*, p. 49-50.

14. J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1/1768, R/1977, p. 97.

15. Voir à ce sujet S. GUT, *Dominante-Tonika-Subdominante*, dans *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, sous la direction de H.H. EGGBRECHT, Wiesbaden, 1986.

16. On la retrouve même dans des ouvrages allemands, par exemple dans J.Ph. KIRNBERGER, *Dominante*, dans J.G. SULZER (éd.), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, I, Leipzig, 1771-1774, 2/1786, p. 476.

« Si nous ne connaissons plus d'autres accords consonants que le parfait, et si cet accord ne convient qu'à la seule tonique, donc la succession des accords consonants entr'eux fournira autant de toniques successives, que d'accords ; et par conséquent autant de tons différents. »¹⁷.

Pourtant, dans le *Traité*, on trouve des indications sur les possibilités de placer un accord parfait sur la dominante¹⁸, et dans *Génération harmonique* le théoricien affirme que certaines dissonances peuvent être sous-entendues¹⁹, ce qui crée finalement beaucoup de confusion.

Néanmoins, il est possible d'interpréter l'opposition tonique-dominante suggérée par Rameau de manière tout à fait satisfaisante, si on distingue plusieurs niveaux dans la « tonalité »²⁰.

À un niveau élémentaire, quand on considère la partition de près, chaque accord consonant doit être interprété comme une « tonique », par le fait de son caractère de repos qui est similaire à celui de la tonique. Un tel point de vue ne tient pas compte des accords qui précèdent et qui suivent, mais uniquement de la valeur harmonique de l'accord en soi.

À un niveau supérieur, si on envisage la partition dans son ensemble, l'accord est perçu dans sa relation avec la tonalité générale du passage où il se trouve et peut donc revêtir une fonction « tonique » tout en n'étant pas placé sur le premier degré, ou une fonction « dominante », sur un degré autre que le cinquième. Certains accords peuvent également être interprétés comme des dominantes dont la dissonance est sous-entendue. À ce niveau-ci, les concepts de dominante et de tonique doivent donc être compris comme des fonctions sans place fixe dans la gamme.

Cette interprétation a l'avantage d'expliquer les apparentes contradictions de Rameau et de mettre en valeur la distinction qu'il établit entre les termes « note tonique » pour désigner explicitement le premier degré de la gamme et « tonique » pour se référer à la « fonction »²¹.

17. *Dissertation*, p. 21.

18. *Traité*, p. 203.

19. *Génération h.*, p. 173.

20. Le terme « tonalité » n'a été introduit dans le langage musical qu'en 1810 par A.E. Choron (A.E. CHORON et F.I. FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, I, Paris, 1810, p. XXXVII et s.). Cependant, Rameau utilise dans un sens à peu près équivalent le mot « modulation ».

21. Voir par exemple *Traité*, p. 56 : « On appelle note tonique celle qui termine la cadence parfaite ».

Afin d'éviter les confusions, dans la suite de l'article, les termes « tonique » et « dominante » ne seront donc plus utilisés comme tels : pour désigner un degré de la gamme, on nommera ce degré (premier, second degré etc.), et pour faire référence aux fonctions, on emploiera les termes « accord-tonique » et « accord-dominante ». Le passage suivant sera donc analysé comme suit :

Exemple 2 : *Traité*, p. 193.

Or, quelle est la valeur spécifique de chacune de ces fonctions ? Les accords-toniques sont ceux qui expriment le repos, la conclusion, et les accords-dominantes, la dynamique tonale qui tend vers une résolution. Plus particulièrement, l'accord de « dominante tonique » appelle irrévocablement l'accord-tonique du premier degré.

