

Zeitschrift:	La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber:	Association des musiciens suisses
Band:	1 (1907-1908)
Heft:	10
Artikel:	Véritable origine des gammes mineures et de l'accord parfait mineur
Autor:	Reymond, Henri
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1068753

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vie Musicale

SOMMAIRE : Véritable origine des gammes mineures et de l'accord parfait mineur, HENRI REYMOND. — Lettre de Munich, PIERRE MAURICE. — Voix ensevelies. — Louis Bonade et l'Harmonie nautique. — Henri Marteau à Berlin. — Nouvelles de l'étranger. — Bibliographie. — Mélanges. — La musique en Suisse. — Calendrier musical.

Véritable origine des Gammes mineures et de l'accord parfait mineur

Qu'est-ce en réalité qu'une gamme mineur? Pour répondre à cette question, il est indispensable d'examiner attentivement la constitution de l'accord parfait majeur composé, comme nous le savons, d'une fondamentale et de deux harmoniques, la tierce et la quinte, autrement dit des sons 4, 5, 6 de l'échelle générale des harmoniques.

Or, si nous examinons les deux tierces superposées qui forment l'accord parfait majeur, nous verrons que la première, fournie directement par la nature, est majeure; la seconde, comprise entre la tierce harmonique et la quinte, est mineure, c'est-à-dire composée d'un ton et demi, au lieu de deux, ainsi que le fait voir l'exemple suivant :

$$3 - \left\{ \begin{matrix} \text{sol} \\ \text{mi} \\ \text{do} \end{matrix} \right\} 3 +$$

Ceci établi, si, au lieu de faire commencer une gamme, quelle qu'elle soit, sur une fondamentale, comme c'est le cas pour toutes les gammes majeures, nous la faisons commencer sur une tierce harmonique, nous aurons une gamme mineure naturelle, identique à celle des anciens grecs, la dorienne, connue sous le nom de *phrygienne* à partir du quatrième siècle de notre ère; et c'est précisément le fait que la première tierce d'une gamme est mineure, qui donne à cette dernière ce caractère tout spécial, cette nuance triste qui la distingue d'emblée de sa mère, la gamme majeure. Ainsi une gamme mineure, ayant pour base une harmonique tierce, dépend avant tout de la fondamentale de la tierce sur laquelle elle est construite, et non pas, comme on l'a cru jusqu'ici, de la note tonale, située à la tierce mineure supérieure.

La relative mineure directe de *do* n'est donc pas la gamme de *la* mineur, mais celle de *mi* mineur.

La mineur dépendra en première ligne de *fa* majeur, etc.; nous y reviendrons tout à l'heure, en meilleure connaissance de cause.

Voici un exemple de la gamme mineure naturelle ou phrygienne :

	$\frac{1}{2}$ ton	$\frac{1}{2}$ ton
Tierce	mi fa sol la si ut ré mi	
Fondamentale	ut	

Le demi-ton dans cette gamme se trouve du premier au second degré, de sorte que l'oreille le perçevant au commencement de la période montante et à la fin de la descendante, est pleinement satisfaite, et il devient superflu d'altérer le premier degré, ce demi-ton précédant le retour à la tonique constituant en outre un excellent point final.

Qu'est-ce donc que notre gamme mineure moderne ? me demandera-t-on. Ce n'est pas autre chose qu'une gamme à la fois *modulante* et *altérée*, tant l'*harmonique* que la *mélodique*.

La faisant commencer à l'instar des anciens sur l'*harmonique tierce* d'un accord, nous modulons dans le ton de la quinte ou dominante, en transformant le second degré en note sensible par l'apposition d'un ♯ ou d'un ♭ suivant l'armure à la clef, et, puisque de cette façon nous supprimons l'intervalle de demi-ton placé entre les premier et deuxième degrés, nous sommes forcés de le rétablir artificiellement en altérant le septième degré de la gamme. Au lieu de l'entendre au début, nous l'entendons à la fin de la période montante, et comme cette altération chromatique du septième degré produit nécessairement une seconde augmentée entre les sixième et septième degrés, intervalle difficile à entonner, nous avons dans la *gamme mineure mélodique* remédié à cet inconvénient en altérant également le *sixième degré*, ce qui engendre une succession de quatre tons entiers (tétraton) du troisième au septième degré.

Voici un exemple de nos deux gammes modernes :

gamme de *sol* mineur harmonique (fondamentale *ut*)
mi fa ♯ sol la si do ré ♭ mi.

Le *fa ♯* et le *ré ♭* sont des altérations modulantes.

Voici maintenant la gamme de *sol* mineur mélodique :

mi fa ♯ sol la si do ♯ ré ♭ mi.

Remarquer l'intervalle de tétraton de *sol* à *ré ♭*.

Dans la même gamme en descendant, l'altération des sixième et septième degrés est annulée :

mi ré ♭ do ♭ si la sol fa ♯ mi.

L'altération du deuxième degré est maintenue.

Il est donc incontestable que notre gamme mineure moderne, bien que nous la fassions moduler dans la dominante de l'accord majeur auquel elle emprunte sa base, n'en dépend pas moins en première ligne de la fondamentale qui lui fournit cette dernière, puisqu'elle commence et finit sur cette même tierce harmonique.

Le troisième degré dépend donc du premier, le sixième du quatrième, le septième du cinquième, autrement dit, chaque note tonale (fondamentale, sous-dominante et dominante) engendrée par sa tierce harmonique une gamme

mineure relative directe, la parenté avec la dominante existant réellement, mais ne venant qu'en seconde ligne et moyennant une altération modulante.