Le contraste entre ces deux types d'accords est donc réellement d'ordre fonctionnel : les accords-toniques, en tant qu'éléments statiques de l'harmonie, ne déterminent aucun réseau de relations tonales centrées sur le premier degré. Ce rôle ne peut être assuré que par les accords-dominantes qui, par leur nécessité de résolution et par leurs différentes constitutions (par exemple, la différence entre la dominante tonique et les autres dominantes), engendrent des relations obligées entre les accords et rendent l'harmonie fonctionnelle :

« La nécessité de la dissonance se reconnaît dans l'uniformité de l'harmonie que produisent les trois sons fondamentaux du mode²² ; de sorte que par cette uniformité chacun d'eux peut prendre le même empire sur l'oreille.

En effet, si les deux premiers sons fondamentaux qui se succéderont n'ont rien qui les distingue dans leur harmonie, le troisième sera toujours arbitraire ; d'où le son principal, et par conséquent le mode, ne sera jamais parfaitement décidé (...).

Le moyen de donner un caractère distinctif, du moins au son principal du mode, ne peut consister que dans l'altération de son harmonie, ou de celle des deux autres sons fondamentaux ; mais il n'y a pas à balancer ; ce son principal sur lequel roule toute l'impression du mode, qui doit toujours nous représenter l'harmonie pure et parfaite du corps sonore, sur lequel se terminent toutes les cadences, et qui ne doit rien laisser à désirer après lui, ne peut par conséquent recevoir aucune altération dans son harmonie. »²³.

Dans le *Traité des accords* de P.J. Roussier, qui était un élève de Rameau, on trouve une confir-

22. Il s'agit du premier, du quatrième et du cinquième degrés.

23. *Génération h.*, p. 107-109.

Dessus

Haute-contre

Taille

Basse fondamentale

Exemple 2. *Traité*, p. 193.
T : accord-tonique ; D : accord-dominante.

mation de ce qu'au XVIII^e siècle, les termes « tonique » et « dominante » étaient compris comme des fonctions, ou du moins comme des types d'accords plutôt que comme des degrés. L'auteur rejette ces appellations lorsqu'elles servent à désigner le premier et le cinquième degrés de la gamme, car elles :

« supposent selon les principes de l'harmonie certains accords fondamentaux ; il faut donc, si l'on veut constamment appeler ces degrés dominante ou tonique (...) supposer encore que ces degrés ne puissent jamais porter d'autres accords que ceux qui leur donnent ce caractère ; supposition entièrement gratuite. »²⁴.

La fonction de sous-dominante et le double emploi

Selon Rameau, la grande majorité des enchaînements harmoniques est basée sur l'alternance des fonctions d'accord-tonique et d'accord-dominante. Le théoricien introduit cependant une troisième fonction dans l'harmonie, à savoir la sous-dominante.

Le terme même de sous-dominante n'apparaît pas dans le *Traité*. C'est dans son *Nouveau système* que Rameau le cite pour la première fois²⁵. D'après sa définition, la sous-dominante devait être comprise comme la dominante en dessous de la tonique, celle qui est symétrique par rapport à la

dominante située une quinte au-dessus de la tonique. Rameau lui-même est cependant responsable de la conception erronée que l'on a pu se faire de la sous-dominante comme étant la note située immédiatement en dessous de la dominante, puisque dans sa *Dissertation*, il introduit le terme sus-dominante pour désigner la note au-dessus de la dominante, parallèlement à la sous-dominante²⁶. Dans *Génération harmonique*, il introduit également l'appellation de sus-tonique et dans la table alphabétique des termes qui clôtüre cet ouvrage, il définit la sous-dominante comme :

« la quinte au-dessous, et par renversement la quarte du son principal, dit note-tonique, et qui se trouve immédiatement au-dessous de la dominante dans l'ordre diatonique. »²⁷.

Tout comme la dominante introduit la cadence parfaite, la sous-dominante donne lieu à une cadence que Rameau appelle « irrégulière ». L'accord qu'il faut utiliser sur cette sous-dominante est un accord parfait avec sixte ajoutée, soit *fa-la-do-ré* en *do* majeur :

Exemple 3 : *Traité*, p. 65.

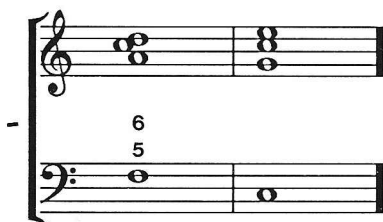
Le deuxième accord de cet exemple pourrait cependant être interprété comme un accord-dominante du deuxième degré plutôt que comme un accord du quatrième degré, et Rameau lui-même ne sait pas trop bien comment lever cette ambiguïté. Il explique que cet accord, qui doit toujours

24. P.J. ROUSSIER, *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale*, Paris, 1764, p. 29-30.

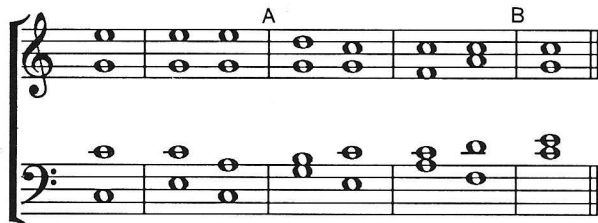
25. *N. système*, p. 38.

26. *Dissertation*, p. 7.

27. *Génération h.*, p. 135 (édition moderne).



Basse fondamentale

Exemple 3. *Traité*, p. 65.Exemple 4. *Traité*, p. 221.

A : cadence irrégulière de la note tonique à sa dominante ;
 B : cadence irrégulière de la quatrième note à la tonique.

être suivi de l'accord parfait du premier degré, est effectivement le renversement d'un accord de septième, mais que sa basse fondamentale est le *fa*, et qu'il ne peut pas être renversé plus de deux fois (la sixte ne peut en aucun cas se trouver à la basse)²⁸. Dans *Génération harmonique*, il affirme que cet accord est formé par l'addition d'une tierce mineure en dessous de la basse²⁹, ce qui est d'ailleurs contradictoire avec le fait que cette tierce ajoutée ne peut justement pas se trouver à la basse.

Une troisième explication, particulièrement importante historiquement, est celle d'un échange de notes (un prêt mutuel de sons harmoniques) entre les deux dominantes, qui permet de déterminer parfaitement la « tonalité »³⁰. Plus de cent cinquante ans après, Riemann reprendra en effet pour lui cette justification de la sixte ajoutée, qu'il qualifie de dissonance caractéristique de la sous-dominante.

Notons ici que dans son *Traité*, Rameau avait également envisagé la possibilité d'utiliser l'accord de sixte et quinte sur le premier degré dans la demi-cadence. Quoiqu'il n'évoque plus ce cas particulier dans ses ouvrages ultérieurs, cela donne à

penser que comme la fonction de dominante, celle de sous-dominante n'est pas absolument limitée au quatrième degré.

Exemple 4 : *Traité*, p. 221.

On a vu ci-dessus que l'accord de sixte ajoutée doit toujours être suivi de l'accord parfait de tonique, et que donc, il introduit toujours une conclusion. Si ce même accord est suivi de la dominante tonique (la septième de dominante), il devient accord-dominante du second degré, auquel cas la basse fondamentale correspond régulièrement à la note de basse de l'accord en position fondamentale. C'est donc le contexte qui permet de déterminer si la basse fondamentale de cet accord est le second ou le quatrième degré de la gamme.

D'autre part, comme la basse fondamentale fonctionne par degrés disjoints, si cet accord est précédé de la tonique, il doit être interprété comme sous-dominante, et s'il est suivi de la dominante tonique, il est toujours accord-dominante du second degré. C'est ici qu'intervient la notion de « double emploi » : lorsque l'accord est précédé de la tonique, et immédiatement suivi de la dominante tonique, il doit être compris à la fois comme sous-dominante et comme accord-dominante, donc, comme un accord revêtant une double fonction³¹. Cette théorie du double emploi a été en vogue en France pendant tout le XVIII^e siècle.

L'enchaînement des accords

La distinction que Rameau établit entre accords-toniques et accords-dominantes joue un rôle capital dans les lois qu'il pose pour l'enchaînement des harmonies.