La cadence naturelle du majeur au mineur sera donc celle-ci :

Ut	si	fa	mi	sol	fa	#
Sol	sol	do	do	ré	ré	
Mi	mi	la	la	si	si	
Ut		fa		sol		
I	III	IV	VI	V	VII	

Si l'on sait qu'une gamme majeure est constituée par la réunion dans l'ordre diatonique des fondamentales (avec leurs harmoniques tierce et quinte) de trois accords parfaits majeurs distincts, et situés à la distance de quinte l'un de l'autre, de façon à ce que la fondamentale de l'un soit en même temps la quinte de l'autre, et vice versa, le *fa* # du relatif mineur de dominante ne doit nullement surprendre, car l'accord mixte du septième degré, intermédiaire entre la note tonale de dominante et la dominante de dominante, ici, le ton de *ré* majeur, explique nécessairement le *fa* #.

Le *fa* # de notre gamme de *do* est le résultat d'une altération modulante pour revenir à la tonique centrale, alors qu'il est entendu communément avec la dominante *sol*, ou l'un de ses harmoniques tierce et quinte.

Entendu isolément ou simultanément avec sa tierce *la* et la tonique, jouant ici un rôle de quinte, il est tout naturel, et n'est plus autre chose que la sous-dominante. De même pour le quatrième degré ou sous-dominante de toutes les gammes majeures.

Maintenant que nous connaissons la vraie nature de la gamme mineure, il nous sera facile d'établir celle de l'accord parfait mineur, lequel se trouve être *mixte*, une sorte de conjonction sonore servant d'intermédiaire entre l'accord de tonique et celui de dominante. De même que la gamme mineure, il dépendra en première ligne de la fondamentale à laquelle il emprunte la tierce harmonique qui lui sert de *base*, et, en seconde ligne, de la *dominante* dans laquelle module notre gamme mineure moderne.

L'exemple suivant mettra en évidence ce que je viens d'établir, faisant voir que l'accord mineur appartient à celui de tonique par sa moitié inférieure, et à celui de dominante par sa moitié supérieure, ce qui démontre son caractère mixte.

Nous ferons observer en outre que l'accord mineur, bien qu'ayant également deux notes communes avec l'accord de tonique et celui de dominante, peut moduler dans le premier directement, sans altération, en faisant monter sa quinte, laquelle se trouve être la sensible du *ton*, sur la tonique, située à distance de demi-ton comme nous le savons, tandis que pour passer à la dominante, il faudra faire descendre la fondamentale d'un ton entier, sur la quinte de dominante.

Réciproquement, on passera directement de l'accord de tonique dans l'accord mineur du troisième degré, en faisant descendre la fondamentale d'un demi-ton sur la tierce de dominante, tandis que pour moduler convenablement au sixième degré, il faudra altérer la quinte, ou procéder par son entier, ce qui est moins satisfaisant.

Voici des exemples :

Accord de tonique	$\left\{ \begin{array}{l} mi \quad mi \\ do \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} ré \quad si \quad si \\ sol \quad sol \quad sol \end{array} \right.$	accord de dominante
-------------------	--	--	---------------------

L'accord du milieu, *mi-sol-si*, est l'accord mineur mixte. La tierce *sol-si* de l'accord mineur mixte appartient en réalité à l'accord de dominante.

La tierce inférieure de cet accord, *mi-sol* appartient par contre à l'accord de tonique.

La modulation de l'accord mineur se fait à la tonique par la tierce supérieure *si* qui monte d'un demi-ton à *do*.

La modulation de cet accord à la dominante se fait par la tierce inférieure dont le *mi* descend au *ré*.

L'accord de tonique module à l'accord mineur du troisième degré directement en faisant descendre le *do* d'un demi-ton au *si*. Il module à l'accord mineur du sixième degré, soit par altération : *sol-sol \sharp -la*; soit par ton entier : *sol-la*.

Nous remarquerons en outre que la quinte de l'accord mineur peut être, concurremment avec son rôle de tierce harmonique sensible de dominante, quinte harmonique de la base qui la supporte, et que suivant le cas, la base elle-même peut, à côté de son rôle de tierce harmonique, jouer celui de véritable base. Je me résume : l'accord mineur pourra être ainsi constitué par une fondamentale (la dominante) enclavée entre deux tierces (troisième et septième degrés); ou par une fondamentale redoublée à la tierce mineure supérieure, avec quinte harmonique de la première au sommet (modulation à l'accord mineur de dominante).

C'est ce que nous établirons dans un prochain article, espérant pour le moment avoir suffisamment démontré la nature réelle de la gamme mineure et de l'accord mineur, ce qui n'est pas sans une grande importance pour l'intelligence du rapport entre accords majeurs et mineurs, et n'a pas été compris jusqu'ici, ni abordé sérieusement dans aucun traité d'harmonie.

HENRI REYMOND.

LA VIE MUSICALE publierà dans son prochain numéro un article
de M. Jean Aubry sur "Henri Duparc"

DE L'ACCENT ESTHÉTIQUE

M. Mathis Lussy nous prie de faire les rectifications suivantes à son article paru sous ce titre dans notre dernier numéro :

Page 132, treizième ligne du bas, il faut lire : « La première note de la dernière mesure d'un rythme masculin doit coïncider avec une *respiration*. »

Page 129, quatrième ligne du bas, il faut supprimer les mots : « un nouveau rythme. »