En ce qui concerne les accords-toniques, en dehors de la restriction imposée à la basse fondamentale de procéder par intervalles consonants, les enchaînements sont tout à fait libres³². Cette liberté tient au fait que les accords consonants ne laissent rien à désirer et n'appellent aucun déterminisme fonctionnel, au contraire des accords dissonants.

Exemple 5 : *Traité*, p. 188.

Le passage des accords dissonants aux accords consonants doit toujours se faire par l'intermédiaire d'une cadence. La cadence parfaite, qui est un

28. *N. système*, p. 72.

29. *Génération h.*, p. 111.

30. *Génération h.*, p. 112.

31. *Génération h.*, p. 115-117.

32. *Traité*, p. 254.

A B C D E F G H

Dessus

Haute-contre

Taille

Basse fondamentale

Exemple 5. *Traité*, p. 188.

A : monter de 3 ou descendre de 6 ; B : monter de 6 ou descendre de 3 ; C : monter de 4 ou descendre de 5 ; D : monter de 5 ou descendre de 4 ; E : monter de 5 ou descendre de 4 ; F : monter de 4 ou descendre de 5 ; G : monter de 6 ou descendre de 3 ; H : monter de 3 ou descendre de 6.

7

Basse fondamentale

Exemple 6. *Traité*, p. 57.

mouvement de « retour au principe » où la dominante rentre « dans le corps de l'harmonie d'où elle naît³³ », est la plus fréquemment utilisée.

Exemple 6 : *Traité*, p. 57.

Tout comme la dominante tonique se résout sur la tonique qui est son « principe harmonique », chaque autre accord-dominante doit également se résoudre sur la note qu'il domine (voir exemple 1)³⁴.

Rameau généralise donc le cheminement de la basse fondamentale par quintes descendantes ou

6 7 5 6

Basse continuée

Basse fondamentale

Exemple 7a. *Traité*, p. 230.

7

Basse fondamentale

Exemple 7b. *Traité*, p. 233.

par quarts ascendantes dans ce qu'il appelle l'imitation de la cadence :

« par la différente construction de ces accords de septième, l'on distinguera d'abord une cadence de son imitation, et l'on saura si la note qui suit est tonique, et par conséquent l'accord que chaque note doit porter, ne s'agissant ici que des accords fondamentaux, dans la progression fondamentale de la basse. »³⁵.

La nécessité de quitter les accords-dominantes par quintes descendantes est justifiée par l'exigence de résoudre la septième sur la tierce de l'accord suivant, sauf dans quelques cas de licences. La préparation, quant à elle, est plus libre, quoique dans l'absolu, elle est plus parfaite si elle se fait par la tierce de l'accord précédent³⁶. De ce fait, les accords de septième se trouvent automatiquement disposés selon le cycle des quintes. L'argumentation de Rameau à ce propos est peu convaincante. Selon lui, en effet, l'harmonie est supérieure à la mélodie, or ici, c'est celle-ci qui détermine celle-là³⁷.

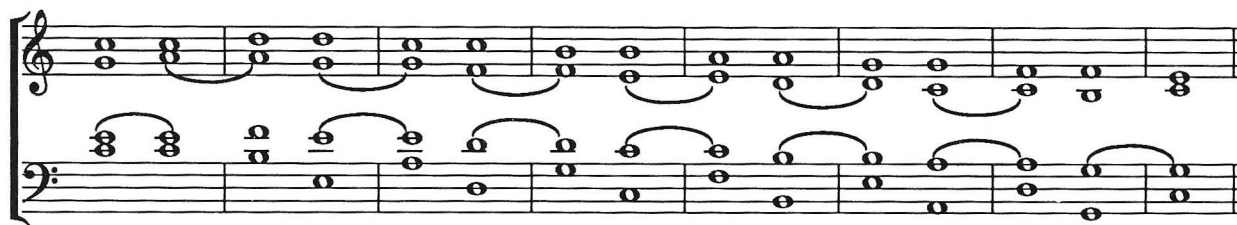
33. *Génération h.*, p. 72.

34. *Traité*, p. 203-204.

35. *Traité*, p. 68.

36. *Traité*, p. 81.

37. *Traité*, p. 138.



Basse fondamentale

Exemple 8. *Traité*, p. 236.

Il faut d'ailleurs remarquer que si dans un enchaînement de septièmes, la dissonance doit idéalement être préparée par la tierce de l'accord précédent, la première septième d'une telle série échappe à cette obligation : elle peut également être préparée par la quinte et par l'octave, et même entrer sans la moindre préparation³⁸.

Exemple 7a : *Traité*, p. 230.

Exemple 7b : *Traité*, p. 233.

Si le passage accord-dominante/accord-tonique est strictement déterminé par le modèle cadentiel, celui d'un accord-tonique vers un accord-dominante est donc nettement plus libre. Il l'est même à ce point que la basse fondamentale, à ce moment, ne doit plus progresser par un intervalle consonant. La possibilité d'introduire une seconde ascendante ou descendante à cet endroit permet une diversité — très ponctuelle, il est vrai — dans l'harmonie fondamentale.

La valeur fonctionnelle des degrés de la gamme

À la suite des règles posées par Rameau pour construire correctement la basse fondamentale, il est intéressant d'examiner de plus près les caractéristiques des degrés de la gamme du point de vue de leurs particularités fonctionnelles. Certains degrés ont en effet tendance à n'admettre qu'une seule fonction, d'autres, deux.

Le premier degré est toujours accompagné d'un accord-tonique. Si l'on place une septième sur ce degré, cela entraîne inévitablement une modulation³⁹. Exceptionnellement, il est possible de lui attribuer un accord de sixte ajoutée dans la demi-cadence mais ce procédé n'est cité que dans le *Traité*.

Comme le premier degré, le quatrième ne peut pas s'associer à un accord-dominante car, dans ce

cas, il devrait monter d'une quarte ou descendre d'une quinte (intervalles qui en l'occurrence ne pourraient pas être justes) pour se résoudre. Or, selon Rameau, la sensible ne peut, sauf exception, jamais apparaître à la basse fondamentale, sa fonction étant purement mélodique⁴⁰. Le quatrième degré ne peut donc avoir d'autre fonction que celle de sous-dominante ou d'accord-tonique.

La médiate, quant à elle, peut recevoir un accord-dominante, mais uniquement en tant que première septième, sans quoi elle devrait être précédée d'un accord-dominante placé sur le septième degré, ce qui n'est pas possible. Le rôle de tonique lui convient par contre en toute circonstance.

Selon la fantaisie du compositeur, le sixième degré peut être accompagné indifféremment d'un accord-dominante ou tonique, et il en va de même pour le second. Quant au cinquième degré, il peut également être accord-tonique, sauf dans la cadence parfaite, où il est indispensable qu'il soit dominante tonique, afin d'assurer la conclusion.

En résumé, on peut donc dire que chaque degré de la gamme, à l'exception de la sensible, peut porter l'accord parfait. La fonction d'accord-dominante, par contre, est limitée aux second, troisième, cinquième et sixième degrés⁴¹. Celle de sous-dominante est en principe réservée au quatrième degré.

Les progressions harmoniques

En regard des règles évoquées ci-dessus, examinons l'exemple musical suivant :

Exemple 8 : *Traité*, p. 236.

On y trouve plusieurs accords qui ne sont pas conformes aux normes énoncées par Rameau : la

38. *Traité*, p. 194 et p. 233.

39. *Traité*, p. 251.

40. *Traité*, p. 193.

41. Voir également le résumé proposé par Rameau lui-même dans *Traité*, p. 203-204.

sensible se trouve à la basse fondamentale, et les premier et quatrième degrés y sont associés à des accords-dominantes. Pourtant, l'usage exceptionnel de ces accords se justifie par le fait que l'exemple cité est une progression :

« L'on trouvera que quelques-unes de ces septièmes ne sont pas dans leur proportion naturelle, comme celles d'ut et de fa que nous avons précisément défendues dans nos premières règles, mais cela ne doit nous embarrasser dans une pareille suite de Dissonances, elles sont causées par la modulation⁴², où il n'est pas permis d'ajouter ni dièse ni bémol à aucune des notes. L'on trouvera dans la suite d'autres intervalles faux, qui proviennent de ceux-ci ; de sorte que le hasard les rendant tels, il faut toujours les écrire comme s'ils étaient justes ; parce qu'on ne peut se dispenser de faire entrer ces sortes d'intervalles dans l'harmonie, lorsqu'on ne veut point s'écarter du ton par lequel on a commencé. »⁴³.

L'importance de cet extrait pour l'interprétation de la théorie de Rameau est à souligner. On y voit nettement que la quinte descendante, en tant que modèle pour l'imitation de cadence, n'est pas un « paradigme » musical absolu. Contrairement à ce qu'une lecture superficielle de son *Traité* pourrait faire croire, Rameau ne considère pas que le cycle complet des quintes soit véritablement représentatif de l'harmonie tonale.

D'ailleurs, quand il parle du hasard qui rend certains accords « faux », il anticipe sur ce que Fétis, et à sa suite Riemann, diront, plus d'un siècle après, au sujet des progressions harmoniques : selon eux, dès l'apparition d'une progression, les fonctions tonales sont suspendues, et l'imitation mélodique prend le dessus par rapport à la logique de l'harmonie.

Pour conclure, on peut affirmer que la première théorie de l'harmonie tonale, développée par Rameau dans le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* et dans ses écrits ultérieurs, est également une théorie assez poussée des fonctions tonales.

En résumé, on discerne dans sa théorie trois fonctions différentes : celles de tonique (accord

parfait), de dominante (accord de septième) et de sous-dominante (accord de sixte et quinte). Les deux premières fonctions s'adaptent à plusieurs degrés de la gamme, alors que la troisième ne s'applique généralement qu'à un seul, le quatrième. Par conséquent, il est possible de distinguer au moins deux sortes d'accords-toniques : celui placé sur le premier degré et ceux placés sur d'autres degrés. Parmi les accords-dominantes, il existe également plusieurs types. Rameau oppose plus particulièrement l'accord-dominante du cinquième degré (la dominante tonique) aux autres dominantes.

Pour ce qui touche à l'aspect qualitatif de ces fonctions, celle d'accord-tonique marque le repos et ne crée par elle-même aucun réseau de relations tonales ou d'enchaînements obligés. Ce sont les deux autres, à savoir celle d'accord-dominante et de sous-dominante, qui engendrent cette logique et exercent un rôle dynamique dans la musique. Les relations d'accords qu'elles engendrent sont de type cadentiel (dominante tonique/tonique et sous-dominante/tonique) ou imitatifs de la cadence (accords-dominantes successifs).

Comme la conclusion amenée par la dominante tonique, plus naturelle et plus parfaite que celle formulée à l'aide de la sous-dominante, sert de modèle à l'élaboration d'une quantité importante de rapports harmoniques spécifiquement tonals, l'imitation de la cadence parfaite au moyen d'accords-dominantes doit être comprise comme un élément-clé de la fonctionnalité chez Rameau. Cependant, elle est limitée à certains degrés de la gamme, car le théoricien ne considère pas que l'harmonisation du cycle complet des quintes descendantes par des accords de septième soit véritablement représentative de l'harmonie tonale⁴⁴.

Anne-Emmanuelle CEULEMANS

Aspirant FNRS

Département de musicologie

Collège Érasme

Place Blaise Pascal, 1

B - 1348 LOUVAIN-LA-NEUVE

42. Sur le sens précis de « modulation », voir p. 52.

43. *Traité*, p. 236.

44. Cet article est extrait d'un mémoire de licence en musicologie présenté en juin 1989 à l'Université catholique de Louvain sous le titre : *Les conceptions fonctionnelles de l'harmonie de J.-Ph. Rameau, Fr. J. Fétis, S. Sechter et H. Riemann* (dir. N. Meeùs).